

UNIVERSITÄT BIELEFELD
FAKULTÄT FÜR LINGUISTIK UND LITERATURWISSENSCHAFT
FACHBEREICH GERMANISTIK
ERSTGUTACHTER: PROFESSOR DR. ROLF GRIMMINGER
ZWEITGUTACHTER: DR. TORSTEN TOBIAS VOSS

Dissertation

**Die Kategorie der Abwesenheit. Kleists
literarische Selbstinszenierung im
Modus der Gewalt**

Claudia Brinktriene

Oktober 2006*

*Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier °° ISO 9706



ROBERT LONGO Untitled (White Dragon), 2005*

*Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Galerie Hans Mayer, Berlin

Danksagung:

Ich bedanke mich bei Herrn Professor Dr. Rolf Grimminger für die Betreuung meiner Dissertation, die er mit großem Engagement begleitet hat. Seine kritischen Einwände und seine großmütige Geduld haben mir manchen Irrweg erspart. Dr. Torsten Voss danke ich für seine nimmermüde mentale und fachliche Unterstützung. Das Doktoranden- und Examenskolloquium Prof. Grimmingers hat mir wertvolle Anregungen gegeben. Hans-Friedrich Schröder bin ich ebenso dankbar für seine Hilfe beim mühsamen Geschäft des Korrekturlesens wie Andrea Hünneke, Fernando und Rafael Lippa für ihren unerschütterlichen Glauben an das Projekt. Ohne Bernhard Sadlowskis Kenntnisse hätte die technische Umsetzung nicht diese ausgereifte Form. Vor allem jedoch danke ich meiner Familie für ihr liebevolles Verständnis, insbesondere meinem Onkel Alfred Hahn für den großzügigen Zugang zu seiner Bibliothek.

Meiner Großmutter Margarete Arndt möchte ich die Arbeit widmen.

Claudia Margarete Brinktriene
im Oktober 2006

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Herausforderung	1
1.2	Methodendiskussion	2
1.3	Einführung	11
1.4	Vorgehensweise	19
2	Kategorie der Abwesenheit I: Programmatische Selbstinszenierung im Modus der Subversion	22
2.1	Krisenhafte Subjektivität	22
2.2	Subjektivität als Negation	29
2.2.1	Negation des neuzeitlichen Subjekts	29
2.2.2	Befreiung vom gesellschaftlichen Subjekt	34
2.2.3	Sprechen ohne Subjekt	39
2.2.4	Die Dissoziation des Subjekts	42
2.2.5	Annihilation des Subjekts	47
3	Kategorie der Abwesenheit II: Ablösung vom teleologisch-rationalen Diskurs	59
3.1	Der moralisch-erkenntniskritische Diskurs über die Gewalt in Kleists Erzählungen	59
3.1.1	Die historische Tradition der literarischen Erzählform der <i>Moralischen Erzählung</i>	62
3.1.2	Die moralische Forschungstradition	66
3.1.3	Die kleistsche ‚Kantkrise‘ als Erschütterung des Glaubens an eine teleologische Organisation der Realität	73
3.1.3.1	Cassirers Fichtethese	76
3.1.3.2	Die Kleistsche „Kantkrise“ als „Theodizee-Krise“	78
3.1.3.3	Relativierungs- und Nivellierungsversuche	83

3.1.3.4	Intertextuelle Bezüge	88
3.2	Die außermoralisch-ästhetische Rechtfertigung einer dezisionistischen Identitätskonstruktion	95
3.3	Der Kleistsche ‚Zustand‘ als <i>absence créatrice</i>	107
4	Kategorie der Abwesenheit III: Die Sprache der Gewalt als Ausdruck ästhetischer Selbstwahrnehmung	122
4.1	Der autonome Rang reiner Phänomenalität	122
4.1.1	Das ‚Böse‘ als das Imaginative außerhalb jeglicher sozialer, moralischer und geistiger Ordnung	123
4.1.2	Die Desavouierung der Theorie des Erhabenen und die Erschütterung des Repräsentationsbegriffs	129
4.2	<i>absence</i> versus <i>présence</i>	143
4.3	Die Intensität des negativen Augenblicks	151
4.4	Der „Affekt-Blitz als Ereignis-Singularität“	169
4.4.1	Die Naturmetaphorik des Gewitters und des Erdbebens	170
4.4.2	Inhalts- und Kompositionsebene: Diskontinuität und schroffe Antagonismen	183
4.4.3	Figurenebene: Zerrissenheit und Substitution	189
4.5	Das poetische Verfahren der Autonomisierung sprachlicher Zeichen	205
4.5.1	Semantisch-syntaktische Ebene	205
4.5.1.1	Anagrammatische Selbstinszenierung	212
4.5.1.2	Sprengkörper im Text	217
4.5.2	Körpersemiotik als Ausdruck der Deinkarnation	222
4.5.2.1	Der zerstückelte Körper	222
4.5.2.2	Körpersprachliche Signifikanten	231
4.5.2.3	Inszenierung des Blicks	235
5	Ergebnis	239
	Literatur	244

1 Einleitung

Ich grabe mir durch meine eigenen Innereien
den Weg zu was Besserem im Diesseits,
welches das weite Jenseits des engen Jenseits ist,
in dem ich rumkrieche.
Dietmar Dath

Und plötzlich erfaßte mich der starke Wunsch
zu verschwinden, in einem leuchtenden, aktiven Nichts
aufzugehen, in dem fortwährende Potentialitäten vibrierten.
Michel Houellebecq

1.1 Herausforderung

In einem neueren Exposé formuliert Monika Schmitz-Emans die These, Literatur und Literaturwissenschaft seien von der Frage nach dem Subjekt, seiner Geschichte und seiner Krise besonders betroffen, da sich das Subjekt vorrangig im Medium der Sprache manifestiere: „Texte als sprachliche Gebilde sind das Medium, in dem sich das ‚Subjekt‘, je nach Beschreibungsperspektive, ausdrückt, reflexiv konstituiert oder gar ‚erfindet‘.“¹ Nach Doris Kolesch gehört Subjektivität zu den „wesentlichen Leitkategorien, die sich im neuzeitlichen Prozeß der Zivilisation herausgebildet und die diesen Prozess zugleich orientiert haben. Sie zählt zu den gesellschaftlichen (Selbst-)Verständigungs- und Legitimationskonzepten, zu den ‚grands Récits‘, deren ‚décomposition‘ nach Jean-François Lyotard die Signatur der *condition postmoderne* ist.“² In diese Subjektproblematik habe ich mein Projekt gestellt. Ich untersuche die autopoietische Konstruktion eines ästhetischen Subjekts und den Widerspruch im Prozess einer radikalen Individualisierung und gleichzeitigen Auflösung des Subjekts, wie er um 1800 gesellschaftlich und literarisch sich zu etablieren begann. Wo ist Kleist da zu verorten, und wie macht er das in seinen Texten? Die poststrukturalistische Auflösung des Subjekts steht meiner Meinung nach in einer Traditionslinie

¹Monika Schmitz-Emans *Kritische Theorie des Subjekts: Eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. 2003 (URL: <http://www.philfak.uni-bonn.de/Philfak/ROMSEM/geyer/kts/german/schmitzo.htm>)

²Doris Kolesch *Das Schreiben des Subjekts*. Wien 1996, S. 15

zur ästhetischen *Epoché* der Romantik als dezisionistische Ablösung von allen gesellschaftlichen, politischen und moralischen Bezügen, die aber erst bei Kleist zu einer ‚Ästhetik der Abwesenheit‘ radikalisiert wurde. Eine Ästhetik der Abwesenheit verweigert sich transzendenten Bezügen wie Gott, Vernunft und Geschichte. Nach Reinhart Koselleck treten an ihre Stelle „Leer- und Blindformeln“³. D. h. es geht um die Auflösung des Subjekts, das sich auf metaphysische Wahrheiten gründet. Genau dies hatte Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* nachgewiesen: Alle Erkenntnis über transzendente Ideen – dem *Ding-an-sich* – ist unmöglich. Das Individuum ist nur noch auf sich selbst geworfen.

1.2 Methodendiskussion

Mit Kleist beginnt die Literatur der Moderne,⁴ deren prägnanteste Merkmale mit Wunberg definiert werden können als „Tendenz zur Isolierung der Lexeme“ und „Verzicht auf inhaltslogische Zusammenhänge“⁵. Wie kann aber ein programmatisch ‚unverständlicher‘ Text literaturwissenschaftlich beschrieben werden? Eine Möglichkeit ist, sich in einer Struktur-Funktions-Analyse auf die Beobachtung von Regel- und Unregelmäßigkeiten auf den verschiedenen Ebenen des Zeichenmaterials und der literarischen Konfiguration zu konzentrieren. Das methodologische Verfahren der *dekonstruktiven Autopoiesis*, das Maximilian G. Burkhart zur Offenlegung der paradoxen Strukturen der *Penthesilea* angewandt hat, scheint Bausteine zu liefern, um die semiotischen und rhetorischen Paradoxien, die Kleists Texten inhärent sind, für die Untersuchung der Identitätsproblematik der Kleistschen Prosa fruchtbar zu machen. Eine rein dekonstruktivistische Lektüre würde die Interpretation eines Textes jedoch *per se* verbieten, schließlich verneint sie die Möglichkeit jeglicher schlüssigen Lesart.

³Reinhart Koselleck *Einleitung*. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischen und sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 1. Hg. von Otto Brunner [u. a.]. Stuttgart 1972, S. XIII–XXVII; hier S. XVII

⁴Siehe z. B. Friedrich Schmidt „[...] *Die Sprache taugt nicht dazu*“. *Zur Sprachkritik Heinrich von Kleists*. In: Beiträge zur Kleist-Forschung, 17 (2003), 250–279; hier S. 251: „Indem Kleist in seiner Dichtung selbst sprachtheoretischen Problemen Gestalt gibt, die – theoretisch reflektierter vielleicht, doch kaum mit größerer Intensität – erst wieder bei Nietzsche, den Dichtern des Finde-siècle und bei Kafka begegnen, würde sich so die *Modernität* von Kleists Sprachkritik zeigen – einer Sprachkritik und sprachskeptischen Sensibilität überdies, die nicht nur antizipatorisch ‚modern‘ ist, sondern auch ohne Beispiel in ihrer eigenen Zeit sein dürfte.“

⁵Gothart Wunberg *Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne*. In: Hofmannsthal. Jahrbuch zur Europäischen Moderne, 1 (1993), 309–350; hier S. 311

Die dekonstruktiven Elemente in Kleists Texten sollen daher nicht als etwas angesehen werden, was unabhängig vom Autor stattfindet, sondern als bewusst eingesetzte poetische Verfahren eines Künstlers mit definierbarer Zielsetzung. Damit hoffe ich auch Jochen Schmidts gnadenlosem Verdikt entgehen zu können, das die Beliebigkeit der „als Trickmuster inszenierten ‚Methoden‘“ des Dekonstruktivismus anprangert: „Zum manipulativen Repertoire des Dekonstruktivismus gehört [...] die Auflösung von Korrelationsgefügen mit der Absicht, *relative* Differenzen und *operationelle* Widersprüche zu *absoluten* Differenzen und *prinzipiellen* Gegensätzen zu radikalisieren, um davon ausgehend die – in diesem Fall nicht strukturelle, sondern konzeptionelle – Inkohärenz eines Werkes zu behaupten.“⁶ Auch Axel Spree weist den Anspruch der dekonstruktivistischen Lektüre zurück, universell gültig zu sein. Dagegen plädiert er für einen differentialistischen Standpunkt und vertritt ein Nebeneinander konkurrierender und ergänzender Literaturtheorien, die je nach Voraussetzungen, Kontext und Zielsetzung als interpretierende Verfahren eingesetzt werden und die grundsätzliche Tendenz zur Universalisierung kritisch reflektieren und relativieren sollten.⁷

In Kleists dezisionistischer Identitätskonstruktion als *ästhetischer* Selbstwahrnehmung wird der Widerspruch zwischen radikaler Individualisierung und gleichzeitiger Auflösung des Subjekts ‚aufgehoben‘. Angesichts des drohenden Ich-Verlusts im manipulativen Apparat der „Verwertungswelt“, wie Gottfried Benn das nannte,⁸ versucht Kleist, nach dem Verlust des Glaubens an eine teleologische Organisation der Welt im poetischen Projekt Autonomie und Selbstbestimmung zu erlangen. Diese poetische *Deinkarnation* vereinigt die Konstruktion einer radikalen Individualität mit der Destruktion des Subjekts. Daher scheint eine dekonstruktive Autopoiesis Kategorien liefern zu können, sich dem Kleistschen Text literaturwissenschaftlich anzunähern, denn diese Methode meint (nach Burkhart)⁹ Selbstsetzung von Literatur in der Selbstreflexion, die auf *nichts* rekurriert ganz im Sinne des berühmten Schlegelschen Lyceum-Fragments:

⁶Jochen Schmidt *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. Darmstadt 2003, S. 47. Vgl. ebd., S. 44–48. Vgl. zur Kritik und Definition des Interpretation-Begriffs Axel Spree *Kritik der Interpretation. Analytische Untersuchungen zu interpretationskritischen Literaturtheorien*. Paderborn [u. a.] 1995, insbes. S. 32–57 sowie zur erkenntnistheoretisch fundierten Interpretationskritik des Dekonstruktivismus' ebd., S. 137–183

⁷Ebd., S. 203

⁸Peter Schünemann *Dunkles Bild*. 2005, S. 111

⁹Maximilian Guiseppa Burkhart *Dekonstruktive Autopoiesis – paradoxe Strukturen in Kleists ‚Penthesilea‘*. Frankfurt am Main [u. a.] 2000, S. 12

Die Poesie ist eine republikanische Rede, die ihr eigenes Gesetz und ihr eigener Zweck ist, wo alle Teile freie Bürger sind, und mitstimmen dürfen.¹⁰

Eine Literatur, „die sich herkömmlichen, also thematisch orientierten, Decodierungsverfahren sperrt“,¹¹ ist ein autopoietisches System *par excellence*. Als hermeneutisch-ästhetische Textwissenschaft hat die Literaturwissenschaft zu respektieren, dass insbesondere die künstlerisch ambitioniertesten poetischen Texte meist nicht anschlussfähig an außerliterarische Kategorien politischer, gesellschaftlicher und moralischer Provenienz sind. Diese Texte sind Ausdruck inkompatibler Subjektivität und nicht eines kollektiv-objektiven Systems. Sie sind nicht für Leser geschrieben, sondern weisen diese sogar rigoros zurück und beharren auf ihrer Differenz. Torsten Tobias Voss benutzt als Beschreibungsinstrument für eine solcherart sperrige Kunst, die sich „aufgrund ihrer tropologischen Verfasstheit, den Zugriffen des Lesers, seien sie nun diskursiver oder selbstidentifikatorischer Art, verweigert“¹², die Metapher der „kalten Sprache“ als utopisches Konzept einer autonomen Literatur. Deren Kategorien sind die Gesellschafts- und Gefühlsverachtung, Naturfeindschaft, Betonung der Künstlichkeit durch komplexe, hermetische Topikalisierung und Vermeidung von empfindsamer Innerlichkeit.¹³ Sie sind Mittel des Autors, mit denen er einen „Kommunikationsbruch“ herbeiführen will, durch den der Leser vom Text abgewiesen wird:

Besonders raffiniert kommt diese Verfahrensweise zur Anschauung, wenn die Kunst das Entsetzliche oder das Böse zu ihrem Gegenstand macht. Amoralische, weil ohne ethischen Kommentar bzw. Bewertung versehene Darstellung von Grauen, Gewalt und Tod hat die Etablierung des Schreckens als rein ästhetisches Konstrukt, als Stilmittel zwecks Visualisierung der Eigenart der Kunst zur Folge.¹⁴

¹⁰Friedrich Schlegel *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler. Unter Mitw. von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 2,1. Krit. Neuausg. Hg. und mit e. Einl. von Hans Eichner. München [u. a.] 1967, S. 155

¹¹Torsten Tobias Voss *Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen*. Dissertation, Ms., Bielefeld 2004, S. 6

¹²Ebd.

¹³Vgl. Ebd., S. 19–109

¹⁴Ebd., S. 36

Diese *kalte Sprache* ist auch bei Kleist zu belegen:¹⁵ Insbesondere die dramentheoretischen Entwürfe des 18. Jahrhunderts basierten auf Lessings Ästhetik des Mitleids. Lessing übersetzte die *wirkungsästhetischen* aristotelischen Begriffe des ‚Jammers‘ und ‚Schauders‘ in *moralphilosophisch* implizierte des ‚Mitleids‘ und der ‚Furcht‘.¹⁶ Dagegen wendet sich Kleist. Voss zeigt, dass sich schon in Kleists frühem Gedicht *Jünglingsklage*, das sich in zwei Fassungen erhalten hat,¹⁷ „Kleists Distanz gegenüber der sentimentalischen Ich-Emphase seiner Zeitgenossen erkennbar wird.“¹⁸ Der Wechsel der Jahreszeiten, vom die Gefühle einfrierenden Winter hin zur frühlinghaften Hochstimmung, ängstigt den Sprecher (der sich nicht als lyrisches Ich zu erkennen gibt!): „Der gedanklichen Präzision wird in diesen Texten ein deutlicher Vorrang gegenüber verwaschenen Gefühlsäußerungen eingeräumt, so dass man in der Verklärung des frostigen Winters auch eine Selbstkommentierung des Gedichts verborgen sehen könnte. Der Verlust der erstarrten Form würde seine Auflösung ebenso evozieren, wie das Auftauen des Herzens die Revitalisierung von Wehmut und Sehnsucht.“¹⁹ Roland Reuß weist in dem von ihm erstmalig im Rahmen der Brandenburger Ausgabe abgedruckten Gedicht *Unter allen Zweigen ist Ruh*, das Kleist offensichtlich als Gegengedicht zu Goethes *Über allen Gipfeln ist Ruh*‘ konzipierte,²⁰ eine „meta-literarische Ebene“²¹ nach: Die Ausrichtung Goethes auf den „Gipfel“ transformiere Kleist zur Gegenbewegung hin zum Abgrund, um damit der Symmetrie und Homogenität Goethes seine eigene Asymmetrie und Dissoziation gegenüberzustellen. Nimmt man nämlich die Bedeutung des Wortes „Zweig“ bei Adelung hinzu, das sich von „Zwey“ ableitet, weil sich der Ast gleichsam in zwei Teile teilt, so richtet sich nach Reuß, „[v]on dieser Auflösung, Dissoziation aus [...] die Wahrnehmung des poeti-

¹⁵Vgl. Voß *Die Distanz der Kunst*, S. 36 f.

¹⁶Siehe auch Rolf Grimminger *Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt*. In: *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. Hg. von Rolf Grimminger. München 2000, S. 9–23

¹⁷Heinrich von Kleist *Sämtliche Werke und Briefe*. 2 Bde. Hg. von Helmut Sembdner. 9., verm. und rev. Aufl., München 1993, Bd. I, S. 14 u. 713. Alle weiteren Kleist-Zitate sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, dieser Ausgabe entnommen und werden im folgenden lediglich unter Angabe von Band und Seitenzahl im laufenden Text nachgewiesen.

¹⁸Voß *Die Distanz der Kunst*, S. 37; Anm. 134

¹⁹Ebd.

²⁰Roland Reuß *Ein anderes gleiches. Zu Goethes „Ein gleiches“, seinem tatsächlichen Erstdruck und Kleists Gegengedicht*. In: *Brandenburger Kleist-Blätter*, 17 (2005), S. 31–71; hier S. 66–71

²¹Ebd., S. 67

schen Ich auf das, was dieser noch zugrundeliegt, scheinbar den Boden der Erde, indem dieser aber nicht eigens genannt wird, den Abgrund alles Irdischen“²².

In den entmoralisierten grausamen Handlungen der Erzählungen und Dramen wird, wie in dieser Arbeit gezeigt werden soll, die Gewalt zum „ästhetischen Selbstzweck, bleibt unkommentiert stehen und in ihrer Sinnlosigkeit erhöht.“²³ Dies ist nach Voss das Charakteristikum der *kalten Sprache*, da der rohe Akt der Gewalt in seiner Sinnlosigkeit eine emotionale Appellstruktur unmöglich macht. D. h. wenn in dieser Arbeit als ein hervorragendes Ziel Kleistscher Poetik die Herstellung eines intensiven „Zustands“ nachgewiesen werden soll, so ist damit kein biographisch motivierter Ausdruck der *Befindlichkeit* des Autors zu verstehen: „Der Künstler teilt im *kalten* Kunstwerk nichts über sich oder seine Stimmungen mit.“²⁴ Kleist spricht sich nicht in seinen Texten aus, er erfindet sich negativ beim Schreiben im subversiven Akt der De-Inkarnation, „denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder / Gleich einem Schacht und grabe, kalt wie Erz, / mir ein vernichtendes Gefühl hervor“ [II, 427]. Die Lyrikerin Alejandra Pizarnik sagt über ihre eigene Produktionsweise: „Das Gemetzel findet innerhalb der Sprache selbst statt. Das Nichts schafft ‚eine so unsägliche Einsamkeit, daß die Wörter Selbstmord begehen‘.“²⁵ Dieser Zustand der Deinkarnation entspricht vielleicht am ehesten der *Transgression* Batailles: Existieren ist hier nur im augenblickhaften Zustand der ekstatischen Entäußerung möglich.²⁶ Die literaturwissenschaftliche Untersuchung eines solchen poetischen Textes muss daher im *Kern* auf Imaginativ-Literarisches und nicht auf außerliterarische Bereiche bezogen bleiben.²⁷ Eine *vollständige* Ablösung der Literatur als autopoietisches System ist

²²Reuß *Ein anderes gleiches*, S. 68. Ruth Klüger kommt sogar anhand Kleists moralpolitisch „berüchtigstem“ Gedicht *Germania an ihre Kinder*, das sie als eine Kampfansage an Schillers Idealismus interpretiert, zu der Schlussfolgerung: „Bei Kleist, wie später in noch stärkerem Maße bei Kafka, der ihn so gern gelesen hat, bleibt das moralische Urteil ausgespart. Bei Kleist ist das der Fall auch dort und vielleicht gerade dort, wo er am fanatischsten eine Sache zu verfechten scheint.“ Vgl. Ruth Klüger *Tellheims Neffe. Kleists Abkehr von der Aufklärung*. In: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. 2. Aufl. München 2006, S. 164–188; hier S. 181–185

²³Voß *Die Distanz der Kunst*, S. 37; Anm. 136

²⁴Ebd., S. 19; Anm. 69

²⁵Alejandra Pizarnik *Die erglühende Windsbraut*. FAZ, 26.06.2003, Nr. 143, S. 34

²⁶Georges Bataille *Der heilige Eros*. Darmstadt/Neuwied 1984. Vgl. zur Konzeption der Transgression bei Bataille: Sabine Friedrich *Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*. Tübingen 1998, S. 21–33. Siehe auch Rolf Griminger *Heimsuchungen der Vernunft*. In: *Merkur*, 39,2 (1985), 842–858

²⁷Vgl. Klaus Mladek *The ethics of writing: Law, violence and the modern subject (Kant, Kleist, Hoffmann, Benjamin and Kafka)*. Dissertation, Santa Barbara 2000, der u. a. für Kleists Schreiben feststellt, diese Literatur konzipiere eine andere Sicht auf die Begriffe „Autorität“, „Gewalt“

jedoch ein ideelles Konstrukt. In der Realität bleibt die Abhängigkeit eines Systems von allen anderen gesellschaftlichen Systemen bestehen. Ebenso sind auch Kleists Texte Niederschlag seiner Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Ansprüchen seiner Zeit und tragen zu Veränderungen der gesellschaftlichen Kultur bei. So ist Rolf Grimminger unbedingt beizustimmen, wenn er feststellt: „Jede Veränderung ästhetischer Spielformen ist folglich ein Indikator für gesamthistorische Prozesse, sie verweist auf Änderungen in der Wirklichkeit der Gesellschaft zurück.“²⁸ Allerdings ist dies nicht primärer Antrieb aller Künstler. Die Motive zu schreiben und zu veröffentlichen divergieren und sind so vielfältig wie es Antriebsmuster gibt. So gibt es eben auch Autoren, die keinerlei Wert auf eine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und Kommunikation mit dem Leser haben, sondern diesen sogar als Feind ansehen.²⁹ Dieser Befund ist insbesondere bei der sich explizit absolut setzenden Kunst der Avantgarde zu konstatieren, ganz im Gegensatz zu einer affirmativen Unterhaltungsliteratur, die primär kompensatorische und selbstidentifikatorische Funktionen erfüllt.³⁰ Rolf Grimmingers Konzeption einer *dialektischen* Hermeneutik trägt denn auch dem Umstand Rechnung, dass die *idealistische* Hermeneutik Gadamerischer Provenienz eine (Horizont-)Verschmelzung von Kunstwerk und Leser-Lebenswelt po-

und „Subjektivität“ jenseits einer politischen oder soziologischen Theorie. Allerdings konstituiere sie seiner Meinung nach eine „neue[] politische[] Subjektivität“ [S. 2] und postuliert explizit einen politischen *Zweck*: Kleist schreibe mit „spitzer Feder“ [S. 18] gegen die Polizeimacht und gegen das polizeiliche Begehren nach Gehorsam und Pflichterfüllung an [S. 2]. Dagegen Monika Schmitz-Emans *Schrift und Abwesenheit: historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*. München 1995, S. 13: „Literarische Artefakte mögen immer auch Ausdruck ‚von‘ etwas, Vehikel ‚für‘ etwas, Appell ‚an‘ jemanden sein. Sie schlechterdings über diese Funktionen definieren zu wollen, erscheint aus literaturtheoretischer Sicht aber umso unbefriedigender, je ernster es dieser mit der Literatur ist.“

²⁸Rolf Grimminger *Über Wahrheit und Utopie in der hermeneutischen Erkenntnis*. In: *Literatur ist Utopie*. Hg. von Gert Ueding. Mit Beiträgen von Burghart Schmidt. Frankfurt am Main 1978, S. 45–80; hier S. 77

²⁹Das Leiden an den Unzulänglichkeiten nicht-ästhetischer Praxis und der Wunsch, sich damit reflektierend auseinanderzusetzen, ist zweifelsohne ein starker Antrieb, schriftstellerisch tätig zu werden. Dennoch: „Kunst hebt zwar solche Mangelserfahrung ins Bewußtsein, geht aber auch stets über sie hinaus. Wenn etwa Lewis Carroll oder auch Jandl Unsinnsgedichte schreiben, so ist das keine trockene Kritik an der klischeegesteuerten Leere öffentlicher Literatur-, Verkehrs- und Informationssprachen, sondern Lust an der konkreten Phantasie ihrer Zerstörung und also ein positiv besetzbarer, ästhetischer Wert.“ Rolf Grimminger *Die Utopie der vernünftigen Lust. Sozialphilosophische Skizze zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts bis zu Kant*. In: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Hg. von Christa Bürger [u. a.]. Frankfurt am Main 1980, S. 116 f.

³⁰Grimminger *Über Wahrheit und Utopie*, S. 75 f.

studierte.³¹ An einer gesellschaftlichen Kommunikation konnte und wollte aber auch Kleist schon nicht mehr teilhaben. Der Glaube an eine zu vermittelnde Wahrheit war ihm abhanden gekommen und „[w]o ich nicht mehr daran glaube, daß in Kommunikation Wahrheit erzeugt werden kann, bleibt als Konsequenz nur noch Verstummen oder Gewaltanwendung.“³² In ihrer fundamentalen Alterität entziehen sich Kleists Texte dem zweckrationalen Diskurs der Aufklärung.³³ Das Zeitalter der Aufklärung verband die Vorstellung von der fortschreitenden Vervollkommnung der Menschheit mit der Subjektutopie der individuellen Transzendenz als Einheit objektiver und subjektiver Zukunftserwartungen, d. h. des Glaubens an die teleologische Struktur der Geschichte und an die Unsterblichkeit der Seele, wie sie z. B. in der Idee von der *Kette der Wesen* zum Ausdruck kam.³⁴ Dieser Glaube war Kleist spätestens seit seiner ‚Kantkrise‘ abhanden gekommen. Die französische Revolution deckte den Abgrund auf, an dem eine absolute Herrschaft der Vernunft errichtet war.³⁵ Kleists Einsicht in die nichtteleologische, irrationale Struktur der Welt führte zu einer abgeklärten „transzendenzlose[n] Existenz“³⁶, ließ ihn jedoch nicht verzweifeln und resignieren. Indem Kleist schmerzlich erfahren musste, dass die gesellschaftlichen Bedingungen sein Dasein diktierten, und er keinerlei Möglichkeiten hatte, seine Lebensbedingungen dezisionistisch zu gestalten, entwickelte er als Kritik an den aufklärerischen Positio-

³¹Vgl. Rolf Grimminger *Das intellektuelle Subjekt der Literaturwissenschaft. Entwurf einer dialektischen Hermeneutik*. In: Neue Ansichten einer künftigen Germanistik. Hg. von Jürgen Kolbe. München 1973, S. 15–47

³²Grimminger *Über Wahrheit und Utopie*, S. 63

³³Vgl. zum Verhältnis Literatur und Gesellschaft und zum zweckrationalen Diskurs der Aufklärung Rolf Grimminger *Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts*. In: Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution 1680–1789. Hg. von Rolf Grimminger. 2., durchges. Aufl., München 1984, S. 15–99 sowie Grimminger *Die Utopie der vernünftigen Lust*, S. 116–132. Siehe auch Alexander Kluge *Heinrich von Kleist: Die Differenz*. In: Ders.: Fontane, Kleist, Deutschland, Büchner: Zur Grammatik der Zeit. Berlin 2004, S. 21–41; hier S. 21: „Wenn es jemand gibt in der deutschen Texttradition, der auf der Differenz beharrt, dann ist das Heinrich von Kleist.“

³⁴Gottfried Wilhelm Leibniz *Über das Kontinuitätsprinzip*. In: Ders.: Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. Bd. II. Hg., durchges. und mit Einl. und Erläuterungen von Ernst Cassirer. Übers. von Arthur Buchenau. 3., mit Literaturhinweisen erg. Aufl., Hamburg 1996, S. 77: „So bilden notwendig alle Ordnungen der natürlichen Wesen eine einzige Kette [...].“

³⁵Grimminger *Aufklärung*, S. 71 f. sowie Winfried Wehle *Kunst und Subjekt: Von der Geburt ästhetischer Anthropologie aus dem Leiden an Modernität – Nodier, Chateaubriand*. In: Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Bd. 2. Hg. von Reto Luzius Fetz [u. a.]. Berlin/New York 1998, S. 917 f.

³⁶Karl Heinz Bohrer *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*. München/Wien 2003, S. 66

nen ein literarisches Projekt: eine Poetik der Abwesenheit, die im Augenblick ohne Transzendenz, d. i. der Intensität als rein phänomenale Sensation, in der Sprache des grausamen Affekts ihren Niederschlag findet. Kleists poetische Sprache eröffnet einen metaphorischen Raum, in dem keine Willensakte eines sozialen Subjekts vollzogen werden, sondern der die Ablösung des Subjekts von metaphysischen, moralischen und gesellschaftlichen Ansprüchen impliziert. Diese Kunst ist *asozial*:

Die Vorstellung, daß die Kunst ein humanes Sozialverhalten befördere, ist ein gravierender Irrtum idealistischer wie materialistischer Kunsttheorie. [...] Daß Kunst die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft sei, meint schon auch dies: daß Gesellschaftlichkeit, Leben, Sinnlichkeit, Glück selbst negiert werden und nicht nur jene Formen gesellschaftlicher Verhältnisse, die das wahre Leben nicht zulassen.³⁷

Nun soll jedoch nicht eine puristisch werkimmanente, radikal linguistisch-strukturalistische Methode aus dem Mottenkasten ausgegraben werde, die von Grimminger schon 1973 in seinem Aufsatz über die Theorie der literarischen Kommunikation als „Objektivitäts-Fetischismus“ gebrandmarkt wurde.³⁸ Ich möchte stattdessen, wie es Grimminger vorschlägt, nach der Genese und der Wirkung der tropologischen Strukturen in Kleists Texten fragen: „Literarische Kommunikation [...] fordert mit dem Verlust interpersonaler und praktischer Umweltbeziehungen den Wechsel der Identität dessen heraus, der sie vollzieht. [...] Literatur ist Ausdrucksverhalten des schreibenden Autors. Dieser stellt dar oder löst einen Problemzusammenhang, in dem die außerliterarische Wirklichkeit und die psychisch wirksame Aktivität des Schreibens gleichermaßen sich treffen. Das Schreiben dient der Versicherung und Wiederherstellung der durch interpersonale Beziehungen und durch Praxis bestimmten,

³⁷Konrad Paul Liessmann *Distanz, Kälte, Schweigen. Zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft*. In: ÖZS, 1,2 (1984), 26–42; hier S. 34

³⁸Rolf Grimminger *Abriss einer Theorie der literarischen Kommunikation*. In: LuD, 13 (1973), S. 1–15; hier S. 10; Anm. 1. Im Weiteren warnt er eindringlich: „Die ehemals humanistisch gedachte Autonomie literarischer Diskurse, wirksam bis in die immanente Literaturwissenschaft der Kayser und Staiger hinein, wird technologisch verwaltet. Sie paßt sich dem gesamtgesellschaftlichen Bedarf nach einem rein instrumentalen Bewußtsein an, das sich auf die Logik methodischer Verfahren spezialisiert und also Inhalte lediglich unter dem Aspekt ihrer Verfügbarkeit für die Methode betrachtet. Die ehemals humanistisch gedachte Autonomie schlägt so in Inhumanität um.“ ebd., S. 11

durch sie aber auch ständig gefährdeten Identität des Ich.“³⁹ Denn im Unterschied auch zum Textpurismus postmoderner Provenienz, den Maximilian G. Burckhart vertritt, gibt es für Kleist weiterhin eine Art von Referenz auf etwas Außertextliches als singulärer präverbaler Moment, der sich der Sprache zu entziehen meint und doch in ihr zum Ausdruck kommt und am ehesten vielleicht mit Nathalie Sarrautes Versuch, eine neue, *essentielle* Sprache zu entwickeln als Ort eines „erbitterte[n] Kampf[es]“ von präverbaler Empfindung („sensation“) und ihrer sprachlichen Repräsentation, zu vergleichen ist.⁴⁰ Auch Sarrautes *sensation* ist eine rein phänomenale Kategorie, die nichts ‚ausdrückt‘: Damit die Sprache sich nach der *sensation* bildet, muss der in sie Eingeweihte, um ihr Leben einzuhauchen, dafür sorgen, dass die *sensation* lebend und nicht tot ist. Das soll heißen: Er macht, dass diese *sensation* neu, direkt, spontan, unmittelbar und nicht schon hundertmal *ausgedrückt* worden ist: „Pour que le langage se moule sur la sensation, s’adapte à elle, lui donne vie, encore faut-il que cette sensation soit une sensation vivante et non une sensation morte. C’est-à-dire: il faut que ce coit une sensation nouvelle, directe, spontanée, immédiate, et non déjà cent fois exprimée.“⁴¹ Die *langage essentiel* hat nicht die Funktion, Figuren zu charakterisieren, sondern *ist selbst* gewalttätig. Und so wird „[m]it allem Aufwand der Wörter [...] etwas in die Kultur integriert, das ihr sonst barbarisch entzogen bleibt oder allenfalls unter zeremoniellen Begleitschutz gestellt werden kann: eben die Lust und der Schrecken, der Tod und das Geschlecht“⁴². Die Erfahrung der gesellschaftlichen Desintegration und der identitätsgefährdenden Diskontinuität nutzte Kleist, indem er seine Subjekt-Spaltung kreativ im hegelschen Sinne in seinem Schreiben ‚aufhob‘, bis dieses Projekt sich in seinem Selbstmord ‚vollendete‘. Dabei drängen sich unwillkürlich Parallelen zu Georg Büchner auf, über den Rolf Grimminger schreibt:

³⁹Grimminger *Kommunikation*, S. 6. Siehe auch Grimminger *Entwurf einer dialektischen Hermeneutik*, S. 27: „Auch Kunst dient der Lösung oder mindestens der Darstellung praktisch eingelebter Konflikte, und dies ist zugleich ihr eminent humaner Sinn. Sie entkommt den historischen Widersprüchen intersubjektiver Existenz nicht.“

⁴⁰Siehe Judith Holstein „*CETTE LUTTE POUR SURVIVRE*“: *Nathalie Sarraute, ‚Enfance‘*. In: Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge. Hg. von Maria Moog-Grünewald. Heidelberg 2004, S. 243–269; hier S. 247

⁴¹Nathalie Sarraute *Le Langage dans L’art du roman*. In: Dies.: *Œuvres complètes*. Paris 1996, S. 1679–1694; hier S. 1686

⁴²Rolf Grimminger *Die ewige Geschichte von Leben und Tod*. In: Kursbuch: Todesbilder, 114 (1993), 131–147; hier S. 147

Hier ging einer abrupt zugrunde, sicher hatte er sich zu heftig verbrannt. Die Energien, die verbraucht werden müssen, um mit den Ordnungen des aufgeklärten Bewußtseins auch die Entzweigungen, die sie erzwingen, durchzustehen und darüber hinaus noch eine Sprache zu erfinden, die sie kreativ aufhebt, sind ohnehin hoch.⁴³

1.3 Einführung

Abwesenheit als poetisches Verfahren ist bei Kleist in allen seinen Texten offensichtlich: z. B. beim berühmtesten Gedankenstrich der deutschen Literatur in der *Marquise*, dem häufigen Schweigen der Protagonisten, dem vielfachen Erbleichen und In-Ohnmacht-Fallen.⁴⁴ Helga Gallas interpretiert die beiden Rappen im *Kohlhaas* psychoanalytisch als „Phallusmetaphern“⁴⁵: „Pferde‘ verdeckt den verdrängten Signifikanten ‚Phallus‘ [...] als Signifikant einer Abwesenheit“⁴⁶, und für Clayton Koelb öffnen die Rappen eine Leerstelle, die durch die Abwesenheit göttlicher Gerechtigkeit verursacht sei.⁴⁷ Die Anwesenheit des Gespenstes im *Bettelweib* ist nur durch eine Abwesenheit gekennzeichnet: „[E]in Geräusch wird wahrgenommen, aber das Ding, das dieses Geräusch verursacht, ist unsichtbar und unbestimmbar.“⁴⁸ Auf der syntaktischen Ebene sind der leere Raum in den Dialogen und die exzessive

⁴³Rolf Grimminger *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main 1986, S. 103

⁴⁴Schweigen wird von Schmitz-Emans als Ausdruck der Suche nach der ‚Ursprache‘ des Menschen (ganz im kratylischen Sinne) interpretiert: „Wo alle schriftlichen Übersetzungen, in den Sprachen ‚Babels‘ verfaßt, den gesuchten Urtext der Schöpfung notwendig verfehlen, da mag das abwesende Wort als am ehesten adäquate Übersetzung gelten. Der sichtbare und lesbare menschen sprachliche Text vermag die Unzulänglichkeit der von ihm gebotenen ‚Übersetzung‘ immerhin partiell abzubüßen: nämlich durch Einbezug von Abwesenheitsstellen, von Lücken und Brüchen in seine Textur.“ Schmitz-Emans *Schrift und Abwesenheit*, S. 54. Kleist ist jedoch Konventionalist, der nicht an die Möglichkeit einer Ursprache, die die letzte Wahrheit der Schöpfung abbilden könnte, glaubt. Seine Lettern verschwinden in jenem Nichts, aus dem sie gekommen sind. Siehe allgemein zum platonischen Streit zwischen Hermogenes und Kratylos: Gérard Genette *Mimologiken: Reise nach Kratylien*. Aus dem Franz. von Michael von Killisch-Horn. München 1996, insbes. S. 67–80

⁴⁵Helga Gallas *Die Suche nach dem Gesetz oder die Anerkennung des Begehrens – eine struktural-psychoanalytische Interpretation des ‚Michael Kohlhaas‘ (1981)*. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Inka Kording und Anton Phillip Knittel. Darmstadt 2003, S. 26

⁴⁶Ebd., S. 27

⁴⁷Clayton Koelb *Incorporating the Text. Kleist’s ‚Michael Kohlhaas‘*. In: PMLA, 105 (1990), 1098–1107

⁴⁸Davide Giuriato „Das Namenlos“. *Zur Problematik des Namens in H. v. Kleists ‚Das Bettelweib von Locarno‘ und ‚Die Marquise von O...‘*. In: Brandenburger Kleist-Blätter, 17 (2005), S. 79

(Poly-)Stichomythie in den Dramen augenfällig. Die strenge Autonomisierung der sprachlichen Zeichen, die Intensität der brutalen Gewaltszenen, die in ihrer unbegründbaren Unangemessenheit die Abwesenheit jeglicher Ordnungen bezeugen, festigen diesen Befund, wie noch im Einzelnen nachzuweisen sein wird.

Von Anfang an irritierte die übermäßige Gewalt Rezipienten und Kritiker. So schreibt Wilhelm Grimm anlässlich der Erscheinung des zweiten Teils der Erzählungen Heinrich von Kleists über die *Verlobung in St. Domingo*: „Den Ausgang dieser Geschichte möchte man weniger entsetzlich wünschen, er ist fast zu gräßlich [...].“ Und weiter: „Überhaupt ist es etwas auffallend, daß die sämtlichen Erzählungen ins Gräßliche gehen, und ein überwiegender Hang zum Düstern und Schauerhaften ist an der Wahl des Stoffs wie an der Behandlung nicht zu verkennen.“⁴⁹ Diese Gewalttätigkeit ist für Grimm aber Beweis fehlender Kunstfertigkeit, denn an anderer Stelle bemerkt er zu Kleists Stil:

Es scheint seiner Schreibart noch etwas Hartes, Strenges, ja Nachdrückliches eigen zu sein, und ihr zum Teil jene Anmut abzugehen, die alle Kunst vergessen und einen ganz ungestörten, reinen Genuß erst möglich macht.⁵⁰

Eichendorff bewertet sie sogar als Ausdruck eines persönlich unreifen und schwer gestörten Menschen und warnt: „Hüte jeder das Tier in seiner Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und ihn selbst zerreißt! Denn das war Kleist's Unglück und schwergebüßte Schuld, daß er diese keinem Dichter fremde, dämonische Gewalt nicht bändigen konnte oder wollte, die bald unverhohlen, bald heimlichleise, und dann nur um so grauenvoller, fast durch alle seine Dichtungen geht.“⁵¹ Auch Stefan Zweig betont das Harte und die Kälte in Kleists Texten: „Nie ist die deutsche Sprache mehr gehärtet worden, nie aber war sie auch mehr metallisch kalt, mehr eisern glanzlos als in der Kleistschen Prosa: er handhabt sie nicht [...] gleich einer Harfe, sondern gleich

⁴⁹ Wilhelm Grimm *Zeitung für die elegante Welt vom 10. Oktober 1811*. In: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte seiner Zeitgenossen. Hg. von Helmut Sembdner. 7., erw. Neuaufl., München 1996, S. 431

⁵⁰ Wilhelm Grimm *Zeitung für die elegante Welt vom 24. November 1810*. In: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte seiner Zeitgenossen. Hg. von Helmut Sembdner. 7., erw. Neuaufl., München 1996, S. 336

⁵¹ Joseph Freiherr von Eichendorff *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*. Faksimilenachdr. d. Ausg. von 1857. Mit e. Nachw. von Wolfgang Frühwald. Paderborn 1987, S. 161

einer Waffe, gleich einem Pflug mit unerbittlicher Gewaltsamkeit.“⁵² Thomas Mann ist erschüttert von der „gewalttätigen Syntax“⁵³. Kleists Erzählungen seien „grauenhaft im Exzess“, „tumultös“, „schauerlich“, „grauenvoll“, „unheimlich“, „gräßlich“: „Man kommt beim Lesen [...] aus dem Schrecken, der Aufregung, der Bangigkeit vor dem Ungeheuerlichen [...] nicht heraus.“⁵⁴

Ebenso konstatieren viele Sekundärtexte das große Ausmaß an Gewalt in Kleists Erzählungen. So spricht Ruth K. Angress von „terrorism and desparate causes“⁵⁵. Helmut Arntzen meint, die Welt, die in Kleists Werken dargestellt werde, sei die „Welt sprachloser, menschenfeindlicher Gewalt“⁵⁶. Iris Denneler betont: „Kleists Werk handelt [...] unübersehbar von Gewalt.“⁵⁷ Und René Girard bezeichnet die Schlusszene des *Erdbeben in Chili* als „eine der gewalttätigsten in der neueren Literatur.“⁵⁸ Diese Gewalt wird aber zumeist strukturell-anthropologisch⁵⁹ oder metaphysisch-moralisch als Ausfluss eines „seelischen Konflikts“⁶⁰ funktionalisiert. In einer aktuellen Untersuchung über die „Gewalt in ausgewählten Erzählungen Heinrich von Kleists“⁶¹ vertritt Ulrike Stefanie Heutger die These, Kleist kritisiere durch die Darstellung von Gewalt Zustände, die ein friedliches Zusammenleben gefährdeten. Durch die Anbindung an historische Begebenheiten mit scheinbarer Faktizität erhöhe er die Glaub-

⁵²Stefan Zweig *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin – Kleist – Nietzsche*. Ungek. Neuausg. der Erstausg. von 1925. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1999, S. 213

⁵³Thomas Mann *Heinrich von Kleist und seine Erzählungen*. In: Ders.: *Nachlese. Prosa 1951–1955*. Berlin/Frankfurt am Main 1956, S. 20

⁵⁴Ebd., S. 20 f.

⁵⁵Ruth K. Angress *Kleist's Treatment of Imperialism. ‚Die Hermannsschlacht‘ and ‚Die Verlobung in St. Domingo‘*. In: *Monatshefte*, 69 (1977), 17–33; hier S. 31

⁵⁶Helmut Arntzen *Heinrich von Kleist: Gewalt und Sprache*. In: *Zur Sprache kommen. Studien zur Literatur- und Sprachreflexion, zur deutschen Literatur und zum öffentlichen Sprachgebrauch*. Hg. von Helmut Arntzen. Münster 1983, S. 93

⁵⁷Iris Denneler *‚Denn nie ist der Mensch besser, als wenn er es recht innig fühlt, wie schlecht er ist.‘ Kleists Bankrotterklärung des Erhabenen*. In: *Études Germaniques*, 50 (1995), 713–732; hier S. 713

⁵⁸René Girard *Mythos und Gegenmythos*. In: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘*. Hg. von David E. Wellbery. 3. Aufl., München 1993, S. 144

⁵⁹Vgl. z. B. Gerhard Gönner *Von „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“*. *Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist*. Stuttgart 1989 und Claudia Brors *Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften*. Würzburg 2002

⁶⁰Wie weiland schon Eichendorff: Hermann Reske *Traum und Wirklichkeit im Werk Heinrich von Kleists*. Stuttgart [u.a.] 1969, S. 25

⁶¹Ulrike Stefanie Heutger *Gewalt in ausgewählten Erzählungen Heinrich von Kleists. Ihre Funktion und Darstellung*. Stuttgart 2003

würdigkeit der jeweiligen Handlung. Kleist appelliere an seine Leser, durch Vermeidung bzw. Verhinderung solcher Zustände zu einem harmonischen gesellschaftlichen Miteinander beizutragen.⁶² Nach Wolfgang Thorwart habe Kleist prinzipiell sein Leben lang am theologisch-rationalistischen Vervollkommnungsprogramm festgehalten. Kleist habe nach dem Verlust seines Glaubens an die Möglichkeit einer fortschreitenden Moralisierung/Verbesserung von Individuum und Gesellschaft durch *gesellschaftliches* Engagement sein „Dichteram“ für eine Kritik an den gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien, die die Moralisierung des Individuums verhinderten, dazu genutzt, um qua *ästhetischer* Kritik die Entfaltung einer souveränen moralischen Individualität doch noch zu ermöglichen.⁶³

Meine These dagegen ist, dass Kleists „Sprache der Gewalt“⁶⁴ nicht die Funktion hat, moralische Handlungsanweisungen exemplarisch-experimentell durchzuspielen, um den Rezipienten ethische Entscheidungsmöglichkeiten an die Hand zu geben, sondern dass insbesondere in Kleists Gewalt die ästhetische Kategorie der Abwesenheit den Kleistschen Affekt als reine Phänomenalität und Ausdruck einer bewusst und dezisionistisch eingesetzten *autonomisierten ästhetischen Empfindung* zum Ausdruck kommt, die das moralische Urteil (ebenso wie alle anderen nicht-ästhetischen Urteile soziologischer, psychologischer oder rechtsphilosophischer Art) subversiv unterminiert, denn „die Kunst steht ebensowenig im Dienst der Religion und der Moral wie in dem des Angenehmen und Nützlichen“⁶⁵. *Affekt* ist hier nicht zu verstehen als moralisch gerechtfertigter Affekt Schillers oder als *Gemütsaffekt*, der die affektiven Gefühle der Figuren abbildet, sondern als isoliertes ‚Gravitationszentrum‘, als „dämonischer Tanz“⁶⁶ reiner Intensivwerte. So wird auch Sigrid Weigels Lesart des *Findlings* auf der Folie einer *physikalischen* Affekttheorie hier nicht zum Tragen kom-

⁶²Vgl. insbesondere Heutgers Zusammenfassung: Heutger *Gewalt*, S. 150–155

⁶³Siehe Wolfgang Thorwart *Heinrich von Kleists Kritik der gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien. Zu H. v. Kleists Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der theologisch-rationalen Jugendwerke*. Würzburg 2004

⁶⁴Anthony Stephens *Kleist – Sprache und Gewalt*. Freiburg im Breisgau 1999

⁶⁵„L’art n’est pas plus au service de la religion et de la morale qu’au service de L’agréable et de l’utile.“ Victor Cousin *Cours de philosophie*. Paris 1836, S. 223; zit. nach Peter Bürger *Ästhetik und Moral*. In: Ders.: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt am Main 1983, S. 141

⁶⁶Gerhard Neumann *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Frankfurt am Main 1991, S. 197

men.⁶⁷ Im Gegensatz jedoch zu der sozialpsychologischen These Urs Strässles,⁶⁸ der mit Recht in Kleists Werk die Problematik des Künstlers als abgelehnter Außenseiter der Gesellschaft identifiziert, glaube ich nicht, dass Kleist sich durch sein Künstlertum neue gesellschaftliche Anerkennung verdienen will. Auch Klaus Müller-Salgets These, die Kleistschen Protagonisten dienten zur Darstellung der Unterdrückung einer freien Entfaltung des Individuums durch eine restriktive Gesellschaft,⁶⁹ geht mir nicht weit genug, ebensowenig wie die in der Tradition einer geschichtsphilosophischen Ästhetik stehende These, Kleist habe zwar nicht inhaltlich, wohl aber in der Form versucht, das triadische Geschichtsmodell⁷⁰ in seiner Kunst zu verwirklichen. Ich möchte im Weiteren begründen, dass sich allerdings in Kleists Literaturprojekt die neuartige Autonomie des Subjekts einer „krisenhaften Subjektivität“⁷¹ als eines der Kennzeichen der „Sattelzeit“ (Koselleck) um 1800 als Krise der Bewusstwerdung von der „Absolutheit des Ichs“⁷² niederschlägt, sich aber dann zu einer radikal *ästhetischen* Selbstwahrnehmung verselbständigt. Die Ablösung Kleists von der Gesellschaft war unhintergebar. Sein Werk sollte weder sein eigenes Leben noch die Gesellschaft ‚gesunden‘. Die Schaffung seines eigenen Erzählkosmos‘ im kreativen Akt der dezisionistischen Selbst-Zernichtung war Kleists einzige Möglichkeit, die ihm noch Autonomie garantieren konnte. Seine Protagonisten „schrumpften zu Masken ihrer ausgehöhlten Identität: die *gebrechliche Weltordnung* war das lädierte Subjekt selbst, dem *auf Erden nicht zu helfen war*.“⁷³

Im Unterschied aber zu existenz-philosophischen⁷⁴ oder existentiell-biographischen Thesen, die mit dem Einbringen des *empirischen* Künstler-Subjekts in das Werk eine enge Verbindung von Leben und Werk propagieren,⁷⁵ möchte ich zeigen, dass zwar in Kleists Sprache des Affekts eine *existentielle Erfahrung* zum Ausdruck kommt, die

⁶⁷Vgl. Sigrid Weigel *Der ‚Findling‘ als ‚gefährliches Supplement‘. Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800*. In: Kleist-Jahrbuch, (2001), 120–134; insbes. S. 130–132

⁶⁸Urs Strässle *Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft*. Würzburg 2002

⁶⁹Vgl. Klaus Müller-Salget *Heinrich von Kleist*. Stuttgart 2002

⁷⁰D. h. die Einheit des Menschen mit sich selbst, wie sie im paradiesischem Ursprungszustand herrschte, wird im Mittelstadium entzweit und im dritten Stadium durch Versöhnung aller Widersprüche wiedergewonnen.

⁷¹Jens Saathoff *Motive krisenhafter Subjektivität. Eine vergleichende Studie zu deutscher und englischer Schauerliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main [u.a.] 2001

⁷²Ebd., S. 67

⁷³Schünemann *Dunkles Bild*, S. 114

⁷⁴Grundlegend dazu: Günter Blöcker *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*. Berlin 1960

⁷⁵Wie z. B. in jüngster Zeit auch Strässle *Die keilförmige Vernunft*, siehe S. 13

aber nicht wie bei Strässle im Modus des Entzugs als „Seinsmodus des Mangels“⁷⁶ Trauer über den „erlittenen Verlust (an Intensität, Glück)“⁷⁷ ausdrückt, sondern – ganz im Gegenteil – im Modus der Intensität einen *Seinsmodus der Fülle* darstellt, einer Fülle allerdings, die nicht „Selbstverwirklichung im Werk“⁷⁸ bedeutet, sondern gleichzeitig notwendigerweise in das Nichts, die Abwesenheit, den Tod umschlägt. Denn wie Maurice Blanchot erfasst Kleist meiner Überzeugung nach „Schreiben als ein *existentielles* Tun, bei dem der Schreibende aber nicht *zu sich* kommt, sondern *von sich* getrennt wird.“⁷⁹ Dieser Modus der Intensität ist nicht als wirkungsästhetischer Begriff zu verstehen. Er bezeichnet keine Nachricht zwischen einem Sender und einem Empfänger, sondern mit Stefan Jäger die Verdichtung eines „unmarkierten Zwischen auf der selbstreflexiven Textoberfläche“⁸⁰. Dabei ist das *Unmarkierte Zwischen* als literarische Kategorie zu verstehen. Im Gegensatz zu Derridas philosophischer Kategorie des *markierten Zwischen* als „die Stätte, die Verräumlichung, die nichts ist, die Idealität (als Nichtseiendes) der Idee“⁸¹, geht es beim unmarkierten Zwischen zwar auch um etwas Abwesendes, jedoch wird auf der Textoberfläche ein Konflikt ausgetragen, der zunehmend etwas entstehen lässt, das durch widerstreitende Bewegungen im nachhinein erkennbar wird als reiner *Effekt*. „Effekt“ meint hier Erzeugung aus der Bewegung der *différance*, die nie stabiles Zentrum ist, sondern in der „supplementär-substitutionellen Verweisungsbewegung“⁸² alle Identität erst nachträglich (eben als Effekt) entstehen lässt. Derrida kennzeichnet diesen Effekt als „Kraft“, die das „Andere der Sprache“ in der *absence* aufscheinen lässt, nicht als „Sinnlosigkeit“, sondern „den Sinn im Augenblick seiner Gewinnung verlieren“.⁸³

⁷⁶Strässle *Die keilförmige Vernunft*, S. 129. Damit bezieht er sich auf Peter Bürger und dessen „Verschwinden des Subjekts“. Siehe Peter Bürger *Das Verschwinden des Subjekts*. In: Peter Bürger und Christa Bürger: *Fragmente einer Geschichte der Subjektivität*. Frankfurt am Main 2001, S. 9–254

⁷⁷Strässle *Die keilförmige Vernunft*, S. 129

⁷⁸Bürger *Ästhetik und Moral*, S. 204

⁷⁹Bürger *Verschwinden des Subjekts*, S. 206 (Hervorh. von mir; C. B.)

⁸⁰Stefan Jäger *Das ‚unmarkierte Zwischen‘ in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke*. Dissertation, Bielefeld 1999, S. 80

⁸¹Jacques Derrida *Dissemination*. Wien 1995, S. 239

⁸²Bärbel Lücke *Semiotik und Dissemination. Von A. J. Greimas zu Jacques Derrida. Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks ‚Prosa‘ ‚Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr‘*. Würzburg 2002, S. 23

⁸³Jacques Derrida *Die Schrift und die Differenz*. Übers. von Rodolphe Gasché. 6. Aufl., Frankfurt am Main 1972, S. 47

Die Kraft den Ursprung des Phänomens zu nennen, heißt sicherlich, nichts zu sagen. Im Augenblick ihrer Sage ist die Kraft schon Phänomen. Hegel hatte wohl gezeigt, daß die Erklärung eines Phänomens durch eine Kraft eine Tautologie darstellt. Indem man dies aber sagt, muß man ein gewisses Unvermögen der Sprache im Auge behalten, aus sich herauszutreten, um ihren Ursprung, nicht aber das *Denken* der Kraft benennen zu können. Die Kraft ist das Andere der Sprache, ohne die diese nicht das wäre, was sie ist.⁸⁴

Diese Intensität ist daher eher ein *Sicht-Entbergen* eines Seins im Heideggerschen Sinne, das im *So-Sein* da-steht als *reine Phänomenalität*, der der Rezipient mit „Gelassenheit“⁸⁵ gegenübertreten sollte, d. h. es in seinem *So-Sein* lassen, ohne eine ‚Botschaft‘, einen ‚Sinn‘ ausmachen bzw. interpretieren zu können. Insofern kann ich Hans Ulrich Gumbrecht folgen, der (unter Bezug auf Heidegger und Gadamer) den Begriff der „Präsenz“, der gekennzeichnet sei durch *extreme Zeitlichkeit, Volumen* und *Spannung zwischen Energie und Sinn*, inauguriert, um „den Universalitätsanspruch der Hermeneutik hinter sich [zu] lassen“⁸⁶. Jedoch betont er den Prozess des Erscheinens der Wahrheit als *Epiphanie* in diesen „Präsenzeffekten“, indem „ein Objekt des ästhetischen Erlebens, sobald es zum Vorschein kommt und zeitweilig das Gefühl der Intensität hervorruft, aus dem Nichts zu kommen scheint“⁸⁷. An solchen „Momen-te[n] der Intensität“ sei zwar (vor allem wegen ihrer „zeitliche[n] Fragmentierung“) „nichts Erbauliches, keine Botschaft, nichts, was man aus ihnen lernen könnte“.⁸⁸ Dennoch ist für Gumbrecht der rezeptionsästhetische Vollzug der wichtigste Aspekt: „Denn was wir spüren, ist wahrscheinlich nichts weiter als ein besonders hoher Grad des Funktionierens eines unserer allgemeinen kognitiven, emotionalen und vielleicht sogar physischen Vermögen.“⁸⁹ Gumbrecht bezieht sich dabei auf die *Ästhetik des Erscheinens* von Martin Seel. Auch Seel zielt auf einen wirkungsästhetischen Begriff. Wichtig ist ihm die Aufmerksamkeit des Rezipienten als *ästhetische Wahrnehmung*:

⁸⁴Derrida *Die Schrift und die Differenz*, S. 47

⁸⁵Vgl. Martin Heidegger *Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken*. In: Ders.: *Gelassenheit*. 10. Aufl., Pfullingen 1992, S. 27–71

⁸⁶Hans Ulrich Gumbrecht *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt am Main 2004, S. 85

⁸⁷Ebd., S. 132; Gumbrecht bezieht sich dabei auf Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerks*

⁸⁸Ebd., S. 119

⁸⁹Ebd.

„Denn die Beachtung des Spiels der Erscheinungen an einem Gegenstand kommt nur zustande, wenn wir in seiner Gegenwart *verweilen* und ihm in *selbstzweckhafter* Aufmerksamkeit begegnen.“⁹⁰ Aber auch Seel betont das „selbstzweckhafte“ dieser ästhetischen Wahrnehmung. Beide jedoch ignorieren m. E. die Heideggersche Unterscheidung zwischen Erscheinung und Phänomen. ‚Phänomen‘ ist nach Heidegger das *Sich-an-ihm-selbst-zeigen*, ‚Erscheinung‘ meint dagegen einen „seienden Verweisungszusammenhang im Seienden selbst, so zwar, daß das *Verweisende* (Meldende) seiner möglichen Funktion nur genügen kann, wenn es sich an ihm selbst zeigt, ‚Phänomen‘ ist.“⁹¹ Die Intensität bei Kleist impliziert genau diesen heideggerischen Phänomen-Begriff als das *Sich-an-ihm-selbst-zeigen*. D. h. es geht gerade nicht um eine *mystisch-epiphane* Präsenz des Nichtpräsenten. Als Verdichtung auf der Textoberfläche im Sinne von Jägers Kategorie führt Intensität als Leitkategorie des poetischen Nihilismus zu „Etwas als Abwesendes“⁹². Jäger siedelt seinen Begriff von der „Intensität des lyrischen Ausdrucks“⁹³ zwischen Emotionalem und Formalem an, weil bei den von ihm behandelten Dichtern (Brentano, Eichendorff, Rilke und Trakl) neben der autonomen Form (der selbstreflexiven Textoberfläche) die Emotionen des dichtenden Subjekts (die „Sehnsucht“) und das als defizitär empfundene Bewusstsein nicht vollständig aufgelöst, sondern im *Schatten des Subjekts* (als Stimme der *krisenhaften Subjektivität*) weiterhin anwesend sind.⁹⁴ Bei Kleist ist die Radikalisierung und Intensivierung in der Sprache der Gewalt zudem jedoch so stark, dass sich darin eine autonomisierte ästhetische *Empfindung* ausdrückt: „*Eine* Empfindung, aber mit ihrer ganzen Kraft darzustellen, das ist die höchste Aufgabe für die Kunst [...] [II, 701].“ Es ist das Projekt einer autonom-dezisionistischen Identitätskonstruktion, in der die *Zernichtung des empirischen Subjekts* als negative Setzung widerstreitender Bewegungen als poetisches Verfahren durch die Evokation einer intensiven, autonomen *Stimmung* manifest wird. In dieser ‚Stimmung‘ verdichtet sich in begrifflich nicht auszudrückender Weise die künstlerische Existenz. ‚Stimmung‘ verstanden je-

⁹⁰Martin Seel *Ästhetik der Erscheinung*. München/Wien 2000, S. 56

⁹¹Martin Heidegger *Sein und Zeit*. 17. Aufl., unveränd. Nachdr. der 15., an Hand der Gesamtausg. durchges. Aufl. mit den Randbem. aus dem Handexemplar des Autors im Anhang. Tübingen 1993, S. 31

⁹²Jäger *Das unmarkierte Zwischen*, S. 271

⁹³Ebd., S. 88

⁹⁴Ebd., S. 89

doch nicht als „das Innerstes und Eigenste der Subjektivität“⁹⁵ wie bei Hegel, sondern als ‚ästhetischer Rausch‘ im heideggerischen „Gestimmtsein“: „Das Gestimmtsein [...] eröffnet das Dasein als ein steigendes und breitet es aus in der Fülle seiner Vermögen, die sich wechselweise erregen und ins Steigen bringen.“⁹⁶ Dieser Rausch ist jedoch anders als der dionysische Rausch Nietzsches als ein Außer-sich-Sein zu verstehen: „Die Stimmung ist gerade die Grundart, wie wir *außerhalb* unserer selbst sind.“⁹⁷ Kleists „Gestimmtsein“ erscheint jedoch zusätzlich verdichtet ähnlich des Hofmannsthalschen Konzepts der Stimmung als augenblickhafte, ich-lose Prozessualität, bei Hofmannsthal allerdings auf den Rezipienten ausgerichtet: „Hier ist die Stimmung nicht mehr das Innerste und Eigenste des Ichs. Ihre ästhetische Bedeutsamkeit ergibt sich vielmehr aus der Tatsache, daß sie uns auf jene Lebensdimension hin öffnet, in der die denkökonomische Ichmetapher verabschiedet wird.“⁹⁸

Das poetische Verfahren Kleists kulminiert im Projekt des Selbstmords als „Selbstaffirmation durch Selbstauslöschung“⁹⁹. Bataille nennt dieses Verhalten „la souveraineté véritable“: „Die wahre Souveränität ist eine so bewußte Selbsttötung, daß sie sich in keinem Augenblick die Frage dieser Tötung stellen kann.“¹⁰⁰ Dieser Tod ist für Bataille „die Gluth der keuchenden Empfindung selbst“¹⁰¹ als Transgression der engen Grenzen des vernunftbegabten Individuums, an denen es leidet.

1.4 Vorgehensweise

Ich möchte also Kleists *Absenzen* nachspüren, inwieweit in der Prosa Kleists eine „Ästhetik der Abwesenheit“ hinsichtlich einer dezisionistischen Identitätskonstruktion als Ausdruck einer negativen Anthropologie wirksam wird unter besonderer Berücksichtigung der Briefe und Erzählungen. Ich werde mich dabei deswegen hauptsächlich auf die Erzählungen Kleists stützen, weil gerade deren Gewaltimaginationen vorwiegend

⁹⁵Georg Friedrich Wilhelm Hegel *Vorlesungen über die Ästhetik III*. In: Ders.: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 15. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1986, S. 444

⁹⁶Martin Heidegger *Nietzsche*. Bd. I. 6., erg. Aufl. Stuttgart 1998, S. 106

⁹⁷Ebd., S. 100

⁹⁸Vgl. David E. Wellbery (Hrsg.) *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘*. 3. Aufl., München 1993, S. 703–733; hier S. 716 f.

⁹⁹Bürger *Verswinden des Subjekts*, S. 208

¹⁰⁰Georges Bataille *Œuvres complètes*. Bd. 6. Paris 1973, S. 119. Vgl. Bürger *Verswinden des Subjekts*, S. 208

¹⁰¹Grimminger *Heimsuchungen*, S. 847 f.

für moralisch-didaktische Zwecke funktionalisiert wurden. Betrachtungen über die gewalttätigsten Dramen Kleists, nämlich die *Penthesilea* und die *Hermannsschlacht*, sollen die Befunde ergänzen. Dazu habe ich die Arbeit in drei Hauptteile gegliedert: Im ersten Teil der Arbeit soll Kleists autopoietische Selbstinszenierung im Modus der Subversion untersucht werden. In der sprachlichen Inkommunikabilität zeigt sich das Problem des Widerspruchs zwischen radikaler Individualisierung und gleichzeitiger Auflösung des Subjekts. Die Erfahrung der Desintegration und Diskontinuität einer krisenhaften Subjektivität führte bei Kleist zur kreativen Aufhebung im poetischen Projekt. Voraussetzung ist die Befreiung vom gesellschaftlichen Subjekt hin zur dezisionistischen Künstlerexistenz. Im zweiten Teil soll gezeigt werden, dass Kleists Erzählungen die traditionelle Erzählform der *moralischen Erzählung* unterlaufen. Kleist will keine intersubjektive Wahrheit für andere schaffen, wie es die moralisch-erkenntniskritische Forschungsrichtung behauptet: Die sogenannte Kantkrise Kleists führte bei Kleist nicht zur erkenntniskritischen Verzweiflung und zu einem poetischen Projekt des ethisch-moralischen Rettungsversuchs. Kleist reklamiert vielmehr einen dezisionistischen Geltungsanspruch: Er transformiert das autobiographische Ich zu einem imaginativ-ästhetischen. Im Schreiben verselbständigt sich das künstlerische Subjekt zu einer radikal ästhetischen Selbstwahrnehmung in der *absence créatrice* (Valéry). Kleist schreibt „unter peremptorischen Bedingungen“ [II, 56], wie er selbst an herausgehobener Stelle (nämlich genau im Zentrum der Geschichte vom *Michael Kohlhaas*) sagt. Der Ausdruck dieser rein ästhetischen Selbstwahrnehmung ist die Sprache der Gewalt. Dazu soll im dritten Teil nach dem Bösen im Kunstwerk gefragt werden und zwar weder als strukturell-anthropologischer noch metaphysisch-moralischer Kategorie, aber auch nicht als das bewusst Unmoralische als das *Schön-Weil-Böse*, wie es sich in der Inszenierung des *poét maudit* manifestiert, sondern ausschließlich nach dem Bösen als außermoralisch-literarischer Kategorie im Modus ästhetischer Imagination. Als Folie dazu soll die Kategorie der Intensität des negativen Augenblicks dienen. Durch die Desavouierung der Theorie des Erhabenen und Umfunktionalisierung des Erhabenen in eine rein ästhetisch-imaginative Kategorie erreicht Kleist eine Intensivierung des poetischen Gegenstandes. Abschließend wird zu zeigen sein, wie die Kategorie der Abwesenheit in den poetischen Verfahren

der Autonomisierung der sprachlichen Zeichen und dem „Affekt-Blitz als Ereignis-Singularität“¹⁰² manifest wird.

¹⁰²Volker Herrlinger-Mebus *Lieber nichts werden als nicht werden. Heinrich von Kleist oder die entsetzende Nacht des Kriegers – von der Wunschproduktion als nomadischer Kriegsmaschine.* Frankfurt am Main [u. a.] 1992, S. 18

2 Kategorie der Abwesenheit I: Programmatische Selbstinszenierung im Modus der Subversion

2.1 Krisenhafte Subjektivität

Scribo ergo non sum ego.
Philipp Ingold

Die Erkenntnistheorie der Aufklärung löste das Ich als sinnlich-wahrnehmendes Individuum aus der hierarchischen *ordo* mit Gott als obersten Lenker und zeigte ihm die Möglichkeit einer selbstbestimmten Entwicklung.¹ Damit geht der göttliche Sinngrund verloren: Welt, Gott und Mensch bilden keine Einheit mehr. Das Subjekt wird nicht in eine festgefügte Ordnung hineingestellt, sondern bestimmt seine Position selbst.

Schon Nikolaus von Cues spricht dem Individuum eine „selbstbestimmte Aktivität“² zu und betrachtet es als „autonomen Schöpfer seiner Welt“³. Doch diese Schöpferkraft ist von einem göttlicheren Sein abgeleitet:

Somit hat der Mensch eine Vernunftkraft, die in ihrem schöpferischen Tun Abbild ist der göttlichen Vernunft, und er schafft Abbilder von Abbildern der göttlichen Vernunftkraft, ebenso wie die äußeren kunstgeschaffenen Gestalten Abbilder sind der inneren natürlichen Form. Daher mißt der Mensch die eigene Vernunft durch das Vermögen seiner eigenen Werke, und daraus ermißt er die göttliche Vernunft, wie die Wahrheit gemessen wird an ihrem Bilde [...].⁴

¹Siehe Kants *sapere aude!* Vgl. zur geistesgeschichtlichen Entwicklung einer krisenhaften Subjektivität Saathoff *Motive krisenhafter Subjektivität*, S. 29–67. Siehe auch Winfried Weier *Die Grundlegung der Neuzeit. Typologie der Philosophiegeschichte*. Darmstadt 1988, S. 3–8

²Christoph Riedel *Subjektivität und Individuum. Zur Geschichte des philosophischen Ich-Begriffes*. Darmstadt 1989, S. 55

³Saathoff *Motive krisenhafter Subjektivität*, S. 31

⁴Nikolaus von Cues *Über den Beryll*. In: Ders.: *Die Kunst der Vermutung*. Auswahl aus den Schriften. Besorgt und eingel. von Hans Blumenberg. Bremen 1957, S. 324

Durch diese Abhängigkeit von der göttlichen Vernunft ist die menschliche Schöpferkraft weiterhin nicht autonom, sondern bleibt „Entdecker bzw. Träger höchster und letzter Wahrheiten“⁵. D. h. der Geist erkennt die „höchsten und letzten Worte“, die sinnliche Wahrnehmung dagegen unterliegt Täuschungen.⁶

Auch René Descartes als Hauptvertreter dieses neuzeitlichen Rationalismus stellt alle auf Sinneswahrnehmungen beruhenden Urteile in Frage. Allein das Bewusstseinsurteil, das im Akt des Zweifels gebildet wird, ist gültig, und entsprechend definiert Descartes sein Ich als empfindendes Etwas:

Was aber bin ich demnach? Ein denkendes Ding! Und was heißt das?
Nun, – ein Ding, das zweifelt, einsieht, bejaht und verneint, will, nicht
will und das auch Einbildung und Empfindung hat.⁷

Im cartesischen Dualismus wird aber die aporetische Dichotomie evident, einerseits eine rein subjektive, sinnliche Wahrnehmung zu postulieren, andererseits weiterhin die Möglichkeit des Zugangs zu einer objektiven und göttlichen Wahrheit anzunehmen, denn Descartes hält an der notwendigen Existenz eines vollkommenen Gottes für die klare und ungefälschte Erkenntnis des Menschen fest als metaphysisches Drittes, das der zählbaren Reihe des Empirischen als unzählbares Eines übergeordnet ist. Der Hauptvertreter des Empirismus John Locke verfolgt zudem das stoizistische Ziel der Vervollkommnung des Menschen, lehnt aber die Vorstellung angeborener Ideen ab und prätendiert die Selbstverantwortung des Menschen. David Hume reklamiert in Abkehr vom Rationalismus die Abhängigkeit der Wahrnehmung und Urteile von Gefühlen. Glaube und Moral seien das Produkt der emotionalen Natur des Menschen. Leibniz versucht nun zwischen Empirismus und Rationalismus zu vermitteln, indem er universale Ideen des göttlichen Plans vom Universum als eingeborene Bewusstseinsinhalte als notwendig voraussetzt, die aber, um überhaupt für das Individuum erfahrbar zu werden, mit Beobachtungen der äußeren (empirischen) Welt koordiniert und verifiziert werden müssen.⁸ D. h. die sinnliche Erfahrung (Empirismus) ist bei

⁵Panajotis Kondylis *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Stuttgart 1981, S. 14

⁶Vgl. Ebd., S. 9–19. Die angebliche Verunsicherung Kleists durch Kants „grüne Gläser“ ist also schon in der Renaissance begründet.

⁷René Descartes *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen*. Übers. und hg. von Artur Buchenau. Unveränd. Nachdr. der 1. Aufl. von 1915 mit neuer Vorbemerkung. Hamburg 1994, S. 21

⁸Weier *Grundlegung*, S. 243 f.

Leibniz notwendiger Korrektor des Bewusstseins (Rationalismus).⁹ Der Rationalist Christian Wolff lehnt die Überzeugung der Empiristen ab, individuelle Empfindungen seien Maßstab für (ästhetische) Urteile. Allgemeine Begriffe und ewige Wahrheiten haben für ihn weiterhin Vorrang vor der individuellen empirischen Erfahrung.¹⁰

Ähnlich wie Leibniz glaubt auch Shaftesbury an eine kosmische Harmonie. Er lässt die mittelalterliche *ordo* wieder aufleben, wonach Gott alle Lebewesen in einer graduellen Rangabstufung geschaffen hat. Jeder Mensch hat die Möglichkeit, das Gute in seinem Inneren zu erkennen und qua *Gefühl* für sich zu bestimmen: „Nicht der durch Erziehung geschulte Intellekt, sondern die natürlichen Gefühle werden damit zum Gradmesser ‚richtigen‘ Handelns.“¹¹ Der Pietismus als einflussreiche, protestantische Bewegung ersetzt starre Dogmen durch „erlebte Anschauungen“¹², die als „Selbstgefühl“ bei Novalis – in Abgrenzung zu Fichtes „Tathandlung“ als der Bestimmung des Selbst durch Selbstsetzung – zu einem epistemischen Organ zur Erfassung der eigenen Existenz radikalisiert werden.¹³ Nunmehr gewinnt die Vervollkommnung durch persönliche Bildung an Bedeutung, da die stratifikatorische Ordnung der Adelsgesellschaft durch individuelle Verdienste durchlässiger wird. Die Emanzipation des Bürgertums erfolgt auch über die Durchsetzung bestimmter Moralvorstellungen, die durch moralische Schriften, insbesondere die ‚Moralischen Wochenschriften‘, vermittelt werden. Lektüre avanciert zur ‚Tugenderziehung‘.¹⁴

Allerdings entwickelt sich im Gefolge des deutschen Idealismus und seiner Betonung der Selbstvergewisserung in der Selbstsetzung – d. i. alle Realität erfasst das Ich nur in sich und erhält so einerseits absolute Herrschaft, aber auch absolute Vereinzelung – ein romantisches Bewusstsein, das sich von dieser subjektiven Isolation „umdroht“¹⁵ fühlt. D. h. im Gegensatz zum Fortschrittsglauben der Aufklärung, ihrem Glauben an die Vervollkommnung des Menschen durch Bildung und damit Befreiung aus seiner Unmündigkeit durch den Gebrauch seiner Vernunft, herrschen in

⁹Vgl. Annette Marschlich *Die Substanz als Hypothese. Leibniz' Metaphysik des Wissens*. Berlin 1997, S. 187–193

¹⁰Siehe Joachim Krüger *Christian Wolff und die Ästhetik*. Berlin 1980, S. 13

¹¹Fritz-Peter Hager *Aufklärung, Platonismus und Bildung bei Shaftesbury*. Bern 1993, S. 36 f.

¹²Lothar Pikulik *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München 1992, S. 25

¹³Vgl. Manfred Frank *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*. Frankfurt am Main 2002, S. 34–40

¹⁴Siehe Saathoff *Motive krisenhafter Subjektivität*, S. 46: „Bürgerlichkeit definierte sich in erster Linie durch Moralität [...]“

¹⁵Dieter Arendt *Der ‚poetische Nihilismus‘ in der Romantik: Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*. Tübingen 1972, S. 3

der Literatur Resignation und Melancholie: „Die Möglichkeit eigenverantwortlichen Strebens nach Perfektion wird angesichts der scheinbar übermächtigen Schicksalhaftigkeit des Lebens zu einem bedrohlichen und verwirrenden Ansinnen.“¹⁶ In dieser Stimmung entsteht, zunächst in der englischen Schauerpoetik, eine ‚Friedhofspoetik‘, die als ‚schwarze Aufklärung‘ die Nachtseite des Lebens enthüllt. Der Tod erweist sich als wahre Vollendung des Menschen:

Life's Theatre as yet is shut,
and Death, strong Death alone can heave the massy Bar,
[...]
Death! Great Proprietor of all!¹⁷

Diese Krise des Subjekts kulminiert im poetischen Nihilismus der Frühromantik.¹⁸ Schon Jean Paul kritisierte einen Zeitgeist, „der lieber ichsüchtig die Welt und das All vernichtet“¹⁹. In den *Nachtwachen von Bonaventura* erweist sich die Gottähnlichkeit als Trugbild. Übrig bleibt vom Sein nur das Echo eines dreifach ausgerufenen „Nichts!“²⁰. Die Absolutheit des Ichs wird dem Selbst zum Problem, denn „zwischen Bewunderung und Grauen, Vernunft und Natur bleibt das Subjekt in sich selbst gespalten [...]. Das erhabene Licht der Vernunft und die schauerliche Finsternis der Natur drohen das Ich auf entgegengesetzte Weise zu vernichten [...].“²¹

Fichtes unendliche Selbstreflexion als Bestimmung des Selbst durch sich selbst entgrenzt das Ich, so dass nunmehr seine Bestimmung unlösbar wird:

[U]nd wenn jetzt gleich dasjenige, was fürs Erste, als ein Unabhängiges gesetzt wurde, vom Denken des Ich abhängig geworden, so ist doch dadurch das Unabhängige nicht gehoben, sondern nur weiter hinausgesetzt, und so könnte man in das Unbegrenzte hinaus verfahren, ohne daß dasselbe je aufgehoben würde.²²

¹⁶Saathoff *Motive krisenhafter Subjektivität*, S. 48

¹⁷Edward Young *Night thoughts*. Hg. von Stephens Conford. Cambridge 1989, S. 40 u. 42

¹⁸Vgl. Saathoff *Motive krisenhafter Subjektivität*, S. 67–82

¹⁹Jean Paul *Vorschule der Ästhetik*. In: Ders.: Werke. Bd. 5. Hg. von Norbert Miller. 5. Aufl., München/Wien 1987, S. 31

²⁰E. A. F. Klingemann *Nachtwachen von Bonaventura*. Hg. von Wolfgang Paulsen. Durchges. und bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart 1990, S. 143

²¹Grimminger *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst*, S. 189

²²Hermann Schmitz *Die entfremdete Subjektivität: von Fichte zu Hegel*. Bonn 1992, S. 13 f.

In Jean Pauls grotesker Darstellung eines Christus, der als Ausgeburt des Nichts in der Leere des Universums Gott sucht,²³ manifestiert sich diese Grenzenlosigkeit des Ichs als leere Wüste, in der es in unendlicher Selbstreflexion gefangen ist. Friedrich Schlegel setzte dem *als künstlerisches Prinzip* die freiwillige Selbstbeschränkung entgegen: Nur derjenige könne sich selbst beschränken, der sich zuvor völlig entgrenzt habe, d. h. das künstlerische Ich konstituiere sich im „wechselseitigen Wirken von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“²⁴.

1801 erlebt Kleist die am Ende des 18. Jahrhunderts begonnene Krise der Sozialanthropologie der Aufklärung aus eigener Anschauung. Im Brief vom 16. August 1801 an Luise von Zenge beschreibt Kleist die Auflösung einer naturrechtlich verbürgten Vernunft des Humanen in der Gleichgültigkeit und Vermassung, bei der ein Menschenleben nichts mehr gilt:

Verrat, Mord und Diebstahl sind hier ganz unbedeutende Dinge, deren Nachricht niemand affiziert. Ein Ehebruch des Vaters mit der Tochter, des Sohnes mit der Mutter, ein Totschlag unter Freunden und Anverwandten sind Dinge dont on a eu d'exemple, und die der Nachbar kaum des Anhörens würdigt. Kürzlich wurden einer Frau 50 000 Rth. gestohlen, fast täglich fallen Mordtaten vor, ja vor einigen Tagen starb eine ganze Familie an der Vergiftung; aber das alles ist das langweiligste Ding von der Welt, bei deren Erzählung sich jedermann ennuyiert. Auch ist es etwas ganz Gewöhnliches, einen toten Körper in der Seine oder auf der Straße zu finden. Ein solcher wird dann in einem an dem Pont St. Michel dazu bestimmten Gewölbe geworfen, wo immer ein ganzer Haufe übereinander liegt [...]. [II, 686]

Entfremdung und Vereinsamung, statt Selbstvergewisserung im Hingewiesensein auf einen festen Ort in der Gesellschaft, bestimmen das Leben in der modernen Großstadt. Das moderne Subjekt fühlt sich abgetrennt und isoliert. In der Isolation des Künstlerlebens im „Exil“ wird diese Erfahrung auf die Spitze getrieben und zur „Signatur der modernen Existenz“ schlechthin erweitert:

²³Jean Paul *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs*. In: Ders.: Werke. Bd. 2. Hg. von Norbert Miller. 4., korr. Aufl., München/Wien 1987, S. 7–576; hier S. 273

²⁴Saathoff *Motive krisenhafter Subjektivität*, S. 70. Vgl. auch Arendt *Poetischer Nihilismus*, S. 21 f.

Die Isolation scheint [...] total zu sein: Entfremdet der Gesellschaft und der Mitmenschen, entfremdet aber auch der eigenen Herkunft und Vergangenheit, selbst der eigenen (Mutter-)Sprache, lebt die intellektuelle Künstlerfigur in ständiger Negation und irreduzibler Einsamkeit. [...] Das zur Chiffre der ausgesetzten Existenz schlechthin gewordene Exil entzieht dem Subjekt nicht nur physisch vertraute Orte und Verhältnisse, sondern es raubt ihm auch in geistig-seelischer Hinsicht die identitätsstiftende eigene Geschichte.²⁵

So beklagt auch Kleist:

Zwei Antipoden können einander nicht fremder und unbekannter sein, als zwei Nachbarn von Paris, und ein armer Fremdling kann sich gar an niemanden knüpfen, niemand knüpft sich an ihn [...] [II, 686]. [...] Ach, zuweilen wenn ich dem Fluge einer Rakete nachsehe oder in den Schein einer Lampe blicke oder ein künstliches Eis auf meiner Zunge zergehen lasse, wenn ich mich dann frage: genießest du –? O, dann fühle ich mich so leer, so arm, dann bewegen sich die Wünsche so unruhig, dann treibt es mich fort aus dem Getümmel unter den Himmel der Nacht, wo die Milchstraße und die Nebelflecken dämmern. [II, 689]

Selbstaffirmative Begegnung mit menschlichen Wesen ist nur noch in der Kunst möglich:

[Z]uweilen gehe ich durch die langen, krummen, engen, schmutzigen, stinkenden Straßen, ich winde mich durch einen Haufen von Menschen, welche schreien, laufen, keuchen, einander schieben, stoßen, umdrehen, ohne es übel zu nehmen, ich sehe einen fragend an, er sieht mich wieder an, ich frage ihn ein paar Worte, er antwortet mir höflich, ich werde warm, er ennuyiert sich, wir sind einander herzlich satt, er empfiehlt sich, ich verbeuge mich, und wir haben einander vergessen, sobald wir um die Ecke sind – Geschwind laufe ich nach dem Louvre, und erwärme mich an dem Marmor, an dem Apoll von Belvedere, an der mediceischen Venus, oder trete unter die italienischen Tableaus, wo Menschen auf Leinwand gemalt sind. [II, 686 f.]

²⁵Kolesch *Das Schreiben des Subjekts*, S. 175

Nach Stephens schlägt sich diese Krise des Subjekts bei Kleist in dessen Geburtsmetaphorik nieder. Die sprunghafte Erneuerung in der Wiedergeburt führe jedoch nicht zu einer ganzheitlichen neuen Identität, sondern spalte das Ich in divergierende Elemente, „von denen keines eine letzte Glaubwürdigkeit oder ‚Wahrheit‘ für sich in Anspruch nehmen darf“²⁶. Auch in Kleists Beschreibungen der Amputationen und Verschiebungen durch die Mode, wie er sie auf den Straßen von Paris sieht, wird diese Dissoziation des Subjekts explizit dargestellt:

Zwei Reisende, die zu zwei verschiedenen Zeiten nach Paris kommen, sehen zwei ganz verschiedene Menschenarten. Ein Aprilmonat kann kaum so schnell mit der Witterung wechseln als die Franzosen mit der Kleidung. Bald ist ein Rock zu eng für einen, bald ist er groß genug für zwei, und ein Kleid, das sie heute einen Schlafrock nennen, tragen sie morgen zum Tanze, und umgekehrt. Dabei sitzt ihnen der Hintere bald unter dem Kopfe, bald über den Hacken, bald haben sie kurze Ärmel, bald keine Hände, die Füße scheinen bald einem Hottentotten, bald einem Sineser anzugehören, und die Philosophen mögen uns von der Menschengattung erzählen, was sie wollen, in Frankreich gleicht jede Generation weder der, von welcher sie abstammt, noch der, welche ihr folgt. [II, 687]

Die Krise des neuzeitlichen Subjekts steht auch nach Doris Claudia Borelbach im Zentrum des Kleistschen Werkes.²⁷ Nach Borelbach fragen Kleists Dramen nach der Selbstgewissheit des Ichs und seiner bedrohlichen Destabilisierung. Die Erschütterung der Identität manifestiere sich vor allem auf der Ebene der Sprache. Den Versuch der „Selbstbegründung aus Leiblichkeit“ erweise Kleist als gescheitert: „Weder das Bild des Spiegels noch der ‚physiognomische Blick‘ auf das Gegenüber vermögen die Einheit des Selbst länger zu beglaubigen.“²⁸ In Kleists literarischem Experiment werde die Einheit des Ich auf den Prüfstein gestellt und für unrettbar erklärt.

²⁶Anthony Stephens ‚Wie beim Eintritt in ein andres Leben‘. *Geburtsmetapher und Individualität bei Kleist*. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. Hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engels. München 1988, S. 207. „Hier steht die Vorstellung eines Bruchs innerhalb der kontinuierlichen Identität, ja eines qualitativen Sprungs in ein ‚andres Leben‘ im schroffen Kontrast zu den Idealen des Fortschritts, der Perfektibilität und der Mündigkeit.“ [S. 195f.]

²⁷Siehe Doris Claudia Borelbach *Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen*. Würzburg 1998, insbes. S. 13 u. 218

²⁸Ebd., S. 218. Siehe auch Ralf Konersmanns Interpretation der Spiegel-Episode in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*: „Im Unterschied zu dem 1774 berufenen ‚lebendigen‘, zur

2.2 Subjektivität als Negation

Das Subjekt bringt sich ins Spiel,
indem es sich aufs Spiel setzt.
Wolfgang Iser

2.2.1 Negation des neuzeitlichen Subjekts

Identität mit sich selbst ist die Grundvoraussetzung einer sich selbst bewussten Subjektivität. Die Einheit der Vernunft gründet sich auf den Satz vom *ausgeschlossenen Widerspruch*.²⁹ Der Satz vom Widerspruch ist ein grundlegender Satz der Identitätslogik, der besagt, dass eine Aussage nicht gleichzeitig mit ihrem Gegenteil wahr sein kann. Damit ist ein Drittes ausgeschlossen: $A = A$. Ein B (als das Nichtidentische und damit *per se* Abwesende) darf und kann es nicht geben.

Für Christian Wolf ist Gott der Inbegriff der vollkommen mit sich selbst identischen Vernunft, und sein Abbild ist die menschliche Vernunft, deren Erscheinungsformen das Nützliche, Wahre, Gute, Schöne und Angenehme sind. Diese Selbstidentität des neuzeitlichen Subjekts, das im cartesischen *cogito, ergo sum* seine Grundlegung hatte, kann nur garantiert werden, indem alles Nichtidentische ausgeschlossen wird. Kant führte die Zweiteilung der Identität in ein Subjekt, das sein ‚Ich‘ als Erkenntnis-Objekt betrachtet, *ad absurdum*. Das ‚Ding-an-sich‘, als das das Erkenntnis-Objekt (das transzendente Subjekt) bezeichnet werden müsste, ist nicht erkennbar. Das Subjekt ist nicht mehr substantiell zu denken wie das neuzeitliche Subjekt bei Descartes und Leibniz, sondern der Substanzbegriff ist nach Kant nur noch als *Kategorie* auf *Gegenstände* anwendbar.³⁰

Klarheit bildbaren Spiegel Herders erscheint der Spiegel Kleists als blind und tot. [...] Kleists Spiegel-Episode ist ein literarisches Dokument der krisenhaften Subjektivität. Sie unterläuft das Konzept der sich durch den Spiegel konstituierenden Identität, jener übermächtigen Weltformel der Philosophie, in der sich der Geist mit der Welt als dem anderen seiner selbst vermittelt weiß.“ Ralf Konersmann *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*. Frankfurt am Main 1991, S. 71

²⁹ „[D]as sicherste Prinzip unter allen Prinzipien ist dasjenige, bei welchem Täuschung unmöglich ist [...]; welches aber dies ist, wollen wir nun angeben: daß nämlich dasselbe demselben und in derselben Beziehung [...] unmöglich zugleich zukommen und nicht zukommen kann. [...] Es ist nämlich unmöglich, daß jemand annehme, dasselbe sei und sei nicht.“ Aristoteles *Metaphysik*. In: Ders.: *Philosophische Schriften in sechs Bänden*. Bd. 5. Nach der Übers. von Hermann Bonitz, bearb. von Horst Seidl. Hamburg 1995, S. 68; 1005b. Vgl. auch Grimminger *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst*, S. 34–43

³⁰ Der ‚intelligible‘, selbst nicht gegenständliche, aber Gegenstände konstituierende Charakter des Subjekts, kann nur *erkannt* werden, wenn er durch das empirische, im Raum existierende Subjekt, als das sinnliche Zeichen des intelligiblen, selbst nicht *begriffen*, sondern nur „als dem Gedanken angehängte Ich nur transzendental *bezeichnet*“ wird, „ohne die mindeste Eigenschaft

Ebenso verneinen Pragmatiker wie Richard Rorty, dass es ein ‚Wesen‘ oder eine ‚Substanz‘ überhaupt gebe. Alles solle so aufgefasst werden, „als wäre es eine *Zahl*“³¹. Zahlen sind nach Rorty ein evidentestes Beispiel für den antiessentialistischen Standpunkt. An ihnen sei aufzuzeigen, dass sie ausschließlich in ihren *Relationen* zu anderen Zahlen existieren. Es sei nicht möglich, das Wesen der Siebzehnhaftigkeit zu definieren, außer durch einen Mechanismus, der *alle* wahren Beschreibungen der Siebzehn (kleiner als 22, größer als 8, die Summe von 6 und 11, die Quadratwurzel aus 289 etc.) erzeugen könnte:

Die Mathematiker sind tatsächlich imstande, einen solchen Mechanismus herzustellen, indem sie die Arithmetik axiomatisieren oder die Zahlen auf Mengen zurückführen und die Mengenlehre axiomatisieren. Aber wenn der Mathematiker dann auf seine hübsche kleine Axiomenschar zeigt und sagt: „Sieh da, das Wesen der Siebzehn!“³², fühlen wir uns düpiert. An diesen Axiomen ist nichts sonderlich Siebzehnhaftiges, denn sie bilden im gleichen Maße auch das Wesen von 1, 2, 289 und 1 678 922.³²

Zahlen haben also – *quod erat demonstrandum* – kein inneres Wesen, und Antiesentialisten schlagen vor, nicht nur alle Gegenstände (wie Tische, Sterne, Elektronen, akademische Fächer usw.) so aufzufassen, als wären sie Zahlen, sondern auch das menschliche Subjekt. Wir können von den Dingen und Menschen nur wissen, was wir über sie aussagen können. Aber „jeder Satz über einen Gegenstand ist eine explizite oder implizite Beschreibung seiner Beziehung zu einem anderen Gegenstand oder zu mehreren anderen Gegenständen. [...] Wenn man darauf pocht, daß es einen Unterschied gebe zwischen einem nichtrelationalen *ordo essendi* und einem relationalen *ordo cognoscendi*, gelangt man unweigerlich zu einer Neubildung des Kantischen Dings an sich.“³³ Rorty postuliert hier einen „Panrelationalismus“ als „Neuformu-

desselben zu bemerken, oder überhaupt etwas von ihm zu kennen, oder zu wissen“. Siehe Immanuel Kant *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Original-Ausg. neu hg. von Raymond Schmidt. Hamburg 1956, S. 383a, A 355. D. h. es gibt nur einen *ästhetischen* Unterschied zwischen empirischem und transzendentalen (intelligiblem) Subjekt, der nur deiktisch im Aufzeigen erfahrbar ist. Vgl. Josef Simon *Subjektivität: Von den Vorstellungen zu den Zeichen*. In: Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Bd. 2. Hg. von Reto Luzius Fetz [u. a.]. Berlin/New York 1998, S. 762–781; hier S.768 f.

³¹Vgl. Richard Rorty *Hoffnung statt Erkenntnis: Eine Einführung in die pragmatische Philosophie*. Aus dem Amerikan. von Joachim Schulte. Wien 1994, S. 37–66

³²Ebd., S. 45

³³Ebd., S. 46

lierung der Leibnizschen Idee, daß jede Monade nichts weiter ist als alle aus einer bestimmten Perspektive gesehenen übrigen Monaden und jede Substanz nichts weiter als ihre Beziehungen zu allen sonstigen Substanzen“³⁴. D.h. ebenso wie Kant sagt Rorty, dass Selbstidentität rein beschreibungsrelativ ist:

Nur wenn das Substantiv mit anderen Wortarten verknüpft wird, hat es eine Verwendung; und ein Gegenstand kann nur als Glied einer Beziehung Gegenstand der Erkenntnis sein. Solange man nicht weiß, welche Sätze über den Gegenstand der Rede wahr sind, weiß man nichts über ihn, wie man ja auch nichts über eine Zahl weiß, solange man ihre Beziehungen zu anderen Zahlen nicht kennt.³⁵

Daraus folgt, dass ‚Realität‘ nur eine Kategorie meines Verstandes ist, in der ich die Anschauung eines Gegenstandes als *von mir* deiktisch bestimmt ansehe. Sie konstituiert *für mich* eine Wirklichkeit, die *mein* Leben und Handeln bestimmt, aber nicht notwendig für alle ebenso gültig sein muß und auch nicht für mich zu jeder Zeit. Das ‚Ich‘ ist also nur scheinbar beständig und identisch. Es ist vielmehr in steter Veränderung begriffen und ohne inneres Wesen. Das Bewusstsein von Diskontinuität ist ein entscheidendes Merkmal moderner Subjektivität: Das Ich erfährt sich als eine Setzung zwischen zwei Abgründen. Kleists französischer Zeitgenosse Charles Nodier beschreibt die moderne Identität als schmerzliche Aussparung, als „Loch im Ärmel“³⁶:

Sein Ich ist Grenzgänger, damit literarischer Zeitgenosse der vielen Zwitterwesen, Hermaphroditen, Doppelgänger, Findelkinder und Flüchtigen, die sich und die Welt nicht mehr verstehen. Sie sind unbestimmt geworden, Abwesenheitsfiguren ehemaliger Objektivität.³⁷

³⁴Rorty *Hoffnung statt Erkenntnis*, S. 93, Anm. 5. Dem würde allerdings (mit Dieter Henrich) Manfred Frank widersprechen, der Subjektivität als Selbstbewusstsein und *vollkommen beziehungsfrei* definiert. Manfred Frank *Subjekt, Person, Individuum*. In: Die Frage nach dem Subjekt. Hg. von Manfred Frank [u. a.]. Frankfurt am Main 1988, S. 7–28; hier S. 10

³⁵Rorty *Hoffnung statt Erkenntnis*, S. 50

³⁶Vgl. Wehle *Kunst und Subjekt*, S. 901–941; hier S. 921

³⁷Ebd., S. 918

Schon für Novalis enthielt der Begriff der Identität den Begriff „der Wechselwirkung des Ich in sich selbst“³⁸, und das „ächte Individuum“ ist ihm ein „Dividuum“.³⁹

In dem Satze a ist a liegt nichts als ein Setzen, Unterscheiden und verbinden. Es ist ein philosophischer Parallelismus. Um a deutlicher zu machen wird A getheilt.⁴⁰

In der Identität mit sich selbst entdeckt Novalis also schon eine Differenz, die diese Identität – durch Verdopplung mit sich selbst – dissoziiert: „Die Kraft des Identischen [...] besteht im Wechseln.“⁴¹ Jenseits dieses Wechsels gibt es kein Ich, kein Absolutes, kein transzendentes Signifikat: Das Ich findet sich nur „*außer sich*“⁴², im gleitenden Effekt des Wechsels.⁴³ Es ist „überall und nirgends“⁴⁴.

Nietzsche hatte das cartesische, selbstdenkende Subjekt zugunsten eines unpersönlichen „Es denkt“ eliminiert. Ebenso weist Lacan dem Ich den Status eines von einem Unbestimmbaren Beherrschten zu.⁴⁵ Dieses Unbestimmbare sei im Subjekt als das „Unbewußte“ zwar präsent, aber *als Abwesendes*. Dieses unbewusste „Je“ bedürfe jedoch des anderen Ich („Moi“), um zu einer Selbstaffirmation zu kommen. Das bedeute aber eine fortwährende, unhintergehbare Spaltung, „eine Verdopplung, die sein Sprechen beständig zerteilt und in Konkurrenz zueinander setzt [...]“⁴⁶. Derrida verwirft die Vorstellung eines Identischen grundsätzlich: „Denn wenn das Ich sich zunächst über den Bezug auf anderes definiert, das es selbst nicht ist, so scheint einer wie auch immer erreichbaren Identität jedenfalls Differenz zugrundezuliegen.“⁴⁷ Diese Negation von Identität bezeichnet Derrida als *différance*, die keine binäre Opposition bezeichnet, sondern eine ins Unendliche reichende Bedeutungsverschiebung.

³⁸Novalis *Fichte-Studien*. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 8–209; hier S. 38

³⁹Novalis *Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik*. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 473–720; hier S. 692

⁴⁰Novalis *Fichte-Studien*, S. 8

⁴¹Ebd., S. 128

⁴²Ebd., S. 56

⁴³Vgl. Winfried Menninghaus *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt am Main 1987, S. 89–96

⁴⁴Novalis *Fichte-Studien*, S. 36

⁴⁵Vgl. Marcel Krings *Selbstentwürfe. Zur Poetik des Ich bei Valéry, Rilke, Celan und Beckett*. Frankfurt am Main 2005, S. 35–37

⁴⁶Ebd., S. 36

⁴⁷Ebd., S. 36

Die Negativität der *différance* macht eine Sinnpräsenz unmöglich. Die Unabschließbarkeit und damit der Zerfall sprachlicher Identität zeitigen auch die Unmöglichkeit der Identität des Subjekts: „Denn sein Grund, auf den es sich in präreflexivem Innehaben oder abkünftiger Korrektur als das wahre Identische zu berufen vermochte, erweist sich nunmehr als beständiger Entzug einer unendlichen Negativität, die die Einheit des transzendentalen Bewusstseins zersetzt.“⁴⁸

In der Negation von Identität liegt aber auch die Chance, „die Zwangsjacke der Identität abzustreifen“⁴⁹. Dieses „Unbehagen in der Kultur“⁵⁰ führt bei Kleist zu der Erkenntnis, dass für ihn die Befreiung von den gesellschaftlichen und kulturellen Determinanten erst die schriftstellerische, Dezionismus erheischende Kreativität ermöglicht. Dieses Ich besteht wesentlich aus „ungesättigte[r] Energie“⁵¹

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. [II, 345]

⁴⁸Krings *Selbstentwürfe*, S. 37

⁴⁹Peter V. Zima *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel 2000, S. VIII

⁵⁰Sigmund Freud *Das Unbehagen in der Kultur*. In: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Einleitung von Alfred Lorenzer und Bernhard Görlich. 7., unveränd. Aufl. Frankfurt am Main 2001, S. 29–108

⁵¹Wehle *Kunst und Subjekt*, S. 918 f. und ist am anderen Ende der vernunftbeherrschten Welt zu suchen: So schreibt Hermann Hesse: „Wer eigensinnig ist, gehorcht einem anderen Gesetz, einem einzigen, unbedingt heiligen, dem Gesetz in sich selbst, dem ‚Sinn‘ des ‚Eigenen‘.“ Hermann Hesse *Eigensinn*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Bd. 5: *Autobiographische Schriften*. Frankfurt am Main 1994, S. 93–101; hier S. 95

2.2.2 Befreiung vom gesellschaftlichen Subjekt

Vor allem ist Schreiben eine körperliche Sucht.
Der materielle Vorgang schüttet Adrenalin gallonenweise aus.
Sarah Kirsch

Das autonome Kunstwerk ist deswegen autonom, weil es von allen gesellschaftlichen Bezügen abstrahiert. Als die napoleonischen Eroberungszüge Europa niederzwingen, beklagt sich Kleist bei seinem Freund Otto August Rühle von Lilienstern über die übermächtigen gesellschaftspolitischen Beeinträchtigungen, die einen autonomen Kunstgenuss unmöglich machten:

Für die Kunst, siehst Du wohl ein, war vielleicht der Zeitpunkt noch niemals günstig; man hat immer gesagt, daß sie betteln geht; aber jetzt läßt sie die Zeit verhungern. Wo soll die Unbefangenheit des Gemüts herkommen, die schlechthin zu ihrem Genuß nötig ist, in Augenblicken, wo das Elend jeden, wie Pfuël sagen würde, in den Nacken schlägt. [II, 761]

Der Verlust der hierarchisch gegliederten gesellschaftlichen Realität verlangte nach einer Neustrukturierung. Sich selbst als Individuum zu erfahren, bedeutete bis dahin gesellschaftliche Inklusion, also ungefragt seinen Ort innerhalb einer zugewiesenen gesellschaftlichen Schicht einzunehmen. Nach Luhmann kommt es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft, die dadurch in semantisch neu bestimmte diskursive Felder zerfällt.⁵² Das zentrale Element dieses gesellschaftlichen Strukturwandels im Übergang zur funktionalen Systemdifferenzierung ist nach Luhmann die Autoreferentialität von Individualität.⁵³ Aus der Inklusion des Individuums als Teil der Gesellschaft in einer festgelegten sozialen Schicht wird die Exklusion, in der das Individuum in Opposition zur Gesellschaft steht:

⁵²Vgl. Niklas Luhmann *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 3. Frankfurt am Main 1993, S. 149–258. Siehe auch Jochen Hörisch *Die andere Goethezeit: poetische Mobilmachung des Subjekts um 1800*. München 1992, S. 7: „[W]enn eingespielte Begründungsverhältnisse unaufhörlich an Plausibilität verlieren und zugrunde gehen, so liegt es [...] nahe, funktionale Autoreferentialität an die Stelle von substantiellen Begründungen zu setzen [...].“

⁵³Luhmann *Gesellschaftsstruktur*, S. 212: Nun wird das Individuum „als einmaliges, einzigartiges, am Ich bewußt werdendes, als Mensch realisiertes Weltverhältnis begriffen; und Welt (oder sozial gesehen: Menschheit) ist eben das, was im Individuum, ‚selbsttätig‘ zur Darstellung gebracht wird. Seitdem ist es unmöglich [...], das Individuum als Teil eines Ganzen, als Teil der Gesellschaft aufzufassen.“

Was immer das Individuum aus sich selbst macht und wie immer Gesellschaft dabei mitspielt: es hat seinen Standort in sich selbst und außerhalb der Gesellschaft. Nichts anderes wird mit der Formel Subjekt symbolisiert.⁵⁴

Lesen und Schreibenlernen werden zum Mittel, diese neue Innerlichkeit zu begründen. Begünstigt wird dies durch die Abwertung des Lateinischen und die Aufwertung der Volkssprache sowie durch die Entwicklung des Buchdrucks. Rousseau stilisiert sich in seinen *Bekenntnissen* über die ‚Verschriftlichung des Ich‘ zum kopierbaren Modell der Selbsterforschung: „Literatur wird zum privilegierten Medium der Reproduktion von Individualität.“⁵⁵

Nach Strässle ist Kleist das erste „Individuum“ im modernen Sinne Luhmanns, indem er sich von der „Herrschaft der Genealogie“ befreit:

Indem Kleist dergestalt die ihm durch seinen traditionsbelasteten Namen auf den Leib geschriebene Vorschrift der Genealogie eintauscht gegen die buchstäbliche Vorschrift des pietistisch-aufklärerischen Diskurses, situiert er sich zugleich – im Sinne der von Niklas Luhmann beschriebenen Konstituierung des Individuums als eines Subjekts – außerhalb der Gesellschaft und der Familie.⁵⁶

Dass Kleist die Existenz eines Außenseiters der Gesellschaft führte, bezeugen die überlieferten Fakten.⁵⁷ Zunächst bricht er mit der jahrhundertealten militärischen Tradition der Familie Kleist, indem er knapp 22jährig den Dienst quittiert. Jedweder Versuch, eine berufliche oder private Existenz zu etablieren, desavouiert Kleist in immer schnellerer Abfolge. Denn, schreibt Kleist an seine Schwester Ulrike, „das Interesse, das mir die Seele erfüllt, [harmoniert] schlecht mit dem Geiste, der in dieser Gesellschaft weht [. . .]“ [II, 497]. Kleist weiß, dass er nur, indem er sich von seinem gesellschaftlichen Subjekt befreit, sein poetisches Projekt verwirklichen kann:⁵⁸

⁵⁴Luhmann *Gesellschaftsstruktur*, S. 212

⁵⁵Strässle *Die keilförmige Vernunft*, S. 36

⁵⁶Ebd., S. 59

⁵⁷Vgl. Ebd., S. 42–53

⁵⁸Siehe auch Schmidt *Heinrich von Kleist*, S. 16: „Die Schritt für Schritt vorangetriebene Lösung aus allen Fixierungen ist eine elementare Bedingung seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Kleists Dichtung selbst ist eine Dichtung der experimentellen Offenheit, in ihr gibt es keine Sicherheit,

Ich sage mir zwar häufig zu meinem Troste, daß es nicht die *Bildung für die Gesellschaft* ist, die mein Zweck ist, daß diese Bildung, und mein Zweck, zwei ganz verschiedene Ziele sind, zu denen zwei ganz verschiedene Wege nach ganz verschiedenen Richtungen führen – denn wenn man z. B. durch häufigen Umgang, vieles Plaudern, durch Dreistigkeit und Oberflächlichkeit zu dem einen Ziele kommt, so erreicht man dagegen nur durch Einsamkeit, Denken, Behutsamkeit und Gründlichkeit das andere usw. Auch soll mein Betragen jetzt nicht gefallen, das Ziel, das ich im Sinne habe, soll für töricht gehalten werden, man soll mich auf der Straße, die ich wandle, auslachen, wie man den Colomb auslachte, weil er *Ostindien* in *Westen* suchte. [II, 497]

Seine Beamtenlaufbahn, die er im Anschluss an seinen Soldatendienst aufnehmen will, bricht er zugunsten eines Studiums, sein Studium zugunsten einer Staatsanstellung ab; aus rätselhaft motivierten Gründen bricht er zu überstürzten Reisen auf: 1802 reist er in die Schweiz, weil er angeblich dort mit seiner Verlobten Wilhelmine als „Landmann“ [II, 695] leben möchte, beginnt jedoch augenblicklich auf der winzigen Delosea-Insel in völliger Abgeschiedenheit mit der „Schriftstellerei“ [II, 726], von wo er aber bald nach Bern aufbricht. Ende des Jahres ist er wieder in Weimar und verbringt den Winter auf dem Wielandschen Gut. Im März schreibt er seiner Schwester:

Kurz, ich habe Oßmannstedt wieder verlassen. Zürne nicht! Ich mußte fort, und kann Dir nicht sagen, warum? [. . .]. Endlich entschloß ich mich, nach Leipzig zu gehen. Ich weiß wahrhaftig kaum anzugeben, warum? [II, 730]

Dieses ruhelosen Umherreisen wird weiterhin Kleists Leben bestimmen. In Kleists Briefen spiegeln sich die Erschütterungen dieser Zeit des epochalen Umbruchs und laut Urs Strässle „das vielfach vergebliche Ringen eines Individuums um soziale Anerkennung und damit zugleich um seine Selbstlegitimierung“⁵⁹.

weder die Sicherheit einer anerkannten Gesellschaftsordnung, noch die innere Heimat einer fraglos akzeptierten Religion; noch weniger die Sicherheit gültiger Traditionen, und schon gar nicht die Sicherheit einer ihrer selbst gewissen Subjektivität, einer existentialistischen Gefühlssicherheit, wie die ältere Kleistforschung immer wieder behauptete.“

⁵⁹Strässle *Die keilförmige Vernunft*, S. 28

Ich kann jedoch nicht Strässles Überzeugung beistimmen, Kleist sei aus dem Leiden an dieser Situation zum Künstler geworden, um sich damit neue gesellschaftliche Anerkennung zu erarbeiten: In diesem Ausgrenzen aus der Gesellschaft manifestiert sich meiner Meinung nach der unbedingte Wille zur künstlerischen Autonomie. Im Brief an seine Schwester Ulrike vom 5. Februar 1801 beschreibt Kleist die Erfahrung der Nichtidentität zwischen seinem Ich und der Gesellschaft als Inkommensurabilität:

Ach du weißt nicht, Ulrike, wie mein Innerstes oft erschüttert ist – – Du verstehst dies doch nicht falsch? Ach, es gibt kein Mittel, sich andern *ganz* verständlich zu machen, und der Mensch hat von Natur keinen anderen Vertrauten, als sich selbst. Indessen sehe ich doch immer von Tage zu Tage mehr ein, daß ich ganz unfähig bin, ein Amt zu führen. Ich habe mich durchaus daran gewöhnt, eignen Zwecken zu folgen, und dagegen von der Befolgung fremder Zwecke ganz und gar entwöhnt. [II, 627]

Ach, liebe Ulrike, ich passe nicht unter die Menschen, es ist eine traurige Wahrheit, aber eine Wahrheit; und wenn ich den Grund ohne Umschweife angeben soll, so ist es dieser: sie gefallen mir nicht. Ich weiß wohl, daß es bei dem Menschen, wie bei dem Spiegel, eigentlich auf die eigene Beschaffenheit beider ankommt, wie die äußern Gegenstände darauf einwirken sollen; und mancher würde aufhören über die Verderbtheit der Sitten zu schelten, wenn ihm der Gedanke einfiele, ob nicht vielleicht der Spiegel, in welchen das Bild der Welt fällt, schief und schmutzig ist. Indessen wenn ich mich in Gesellschaften nicht wohl befinde, so geschieht dies weniger, weil andere, als vielmehr ich mich selbst nicht zeige, wie ich es wünsche. Die Notwendigkeit, eine Rolle zu spielen, und ein innerer Widerwille dagegen machen mir jede Gesellschaft lästig, und froh kann ich nur in meiner eignen Gesellschaft sein, weil ich da ganz wahr sein darf. Das darf man unter Menschen nicht sein, und keiner ist es – Ach, es gibt eine traurige Klarheit, mit welcher die Natur viele Menschen, die an dem Dinge nur die Oberfläche sehen, zu ihrem Glücke verschont hat. Sie nennt mir zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund – sie zeigt mir alles, was mich umgibt, und mich selbst in seiner ganzen armseligen Blöße, und dem Herzen ekelt zuletzt vor dieser Nacktheit – – [II, 628]

Der Künstler ist für Kleist nicht mehr Medium für gesellschaftliche Kommunikation, sondern er löst ganz im Gegenteil sein Inneres vom Kontext der Gesellschaft ab: Er existiert ausschließlich im Nichtidentischen als *ästhetische* Subjektivität und radikalisiert damit die ästhetische *Epoché* der Romantik als dezisionistische Ablösung von allen gesellschaftlichen, politischen und moralischen Bezügen in einer ‚Ästhetik der Abwesenheit‘ im Modus der Gewalt. Die bürgerliche Inklusion des Künstlers implizierte die Einbettung der Kunst in die Gesellschaft und ihrer Normen, die durch die Bindung des Schönen an das Wahre und Gute realisiert werden sollte. Durch die Ästhetisierung der Kunst verliert sie ihre soziale und belehrende Aufgabe und wird zum freien Spiel des Künstlers:

Das Ästhetische konnte sich nunmehr ganz von der ethischen Norm bzw. vom Normalen überhaupt trennen und sich mit dem verbinden, was aus bürgerlicher Sicht, in der Schönheit und Ethik oder ethisch verstandene Wahrheit zusammengehören, für häßlich, grotesk, pervers oder schrecklich gehalten werden mußte. An die Stelle des Schönen im bürgerlichen Sinne tritt das Interessante, Erstaunliche, Schockierende oder Verwirrende, welches unabhängig von seiner ethischen Qualität als künstlerisch wertvoll angesehen wird.⁶⁰

So beschreibt Panajotis Kondylis in seiner Untersuchung über den Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform die Entwicklung in der modernen/avantgardistischen Literatur und Kunst. Durch eine autonom-dezisionistische Identitätskonstruktion gelingt auch Kleist die Befreiung von ethischer und gesellschaftlicher Heteronomie. Mit der poetischen Sprache in ihrer ursprünglichen Phänomenalität als Differenz zu den reglementierten sozialen Codes distanziert sich Kleist von den gesellschaftlichen Ansprüchen auf Karriere und Berufung, Ich- und Welter-schließung.

⁶⁰Panajotis Kondylis *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne*. Weinheim 1991, S. 61 f.

2.2.3 Sprechen ohne Subjekt

Wir kennen nur allein die Existenz unserer Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken.
Es denkt, sollte man sagen, so wie man sagt: e s b l i t z t.
Georg Christoph Lichtenberg

Descartes hatte den neuzeitlichen Subjektbegriff als reine, denkende, vorstellende und mit sich identische Subjektivität entworfen. Im 18. Jahrhundert hatte dieser subjektivistische Ich-Entwurf mit dem Genie-Kult seinen Höhepunkt. Rousseau und Herder propagierten dagegen einen Subjektbegriff, in dem das Subjekt sich nicht selbst zum Objekt machen kann wie der rationale Objektivierungsversuch der Aufklärung. Das Subjekt wird *ineffabile*, d. h. „der Bestimmungsgrund der Individualität bleibt das Unnennbare und das Bestimmungsgesetz des Individuums selbst das sich geheimnisvoll Verbergende“⁶¹. Physiognomiker von Giambattista della Porta bis Johann Caspar Lavater versuchten, indem ihnen der Körper als Abbild der Seele des Menschen galt, durch den physiognomischen Blick das ‚wahre innere Wesen‘ des Menschen zu erkennen.⁶² Aber auch der Übergang vom physiognomischen Blick zur Deutung der Sprache als Körperzeichen, das den Weg zur Seele öffne, wie es Lichtenberg einfordert, indem er in seiner Argumentation gegen Lavater Sokrates zitiert, der zu dem schönen Knaben Charmides im gleichnamigen Dialog sagt: „Rede, damit ich dich sehe“⁶³, wird von Kleist verworfen. Das Ich ist unlesbar geworden. Weder in seiner äußeren Erscheinung noch in seiner Sprache kann es erkannt werden. Übrig bleibt eine Physiognomik, „die sich auf die Beobachtung des Prinzips des Zeichentausches

⁶¹Dirk Kemper „*ineffabile*“: *Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne*. München 2004, S. 25. Vgl. auch Ulrich Fülleborn *Einleitung*. In: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. Hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engels. München 1988, S. 9–27

⁶²Della Porta spricht von der „erhabenen Wissenschaft der Physiognomik, die [...] aufgrund äußerer Körpermerkmale Art, Charakter und Absichten der Menschen bis in den tiefsten Seelenwinkel und letzte Herzfaser aufdeckt, [weil] die Natur der Seele den Körper baue [...] und im Körper uns das Bild der Seele zeigt, durch das ihre Anlage erkannt werden könne“. Giambattista della Porta *Die Physiognomie des Menschen*. Hg. und übers. von W. Rink. Dresden 1930, S. 22f. Vgl. Gerhard Neumann „*Rede, damit ich dich sehe*“. *Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick*. In: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne*. Hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engels. München 1988, S. 71–107

⁶³Georg Christoph Lichtenberg *Über Physiognomik; wider die Physiognomen*. In: Ders.: *Schriften und Briefe. Aufsätze, Entwürfe, Gedichte*. Bd. 3. Hg. von Wolfgang Promies. Darmstadt 1972, S. 256–295; hier S. 275

selbst richtet, als Auslieferung der Subjektinstanz an das Spiel der zirkulierenden Zeichen“⁶⁴.

Die egologische Begründung unseres Wissens von uns selbst und von der Welt durch die von Descartes gegründete neuzeitliche Bewusstseinsphilosophie wird auch von Wittgenstein als unhaltbar erwiesen. Wittgenstein sieht darin die Transformation der Grammatik in Metaphysik:

Es ist die zufällige Form von Sätzen des Typs: ‚Ich meine, daß p‘, die uns glauben läßt, es müsse dem Satzsubjekt etwas *in* der Welt korrespondieren, ein denotwendiges Subjekt, das unserem Wissen von ihr so zugrundeliegt wie das Auge dem Gesichtsfeld. Nichts spricht dafür, daß wir zur Annahme eines solchen Auges im Großen, das alles übersieht und sich dabei gleichsam selbst zusieht, berechtigt sind. Kein Bestandteil unseres Wissens von der Welt ist a priori notwendig. Denn was wir sehen und innerhalb des uns zugänglichen Sehfeldes beschreiben, das könnte auch anders ein.⁶⁵

Für Wittgenstein ist das Ich ein rein grammatisches und logisches Phänomen, das sich im Sprachspiel zum Verschwinden bringen lässt. Verschwindet es aber aus der Sprache, so zeigt Wittgenstein, so verschwindet es auch aus der Logik. Die Sprache spricht, nicht das ‚Ich‘:

Wieviel vom Ich, das den Figuren Form verleiht, ist in Wirklichkeit ein Ich, dem die Figuren Form verliehen haben? Je weiter wir fortschreiten in der Unterscheidung der unterschiedlichen Schichten, aus denen sich das Ich des Schriftstellers zusammensetzt, desto stärker werden wir uns der Tatsache bewußt, daß viele dieser Schichten nicht dem Individuum Schriftsteller, sondern der kollektiven Kultur, der geschichtlichen Epoche

⁶⁴Neumann *Das neuzeitliche Ich*, S. 106. So verliert sich die Frage nach der Subjektinstanz im Dialog zwischen Merkur und Sosias im *Amphitryon* im ironischen Spiel: „Wer geht dort? / Ich. / Was für ein Ich [I, 251]?“ Siehe auch Manfred Frank *Die Unhintergebarkeit von Individualität: Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlass ihrer ‚postmodernen‘ Toterklärung*. Frankfurt am Main 1986, S. 23

⁶⁵Manfred Riedel *Grund und Abgrund der Subjektivität. Nachcartesianische Meditationen*. In: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne*. Ein internationales Symposium. Hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engels. München 1988, S. 29–53; hier S. 35

oder den tiefsitzenden Ablagerungen der Spezies zugehörig sind. Der Ausgangspunkt der Kette, das wahre erste Subjekt des Schreibens erscheint uns immer ferner, immer verdünnter, immer undeutlicher: vielleicht ist es ein Ich-Gespens, ein leerer Ort, eine Abwesenheit.⁶⁶

Die *Abwesenheit des Bewusstseins* ist für Kleist unabdingbare Voraussetzung für den wahrhaft kreativen Akt: „Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß“ [II, 323]. Anhand der fiktiven Rede Mirabeaus zeigt Kleist ein Sprechen ohne Subjekt, denn derjenige, der spricht, ist ganz evident nicht der *Autor* der Rede, „das Gemüt [prägt], während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis [...] mit der Periode fertig ist“ [II, 319f.]. Darin wird deutlich, dass „[d]as Erstaunen des Sprechers das völlige Gewährwerden dessen [manifestiert], daß die Erkenntnis sich im Akt des Redens gleichsam selbsttätig eingestellt hat. Zugleich ist es ein Indiz mehr dafür, daß sich die Artikulation der Rede nicht der Aktivität von Bewußtsein verdankt. Denn ersichtlich wird sich der Sprecher des Redeerfolges erst post actum, mit dem Ende der ‚Periode‘ inne; so kehrt mit dem Erstaunen darüber, daß die Einsicht mit der Veräußerung der Gemütskräfte sich eingefunden hat, das Bewußtsein des Sprechers zurück.“⁶⁷

Die phänomenale, auf intensive Affekte der Gewalt ausgerichtete Sprache Kleists erweist sich sodann als Poetologie, die die subjektzentrierte Metaphysik des 18. Jahrhunderts in Frage stellt, wie im vierten Kapitel anhand der poetischen Verfahren der Autonomisierung sprachlicher Zeichen und des Affekt-Blitzes als isolierter Ereignis-Singularität im Einzelnen nachgewiesen werden soll.

⁶⁶Italo Calvino *Die Ebenen der Wirklichkeit in der Literatur*. In: Ders.: *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*. Aus dem Italienischen von Susanne Schoop. München/Wien 1984, S. 140–156; hier S. 150

⁶⁷Strässle *Die keilförmige Vernunft*, S. 167

2.2.4 Die Dissoziation des Subjekts

[...] dieses Ich,
dieses Niemand und Jemand
in seinen Narrenkleidern.
Ingeborg Bachmann

Sei plural wie das Universum!
Fernando Pessoa

Das cartesische *cogito, ergo sum* verband das Denken und das Ich zu einer untrennbaren Einheit. Sprache repräsentierte das Subjekt in seiner Existenz. Foucault knüpft an die strukturalistische Auflösung dieses anthropologisch-humanistischen Denkens an und setzt dem ‚Ich denke‘ das ‚Ich spreche‘ entgegen. Dieses Sprechen verweist aber nicht auf Repräsentation, sondern zeigt die Zerstreuung des Subjekts in der Fiktion der Literatur. In der Dissoziation des Subjekts im literarischen Text wird ein neutraler Raum, eine „Leerstelle“ geschaffen:

Dieser neutrale Raum ist heute charakteristisch für die westliche Fiktion (darum ist sie weder Mythologie noch Rhetorik). Nun ist es heute deshalb so wichtig geworden, diese Fiktion zu denken – während es früher darum ging, die Wahrheit zu denken –, weil das „Ich spreche“ in der entgegengesetzten Richtung wie das „Ich denke“ funktioniert. Das „Ich denke“ führte zur unbezweifelbaren Gewissheit des Ich und seiner Existenz; das „Ich spreche“ rückt diese Existenz in die Ferne, zerstreut sie, löscht sie aus und lässt nur eine Leerstelle erscheinen.⁶⁸

Insbesondere durch die Fremdbestimmung und Heterogenität des individuellen Subjekts in den gesellschaftlichen Instanzen wird es *indifferent* und löst sich auf: Das Einzelsubjekt gibt es nicht mehr, weil es sich an *das Andere* verliert.⁶⁹ Derrida kritisiert Austins Sprechakttheorie, in der dieser eine sich selbst gegenwärtige und im Sprechakt sich artikulierende Intention des Subjekts propagiert, als unhaltbar: „Damit sich ein Kontext in dem von Austin geforderten Sinne erschöpfend bestimmen läßt, ist es zumindest notwendig, daß die bewußte Intention sich selbst und den

⁶⁸Michel Foucault *Das Denken des Außen*. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff [u. a.]. Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin. Frankfurt am Main 2003, S. 210

⁶⁹Vgl. Zima *Theorie des Subjekts*, S. 206–216

anderen vollkommen gegenwärtig und wirklich transparent sei, da sie ein bestimmender Mittelpunkt des Kontextes ist.“⁷⁰ Durch die *Iterabilität* sei eine fixierbare Intention unmöglich. Die Wiederholung eines Sprechaktes bringe ‚zwangsläufig‘ eine permanente Sinnverschiebung hervor:

Daraus folgt, daß es keine einfache und unmittelbare Gegenwart des Bewußtseins für es selbst gibt und daß der Bewußtseinsstrom sich in der Differenz zwischen dem, was er jetzt ist, was er nicht mehr ist und was er noch nicht ist, darstellt.⁷¹

Jede Wiederholung von Gedanken, Ereignissen und Textelementen dissoziiert die Identität des Subjekts.⁷² Die entfremdete Subjektivität rettet sich in Literatur: Die poetische Sprache eröffnet im Sprechakt einen metaphorischen Raum, aus dem das entfremdete, soziale Subjekt ausgeschlossen ist:

[W]er schreibt, schreibt stets als er selbst und – zugleich – als der Andere; wer als Subjekt schreibt, liest zu gleicher Zeit seinen Text als Objekt mit; er *ist* Ich und *schreibt* doch in der existentiell leeren *pronominalen* Form einer ersten, einer dritten, womöglich gar einer zweiten oder – man denke an den *pluralis majestatis* – einer kollektiven *Person*. Wer schreibt [...] ist mehr und zugleich weniger als Eins; er ist gebrochen, entzweit, verrückt; oder er ist, je nachdem, wie man das Problem perspektiviert, verzweifacht.⁷³

‚Multiplizierung‘, ‚Fragmentierung‘ und ‚Auflösung von Identität‘ sind jedoch keine *postmodernen* Phänomene, sondern haben sich bereits im Kontext der sich immer stärker verbreitenden Schriftkultur im 17. Jahrhundert entwickelt.⁷⁴ So lässt sich

⁷⁰Jacques Derrida *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988, S. 311

⁷¹Rudolf Bernet *Derrida et la voix de son maître*. In: *Revue philosophique*, 180,2 (1990), S. 161; zit. nach Zima *Theorie des Subjekts*, S. 211

⁷²So sagt Deleuze über Nietzsches Topos der *ewigen Wiederkehr*: „Das Subjekt der ewigen Wiederkehr ist nicht das Selbe, sondern das Differente, nicht das Ähnliche, sondern das Unähnliche, nicht das Eine, sondern das Viele, nicht die Notwendigkeit, sondern der Zufall.“ Gilles Deleuze *Differenz und Wiederholung*. München 1992, S. 165; nicht umsonst herrscht in allen Kleistschen Texten bekanntermaßen der *Zufall* vor.

⁷³Felix Philipp Ingold *Der Autor im Text. Zur Signatur des Werks*. In: *Im Namen des Autors. Arbeiten für die Kunst und Literatur*. Hg. von Felix Phillip Ingold. München 2004, S. 339

⁷⁴Vgl. Barbara Becker und Irmela Schneider *Was vom Körper übrig bleibt – Einige einleitende Bemerkungen*. In: *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*. Hg. von Barbara Becker und Irmela Schneider. Frankfurt am Main 2000, S. 7–11

bereits in der Renaissance die grundlegende Erfahrung von Dezentrierung, Pluralisierung und Fragmentierung von Identität nachweisen, die in Form von Tagebüchern zu radikaler Selbstbefragung führte.⁷⁵ Im ersten Essay des zweiten Buches seiner *essais* schreibt Montaigne: „Wir bestehen alle nur aus buntscheckigen Fetzen, die so locker und lose aneinanderhängen, daß jeder von ihnen jeden Augenblick flattert, wie er will; daher gibt es ebenso viele Unterschiede zwischen uns und uns selbst wie zwischen uns und den andern.“⁷⁶ Diese Entwicklung wird bei Kleist radikalisiert: „In seinen Briefen trägt Kleist sein Herz mit sich herum ‚wie ein nördliches Land den Keim einer Südfrucht. Es treibt und treibt und es kann nicht reifen [...]. Ach, es ist meine angeborne Unart, nie den Augenblick ergreifen zu können, und immer an einem Orte zu leben, an welchem ich nicht bin, und in einer Zeit, die vorbei oder noch nicht da ist [...]. So widersprechen sich in mir Handlung und Gefühl. – Ach, es ist ekelhaft, zu leben [II, 678, 677, 655]“⁷⁷:

Wie viele Freuden habe ich auf dieser Reise genossen, wie viel Schönes gesehen, wie viele Freunde gefunden, wie viele Augenblicke durchlebt – Aber zu schnell wechseln die Erscheinungen im Leben, zu eng ist das Herz sie alle zu umfassen, und immer die vergangnen schwinden, Platz zu machen den neuen – Zuletzt ekelt dem Herzen vor den neuen, und matt gibt es sich Eindrücken hin, deren Vergänglichkeit es vorempfindet – Ach, es muß leer und öde und traurig sein, später zu sterben, als das Herz – [II, 672]

Dieses gestorbene Herz ist das Bewusstseinsdrama der Dissoziierung des Subjekts. In der zerreißenen Kontinuität der Gedanken kann sich keine Ich-Identität stabilisieren. Nunmehr verlegt Kleist den Aussageort seines Ichs vollständig in den Text. Jedoch will er sich in diesem nicht *ausdrücken*, d. i. das wahre Wesen seines inneren Ichs zum Vorschein bringen, denn „das Subjekt hat keine individuelle Fülle, die in die Sprache zu entleeren man das Recht hat oder nicht (je nach dem gewählten Literatur-, Genre‘), sondern im Gegenteil eine *Leere*, um die herum der Schriftsteller eine un-

⁷⁵Vgl. Markus Rieger „Flicken“ und „Fetzen“ – *Nicht-Identität bei Michel de Montaigne*. In: Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien. Hg. von Barbara Becker und Irmela Schneider. Frankfurt am Main 2000, S. 149–174

⁷⁶Michel de Montaigne *Über das Üben*. In: Ders.: *Essais*. Zweites Buch. Erste moderne Gesamtübers. von Hans Stilett. Frankfurt am Main 1998, S. 18

⁷⁷Grimminger *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst*, S. 109 f.

endlich umgewandelte Sprache flicht (eingeschoben in eine Kette von Umbildungen), so dass jede Schreibweise, die nicht lügt, nicht die inneren Attribute des Subjekts bezeichnet, sondern seine Abwesenheit“⁷⁸. Roland Barthes definiert den Akt des Schreibens nicht als Akt der Selbstaffirmation im Sinne der cartesischen Philosophie: Das Ich verliert sich im Text.⁷⁹ Die Auflösung des Subjekts und die Entstehung fallen in eins. So schiebt Kolesch, dass sich bei „Barthes [...] das Subjekt selbst zugunsten des Textgewebes [dekomponiert] [...]. Das Subjekt verschwindet und taucht zugleich als ein transformiertes wieder auf: als *écriture*.“⁸⁰ Das schreibende Subjekt kann paradoxerweise nur gleichzeitig „im ekstatischen Selbstverlust entstehen und existieren.“⁸¹ Nach Herrlinger-Mebus versucht Kleist „sich den ent-ortenden Verortungen des ontotheo-teleologischen Bildungsplans zu entziehen, versucht dem Geschichtet-Werden innerhalb der strukturierenden Dispositionen zu entkommen und im Generieren eines spinozistischen Kom-Positionsplanes sich auseinander-setzend zusammensetzen“⁸². Insbesondere das Drama *Penthesilea* sei eine „Selbstverstümmelungsanordnung [...] als sich selbst ver-werfendes Selbst-Ent-Werfen“⁸³. Im Aufsatz *Über das Marionettentheater* installiere Kleist ein „Selbsterstreuungsexperiment“⁸⁴ im Sinne eines Artaudschen ‚Wie mache ich mir einen Körper ohne Organe‘.⁸⁵ Die Marionette, indem „jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer *graden Linie* bewegt wird,

⁷⁸Roland Barthes *Critique et vérité*. Paris 1966, S. 47; zit. nach Daniela Langer *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*. Hg. von Martin Stingelin. München 2005, S. 248; Übers. von der Autorin.

⁷⁹„Und insofern ist das schreibend erst erzeugte, sich selbstreferentiell nur auf sich beziehende Ich eines Textes auch keines, das sich in der Fülle der Sprache ausdrücken könnte: Die Unpersönlichkeit ist unverzichtbar. Es ist ein Ich, dass [sic] sich in der Sprache verliert.“ Ebd., S. 251

⁸⁰Kolesch *Das Schreiben des Subjekts*, S. 159

⁸¹Ebd., S. 165. Kolesch konstatiert jedoch (in Bezug auf Rimbaud), dass dieses sich eigendynamisch abkoppelnde ästhetische Subjekt an gesellschaftliche Prozesse weiter dialektisch gebunden bleibe, da es sich eines von Gesellschaftlichkeit durchtränkten Mediums, nämlich der Sprache, bediene: „[W]as in soziologischer, psychologischer oder ethischer Perspektive als Selbstverlust [...] erscheint, schlägt um in eine intrikate und subversive Form der Selbsterschaffung und Selbsterhaltung des ästhetischen Subjekts.“ ebd., S. 53. Daher greife eine Behauptung, die ästhetische Subjektivität müsse radikal vom sozialen Subjekt abgegrenzt werden, zu kurz. Kolesch unterschätzt dabei allerdings die autonome Kraft der poetischen Sprache, die sich gerade zur Aufgabe setzt, von gesellschaftlicher Verfasstheit zu abstrahieren (und damit im Gegensatz zu einer *littérature engagée* kein Dokument vorgängiger psychologischer Erfahrungen ist, wie Kolesch an anderer Stelle selbst bestätigt. Siehe ebd., S. 94)

⁸²Herrlinger-Mebus *Lieber nichts werden*, S. 12

⁸³Ebd., S. 18

⁸⁴Ebd.

⁸⁵Vgl. Ebd., S. 61–139

die Glieder schon *Kurven* beschrieben“ [II, 339], kennt keine Synchronisation durch eine Zentralinstanz, sondern ist reine „Transduktion von Intensitäten“⁸⁶. Jede Bewegung der Marionette hat nach Kleist einen Schwerpunkt, den allein der „Maschinist“ anstoßen müsse, um aus den daraus entstehenden Schwingungen den „Tanz“ der Marionette zu generieren. Der Maschinist muss sich in den Schwerpunkt der Marionette „versetz[en]“ [II, 340], sich also dissoziieren, um „*antigrav*“ [II, 342] und so – die Schwerkraft, Materie, Gott hinter sich lassend – *Anti-Materie* zu werden:

Tanzenlernen im Kleistschen Sinne ist ein Projektil-Werden gegen das Kantsche ‚Als-ob‘ des Schwebens, die Ödipalisierung des Körpers innerhalb einer Grammatik (des Ballets) vernünftig gesetzter Zwecke, gegen das risiko-lose Schweben, das immer der Gravitation und Logozentrik verhaftet bleibt, immer mit dem verminten Terrain, dem ‚espace strié‘ verwachsen bleibt und immer eine In-Pflicht-Nahme hinsichtlich eines ‚Als-ob‘-Frei-Raumes impliziert [...].⁸⁷

Durch die Bewegung des dissoziierenden Tanzes soll ein neuer Körper geschaffen werden, ein Körper ohne Organe, der die Intensitäten auf seiner Oberfläche ablaufen lässt als *reines Intensiv-Werden* im bewusstlosen Mänadentanz:

Und Kleist, der Pistolero, der sich ex-szenieren will, der sich heraus-schießen will – sich ins Aus schießen, ohne sich auszuschließen –, heraus aus dem Intentions- bzw. Re-präsentationsraum, der jenes Begehren nach Spannung, nach maximaler Intensität, nach Intensiv-Werden will, der gegen die Hegelsche Akkumulationsbewegung, gegen die Arbeit der Aufhebung ein Aus-Spielen von Energien setzt, eine Agogik der Simultaneität, verstanden als Vielheit simultaner Intensitäten, Kleist beschleunigt sich, schießt sich an diese Simultaneisierung simultan aufblitzender Intensitäten an, tritt aus dem aufgeschreckt/erschreckt zurückweichenden Szenarium normierter Mittelmäßigkeit heraus, beschleunigt weiter – denn die Geschwindigkeit ist ent-bindend, ist selbst ein Armierungssystem, eine Waffe –, Kleist rast, das Blut dröhnt in den Ohren,

⁸⁶Herrlinger-Mebus *Lieber nichts werden*, S. 63

⁸⁷Ebd., S. 67. „Der gute Tänzer verläßt die wohltemperierte Mittelstraße, rückt vor ins Auge des Zyklon, dort, wo gemäß Foucault das Leben par excellence ist, er tritt hinein und wieder heraus, ohne die ideale Linie des Tanzes zu verlassen.“ ebd., S. 69

pumpt pulsierend die Schläfen auf, Herr C und Kleist, Augen-Blick der Maximalspannung, treffen sich blitzartig blick-lings, enormer Schwindel, Ab-Sprung-Kurz-Schluß, Durch-Ab-Bruch des Koppelungsstroms, Ohn-Macht, Zurückgespießt-Werden auf die Mauer der Signifikanz, es folgt: le Mal d'Aurore, Erwachen, visag  it   . . .⁸⁸

2.2.5 Annihilation des Subjekts

In Wahrheit könnte die Sprache, die ich führe,
nur durch meinen Tod vollendet werden.
Georges Bataille

Es gibt das Buch,
das meinen Tod verlangt.
Marguerite Duras

soll ich sterben,
so muß ich auch dabei sein.
Brüder Grimm

Wie im biblischen Text von der Auferstehung Christi („Er ist nicht hier; er ist auferstanden, wie er gesagt hat.“ Matthäus 28,6) wird bei Kleist der Text Ort der Grablegung und Auferstehung zugleich.⁸⁹

Scribo ergo non sum ego – was für ein Paradox: ich schreibe, also bin ich nicht; weil ich schreibend mich nicht habe; weil ich beim Schreiben nicht bei mir, sondern außer mir bin, nämlich – bewu  tseinsm   ig – im Freiraum zwischen Kopf und Hand, in der Zeit zwischen Denken und Schreiben, in jenem Dazwischen – Wüste, Meer – wo die Sprache mir den Text diktiert.⁹⁰

In der Zerstörung sprachlicher Strukturen spiegelt sich die Zerstörung des Subjekts. Gleichzeitig wird durch das Bedürfnis nach sprachlicher Artikulation der dialektische

⁸⁸Herrlinger-Mebus *Lieber nichts werden*, S. 95

⁸⁹Vgl. dazu Felix Philipp Ingolds allgemeine Ausführungen über den Autor im Text. Ingold lässt seinen Autor jedoch durch den Leser wiederauferstehen: „Schreiben, so verstanden, wäre ein Verfahren zur Schaffung eines verbalen Raums, der stes ein in ihm Fehlendes pr  sent und offen zu halten hätte, das durch nachträgliche, vom Autor unabhängige Sinngebung zu erfüllen wäre.“ Ingold *Der Autor im Text*, S. 329–372; hier S. 345 f.

⁹⁰Ebd., S. 331

Wille zur Restitution manifest: „Durch Taktiken der Negation wird das Negierte affirmiert.“⁹¹ Dies wird in der autopoietischen Praxis evident: Der Text reflektiert seine eigene Literarizität. Im Gegensatz zum Phonozentrismus, der eine Metaphysik der Präsenz des Signifikats vertritt und damit die Schrift als untergeordnet abwertet, restituiert der Dekonstruktivismus die Schrift als „Ur-schrift“, durch die sich Sprache erst herstellt. Jedem Zeichen ist ein Gegenzeichen, ein *Simulakrum*, eingeschrieben, das zum absoluten Signifikanten wird, der auf *nichts* mehr referiert. Nach Burkhart ist diese Selbstreflexion der Literatur deren Grundlage überhaupt. Literatur sei deshalb *per se* autopoietisch, weil sie sich selbst setzt, indem sie ihre Literarizität (nämlich die „strukturelle Überdetermination von Literatur durch Rhetorizität und Metaphorizität und die dadurch prinzipiell immanente Problematisierung von Zeichensystemen“⁹²) reflektiert. Autopoiesis agiert nicht als Negation vorhandener Kategorien, sondern als Subversion innerhalb des Systems:

Wenn Subversion möglich ist, dann nur als eine, die von den Bedingungen des Gesetzes ausgeht, d. h. von den Möglichkeiten, die zutage treten, sobald sich das Gesetz gegen sich selbst wendet und unerwartet Permutationen seiner selbst erzeugt.⁹³

Gegen einen rein systemtheoretischen Begriff der Autopoiesis von Literatur führt nun Renate Homann an, dass Luhmann Kunst als Medium zur Selbstbeschreibung von Gesellschaft funktionalisiere und so das autonom-autopoietische System transzendiere:

Das Funktionieren der Autopoiesis der Literatur ist direkt abhängig von der interiorenen Präzisierung ihrer Anschlüsse an andere Literaturen, die soziologisch durchaus als kommunikative Ereignisse, Vorereignisse und Folgeereignisse rekonstruiert werden können. Doch gilt es zu beachten,

⁹¹Monika Schmitz-Emans *Das Subjekt als literarisches Projekt: Ich-Sager und Er-Sager*. In: *Komparatistik*, (1999/2000), 74–104; hier S. 100. Siehe auch Krings *Selbstentwürfe*, S. 250: „Der unaufhebbare Mangel an Bei-sich-Sein geriet so zur ästhetischen Bedingung der Möglichkeit eines Sprechens, das Egologie zwar beständig verfehlt, ja verspottet, sie aber gleichwohl als unverzichtbare Konstante von Selbstbesinnung behauptet.“

⁹²Burkhart *Dekonstruktive Autopoiesis*, S. 28

⁹³Judith Butler *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus d. Amerik. von Kathrina Menke. Frankfurt am Main 1991, S. 141 f.

daß diese Ereignisse als ‚Operationen‘ eben nicht im lebensweltlichen, sondern im literarischen Kontext aufzufassen sind.⁹⁴

In der *autopoietischen* Dekonstruktion wird zugleich kon- und destruiert: „Sinnstiftung erweist sich als gewalttätige Autopoiesis, die ihre Destruktion in sich trägt. Das muß sie auch, denn das Sinn-Zentrum ist leer.“⁹⁵ Die Destruktion wird nicht rezeptiv erzeugt, sondern ist dem Text inhärent. Der Körper, die literarische Figur, die rhetorische Konstruktion wird zerstückelt, um autopoietisch als *De-Inkarnation* aus den eigenen Satz-Gliedern wieder zu erstehen:

Text ist der Körper des Körpers. In jeder Verkörperung freilich stirbt etwas ab, erst recht, wenn das Wort nicht Fleisch, sondern dieses wieder Wort wird. Jedes Zeichen gibt, um Sinn zu tragen, seinen Körper preis.⁹⁶

Kleists Bogenschluss-Episode aus einem Brief an Wilhelmine vom 18. November 1800 kann als Metapher einer dezisionistischen Identitätskonstruktion gelesen werden: Der Bogen ist eine dereferentialisierte Metapher, die gleichzeitig ihre Funktionsweise reflektiert. Das Innere selbst ist absolut leer. Indem er nur durch die Gravitation zusammengehalten wird, wird er durch das Nichts selbst konstituiert: „Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen* [...]“ [II, 593]. Als reine Ordnung von Differenzen ist das Zentrum der Metapher leer. Es ist einerseits nach Derrida die Achse, an der der Tausch zwischen den Bildern (Signifikanten) der Allegorie und zwischen Signifikant und Signifikat stattfindet: „Zum anderen ist dieses leere Zentrum das *Nichts*; das Nichts ist somit genau dasjenige Prinzip, aus dem heraus sich die Metapher konstituiert; ein Skandalon.“⁹⁷ Dieses Nichts als absolute Abwesenheit, als das schlechthin Nicht-Seiende, funktionalisiert Kleist für seine ästhetische Selbstwahrnehmung. Derrida beschreibt dieses zentrale Nichts auf der Ebene des formalen Verweisungsspiels:

⁹⁴Renate Homann *Unterkomplexe Autopoiesis. Zu Peter Fuchs' systemtheoretischer Betrachtung von Kunst und Literatur*. In: IASL, 21,1 (1996), 190–210; hier S. 198 f.

⁹⁵Burkhardt *Dekonstruktive Autopoiesis*, S. 56

⁹⁶Christiaan L. Hart Nibbrig *Die Auferstehung des Körpers im Text*. Frankfurt am Main 1985, S. 18

⁹⁷Burkhardt *Dekonstruktive Autopoiesis*, S. 34

Niemals werden uns das fundamentale Signifikat, der Sinn des repräsentierten Seins und noch weniger die Sache selbst leibhaftig, außerhalb eines Zeichens oder außerhalb eines Spiels gegeben sein. [...] Es gibt einen Punkt im System, an dem der Signifikant nicht mehr durch sein Signifikat ersetzt werden kann, und daraus folgt, daß das mit keinem Signifikanten so schlicht und ungetrübt geschehen kann. Denn der Punkt der Nicht-Ersetzbarkeit ist auch der Orientierungspunkt des ganzen Bedeutungssystems; er ist der Punkt, an dem das fundamentale Signifikat als der Endpunkt aller Verweise versprochen und zugleich enthüllt wird als das, was mit einem Schlag das ganze Zeichensystem zerstören würde. Alle Zeichen sagen und untersagen ihn zugleich. Die Sprache ist weder das Verbot noch die Übertretung, sie koppelt sie endlos aneinander.⁹⁸

Metaphorizität und Rhetorizität sind für die Selbstkonstitution des Subjekts notwendig. Diese anthropologische Verfasstheit spiegeln die Texte aber nicht wieder, sondern in ihnen findet die dezisionistische Identitätskonstruktion *statt*: „Das Selbst kann als Selbst nur bestehen, wenn es sich in den Text verschiebt, den es negiert.“⁹⁹ Die Existenz des Schriftstellers ist fundamentale Negation im Selbstverlust, eine Negation jedoch, die zugleich im Akt des Schreibens positiv gewendet wird. Aus Heteronomie wird Autonomie:

Die Schrift ist die Schaffung einer Distanz zu sich selbst, die Eröffnung eines Raums der Freiheit, in dem das Selbst sich formt, während es auf sich wie auf einen Anderen blickt.¹⁰⁰

Im Schreiben wird ein ‚Abwesendes‘ konstituiert. Dieses Abwesende ist die semantische Leere, das Nichts, der Tod. Für Derrida ist der Tod der einzige Ort der Selbstpräsenz, an dem das Verweisungsspiel der Signifikanten enden muss: „Der Tod ist das absolute Signifikat, das Verschließen des Sinns. [...] Es ist gewiß weder falsch noch übertrieben zu sagen, daß jede Hervorbringung eines Sinns [...] ein Werk des

⁹⁸Jacques Derrida *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1992, S. 456

⁹⁹Paul de Man *Allegorien des Lesens*. Aus d. Amerikan. von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit e. Einl. von Werner Hamacher. Frankfurt am Main 1988, S. 155

¹⁰⁰Wilhelm Schmidt *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst – Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault*. Frankfurt am Main 2000, S. 312

Todes ist.“¹⁰¹ Der Tod als semantisches Nichts ist „Ur-Sprung“, Telos und Zentrum der Signifikation. Texte kreisen immer um dieses Zentrum, fallen in es zurück und re-konstruieren sich daraus. Das Opfer, der Tod und auch die Gewalt sind somit konstitutive Eigenschaften von [...] Literatur überhaupt.“¹⁰² Baudrillard bestimmt die Funktion von Poesie als Zerstörung von Identität im „Rausch vollständiger Auflösung“¹⁰³. Schon im frühromantischen Begriff des ‚Lebens‘ als Spiel „zwischen Seyn und Nichtseyn“ wird der Begriff des ‚Todes‘ subsumiert.¹⁰⁴ So schreibt Novalis: Wenn „jede Reflexion [als notwendige Tathandlung des Bewusstseins] [e]ine Handlung des Brechens“¹⁰⁵ ist, dann kann auch das Leben nicht länger „ein *ununterbrochener* Strom“¹⁰⁶ sein. Daher ist „[n]ur durch eine fortdauernde immer wiederholte Störung [...] Leben möglich“, und „wie das *Leben* nur durch eine beständig gewaltsame *Störung* erhalten wird, so auch das *Bewußtseyn*“¹⁰⁷. Analog der Figur der Reflexion, die jedes identische Handeln in sich bricht, bezeichnet Friedrich Schlegel alles Leben als „*krummlinicht*“¹⁰⁸. Diese ‚krummen Linien‘ seien ein „schöne[s] Symbol für die Paradoxie des [...] Lebens“¹⁰⁹ als „Spiel zwischen zwey Functionen“¹¹⁰:

Und weil derart Leben und Reflexion, als schwebende *différance* zwischen Entgegengesetzten, wesentlich als beständige Störung und Brechung prä-senter Selbstidentität bestimmt sind, gehören Abwesenheit und Tod zur ihrem integralen Bestandteil.¹¹¹

¹⁰¹Burkhart *Dekonstruktive Autopoiesis*, S. 38

¹⁰²Ebd.

¹⁰³Jean Baudrillard *Der symbolische Tausch und der Tod*. Aus d. Franz. von Gerd Bergfleth [u. a.]. München 1982, S. 317 f.

¹⁰⁴Siehe Menninghaus *Unendliche Verdopplung*, S. 147

¹⁰⁵Novalis *Fichte-Studien*, S. 122

¹⁰⁶Novalis *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 311–424; hier S. 365

¹⁰⁷Friedrich Schlegel *Philosophische Lehrjahre 1796–1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828*. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler. Unter Mitw. von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 18 und 19. Krit. Neuausg. Hg. und mit e. Einl. von Hans Eichner. München [u. a.] 1963 und 1971, S. 419 und 386

¹⁰⁸Ebd., S. 171

¹⁰⁹Schlegel *Charakteristiken*, S. 415

¹¹⁰Schlegel *Philosophische Lehrjahre*, S. 410

¹¹¹Menninghaus *Unendliche Verdopplung*, S. 147. Siehe auch Novalis *Fichte-Studien*, S. 104: „Ich *bin nicht* inwiefern ich mich setze, sondern inwiefern ich mich aufhebe.“

Auch bei den Frühromantikern war dieser Prozess eng mit der romantischen Sprachtheorie verbunden. Allerdings behält dieses Wechselspiel „zwischen Seyn und Nichtseyn“ seine metaphysische, transzendente Struktur: Die „Selbstthödtung“¹¹² im Buchstaben als „Zauberstab“ geht einher mit dem „Erwachen des Geistes“¹¹³. Kleist radikalisiert diese prozessierende, selbstreflexive Differenz und annihiliert jeden metaphysischen Bezug. Im *Griffel Gottes* hebt Kleist aus der Reihe der mit ‚G‘ beginnenden Wörter das Wort „Leichenstein“ [II, 263] hervor. Als Neutrum ist ‚das Leich‘ ein leerer Raum; in der Druckersprache bezeichnet ‚eine Leiche‘ ein ausgelassenes Zeichen: „So bezeichnet das Ausdruckslose zugleich die Einschreibung, eine Einschreibung jedoch, die sich nicht vollzieht.“¹¹⁴ Eine Einschreibung, die einen neuen Raum eröffnet: das *unmarkierte Zwischen* der Leere, des Todes und der Gewalt als Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt verschwindet.¹¹⁵

Das Schreiben ist heute an das Opfer gebunden, sogar an das Opfer des Lebens, an das freiwillige Auslöschen [...]. Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. [...] Das Merkmal des Schriftstellers besteht nur noch in der Eigentümlichkeit seiner Abwesenheit. Er muss die Rolle des Toten im Spiel des Schreibens einnehmen.¹¹⁶

Der Künstler in der Ekstase als Synthese von Auslöschung und Inkarnation im Schein, bewirkt das, was Nietzsche später den *Übermenschen* genannt hat. Dieser Übermensch ist kein „herrsüchtiger Totalindividualist“, wie so häufig fehlgedeu-

¹¹²Novalis *Hemsterhuis- und Kant-Studien*. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 212–224; hier S. 223

¹¹³Schlegel *Charakteristiken*, S. 262

¹¹⁴Bianca Theisen *Bogenschluss. Kleists Formalisierung des Lesens*. Freiburg i. Br. 1996, S. 150

¹¹⁵Siehe Michel Foucault *Was ist ein Autor? (Vortrag)*. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff [u. a.]. Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin. Frankfurt am Main 2003, S. 234–270; hier S. 238 f.: „Im Schreiben geht es nicht um den Ausdruck oder um die Verherrlichung der Geste des Schreibens, es geht nicht darum, ein Sujet einer Sprache anzuheften, es geht um die Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet.“

¹¹⁶Ebd., S. 239. Jean Starobinski deutet Baudelaire's Parabel *Un mort héroïque* als Allegorie des Künstlerschicksals in diesem foucaultschen Sinne: „Der Dichter als Clown, der nicht nur mit dem Leben spielt, sondern mit seiner Vernichtung.“ Siehe Enno Rudolph *Die Ironie des Nichts. Die Figur des Pierrot in Arnold Schönbergs ‚Pierrot Lunaire‘*. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie, 1 (2003), 73–82; hier S. 79

tet, sondern wie die Bilderstürmer in Kleists *Cäcilie* hat er sich der gesellschaftlichen Unterdrückung entzogen, indem er die Götterbilder gestürzt hat: „Der ‚Blitz aus der dunklen Wolke Mensch‘ ist der Übermensch, und zugleich die Überwindung des Menschen in seinem Gefesseltsein ans Ich, die Individuation. Und der Weg zum Übermenschen führt durch den tragisch-karthartischen Untergang, durch den vorweggelebten und dem Leben bewußt eingeschriebenen Tod.“¹¹⁷ Kleists Selbstmord ist die letzte Beglaubigung der eigenen Autonomie. Der „Triumphgesang“ [II, 884], den seine Seele angesichts des Todes anstimmt, ist ein *literarischer* Sieg über den Zwang der Verhältnisse.¹¹⁸ So schreibt er am 10. November 1811 an Marie von Kleist kurz vor seinem Tod:

[D]er Gedanke, das Verdienst, das ich doch zuletzt, sei es nun groß oder klein, habe, gar nicht anerkannt zu sehn, und mich von ihnen als ein nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Teilnahme mehr wert sei, betrachtet zu sehn, ist mir überaus schmerzhaft, wahrhaftig, es raubt mir nicht nur die Freuden, die ich von der Zukunft hoffte, sondern es vergiftet mir auch die Vergangenheit. [II, 883 f.]

Über seine Schwester Ulrike klagt er im Brief vom 19. November 1811:

Sie hat, dünkt mich, die Kunst nicht verstanden sich aufzuopfern, ganz für das, was man liebt, in Grund und Boden zu gehn: das Seligste, was sich auf Erden erdenken läßt, ja worin der Himmel bestehen muß, wenn es wahr ist, daß man darin vergnügt und glücklich ist. [II, 885]

Keine materielle Notlage, in der sich Kleist eigentlich immer schon befand, zwang ihn in den Tod. Kleist konnte niemals mit Geld umgehen. Er lieh sich große Geldbeträge mit derselben erstaunlichen Freimütigkeit bei seiner Schwester wie bei seiner Braut. Psychologisch ist es deshalb unlogisch, den Grund für Kleists Selbstmord in seinen drückenden Schulden zu sehen, wie es z. B. Erich Schmidt behauptet hat.¹¹⁹ Vielmehr sagt Kleist von sich selbst, dass das Auskommen eine Kunst sei, auf die er

¹¹⁷ Wilhelm Hoek *Kunst als Suche nach Freiheit: Entwürfe einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur Moderne*. Köln 1973, S. 102

¹¹⁸ Joachim Pfeiffer *Sterben im Widerspruch: Kleists letzte Inszenierung*. In: Kleist-Jahrbuch, (2002), 251–254; hier S. 254

¹¹⁹ Siehe Roland Reuß *Kleists Tod*. In: Brandenburger Kleist Blätter, 14 (2001), 209–215; hier S. 211

sich nicht verstehe, da er kein Talent dazu habe. Das ficht ihn aber auch nicht weiter an, denn seine materiellen Bedürfnisse sind offensichtlich bescheiden. So schreibt er am 1. Mai 1802 an seine Schwester: „Von allen Sorgen vor dem Hungertod bin ich aber, Gott sei Dank, befreit, obschon alles, was ich erwerbe, so grade wieder drauf geht. Denn, Du weißt, daß mir das Sparen auf keine Art gelingt“ [II, 724]. Er hat nur eine einzige Sorge: „So habe ich zum Beispiel jetzt eine seltsame Furcht, ich möchte sterben, ehe ich meine Arbeit vollendet habe“; und er hat „keinen andern Wunsch, als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind: ein Kind, ein schön Gedicht, und eine große Tat. Denn das Leben hat doch immer nichts Erhabneres, als nur dieses, daß man es erhaben wegwerfen kann“ [II, 724f.].

Der Tod als Höhepunkt des Lebens ist für Kleist ein Projekt, das ihn schon immer faszinierte. Seine Antizipation ist aber nicht als psychologischer Ausdruck eines „töricht überspannte[n] Gefühl[s]“ [II, 709] zu sehen, sondern als „literarische Geste“¹²⁰. Am 23. (- 29.) Dezember 1801 schreibt er an seinen Freund Heinrich Lohse: „O wenn Gott diesmal mein krankhaftes Gefühl nicht betrügen wollte, wenn er mich sterben ließe [II, 710]!“ Im selben Brief verabschiedet er sich von Lohse, als wolle dieser Wunsch sich unmittelbar erfüllen: „Ich will Abschied von Dir nehmen auf ewig, und dabei fühle ich mich so friedliebend, so liebeich, wie in der Nähe einer Todesstunde“ [II, 709]. Im Mai 1802 schreibt er an Wilhelmine von Zenge: „Ich habe keinen anderen Wunsch als bald zu sterben“ [II, 726], und am 26. Oktober 1803 an Ulrike, dass er sich in den Tod stürzen wolle: „[I]ch frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich-prächtige Grab“ [II, 737]. Otto August Rühle von Lilienstern fordert er auf:

Komm, laß uns etwas Gutes tun, und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind, und noch sterben werden. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen. Sieh, die Welt kommt mir vor, wie eingeschachelt; das kleine ist dem großen ähnlich. So wie der Schlaf, in dem wir uns erholen, etwa ein Viertel oder Drittel der Zeit dauert, da wir uns, im Wachen, ermüden, so wird, denke ich, der Tod, und aus einem ähnlichen Grunde, ein Viertel oder Drittel des Lebens dauern.

¹²⁰Karl Heinz Bohrer *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main 1981, S. 246; Anm. 8

Und grade so lange braucht ein menschlicher Körper, zu verwesen. [II, 768 f.]

Ebenso wie es keine finanzielle Notlage war, die Kleist am 11. November dazu trieb, mit der todkranken Henriette Vogel in den Tod zu gehen, war der Doppelselbstmord am Wannsee auch kein romantischer Liebestod eines Paares, das aus Verzweiflung darüber, nicht zusammenkommen zu können, lieber stirbt. Wie oben gezeigt wurde, taucht das Todesmotiv schon sehr früh und immer wieder in Kleists Briefen auf, so dass als gesichert gelten kann, dass Kleist mindestens ein Jahrzehnt lang dieses Motiv als Leitmotiv bearbeitet und als Projekt antizipiert hat.¹²¹ Henriette Vogel war zudem an Gebärmutterkrebs erkrankt und litt an einem „äußerst reizbaren Nervensystem“¹²², was ihren Todeswunsch, den sie schon häufiger geäußert hatte,¹²³ verständlich macht. Die Anziehung, die sie auf Kleist ausübte, resultierte einzig aus dieser Bereitschaft zum Tode, wie Kleist unmissverständlich an Marie von Kleist schreibt, die sich selbst geweigert hatte, als Kleist mit der Bitte an sie herantrat, gemeinsam mit ihm zu sterben:

Der Entschluß, der in ihrer Seele aufging, mit mir zu sterben, zog mich, ich kann Dir nicht sagen, mit welcher unausprechlichen und unwiderstehlichen Gewalt, an ihre Brust; erinnerst Du Dich wohl, daß ich Dich mehrmals gefragt habe, ob Du mit mir sterben willst? – Aber Du sagtest immer nein – Ein Strudel von nie empfundner Seligkeit hat mich ergriffen, und ich kann Dir nicht leugnen, daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt. [II, 888]

Auch die „kühle Intentionalität“¹²⁴ mit der Kleist den Selbstmord vorbereitet und in mehreren Briefen begründet, widerspricht dem Anschein, hier erliege ein manisch-depressiver „Irrling“¹²⁵ seiner Verzweiflung.¹²⁶ Im Brief an Marie von Kleist vom 10.

¹²¹Vgl. auch Karl Heinz Bohrer *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. München/Wien 1987. Lizenzausg. Frankfurt am Main 1989, S. 135–164

¹²²Amtliche Aussage von Ernst Friedrich Peguilhen, einem Freund der Familie Vogel, vom 22. November 1811. Helmut Sembdner (Hrsg.) *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte seiner Zeitgenossen*. 7., erw. Neuauf., München 1996, S. 449

¹²³Siehe den Bericht Peguilhens Ebd., S. 451

¹²⁴Pfeiffer *Sterben im Widerspruch*, S. 251

¹²⁵Wie Kleist in zeitgenössischen Reaktionen auf die Nachricht seines Todes genannt wurde. Siehe z. B. Sembdner *Lebensspuren*, S. 444

¹²⁶Dem widerspricht auch die ausgelassene Stimmung, in der laut übereinstimmenden Augenzeugenberichten Kleist und Henriette Vogel ihre letzten Stunden im Gasthof am Berliner Wannsee

November 1811 betont er: „Das wird mancher für Krankheit und überspannt halten; nicht aber Du, die fähig ist, die Welt auch aus andern Standpunkten zu betrachten als aus dem Deinigen“ [II, 883].

Gleichzeitig sind Kleists Abschiedsbriefe durch eine „lustvolle Ekstase“¹²⁷ gekennzeichnet. Kleist stirbt den „herrlichsten und wollüstigsten aller Tode“ [II, 887]. Im Selbstmord erfährt Kleist die intensive Verdichtung, die zu radikaler Identität führt: „Selbstaffirmation durch Selbstausslöschung“¹²⁸. Literarisch vorgebildet war Kleists Todesenthusiasmus schon in Novalis' Tagebucheintragung vom 13. Mai 1797 hinsichtlich dessen Besuch am Grab seiner Verlobten Sophie, die weniger autobiographisch als poetisch motiviert war: „Abends gieng ich zu Sophieen. Dort war ich unbeschreiblich freudig – aufblitzende Enthusiasmus Momente – Das Grab blies ich wie Staub, vor mir hin – Jahrhunderte waren wie Momente – ihre Nähe war fühlbar.“¹²⁹ Auch Kleist machte seine Erfahrung der Desintegration und Diskontinuität kreativ für seine literarische Arbeit fruchtbar: „Nun wieder zurück zum Leben! So lange das dauert, werd ich jetzt Trauerspiele und Lustspiele machen“ [II, 769]. Im letzten Monolog des *Prinzen von Homburg*, dem letzten Schauspiel Kleists, 1810/11 entstanden, erlangt der Protagonist die vollkommene Identität im Moment vor dem Tod.¹³⁰

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
Mir Glanz der tausendfachen Sonnen zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,

verbrachten. Vgl. Sembdner *Lebensspuren*, S. 462–469 sowie Minde-Pouet *Kleists letzte Stunden*. In: Georg Minde-Pouet (Hrsg.) *Das Akten-Material*. Bd. I. Nachdr. der Berliner Ausg. von 1925. Berlin 2004

¹²⁷Bohrer *Plötzlichkeit*, S. 163

¹²⁸Bürger *Verschwinden des Subjekts*, S. 208. Siehe auch Herrlinger-Mebus *Lieber nichts werden*, S. 82: „Tod als Auf-Lösen im Sinne von Scott Fitzgerald, als Auf-Lösen des Erreichten, des Versteinerten, dessen, was Geschichte wurde, Tod aber auch als Geburt [. . .], als Ver-Dichtung von Singularitäten, als nicht-numerische Vielheit plötzlicher, unerhörter und beispielloser Intensitäts-Blitze.“

¹²⁹Novalis *Journal*. In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 1: *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. Hg. von Richard Samuel. München 1978, S. 456–492; hier S. 463

¹³⁰Vgl. Alexandra Weigel „*Letzte Szene*“ und „*Urszene*“ *Heinrich von Kleists*. In: *Kleist-Jahrbuch*, (2002), 259–261; hier S. 260 f.

Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir. [I, 707]

In der dialektischen Annihilation als dezisionistische Selbstbehauptung in der Selbstvernichtung liegt Kleists eigenständige Konzeption, die sich vom romantischen Auflösungsparthos ebenso unterscheidet wie von Nietzsches dionysischer Auflösungs-metaphysik.¹³¹ Dieses poetische Projekt sollte sich in Kleists Selbstmord vollenden und überbieten. Erst hier weist Kleists autopoietischer Entwurf über die reine Verfasstheit in der Sprache hinaus: Der Tod als die Kategorie der absoluten Abwesenheit und mithin als „absolute[s] Signifikat“¹³² wird nun für Kleist ganz heideggerisch zur „letzten [...] Möglichkeit des Daseins“¹³³: Nachdem sein Versuch, durch das *Phöbus*-Projekt Unabhängigkeit und persönliche Freiheit zu erlangen an der preußischen Herrschaftshierarchie endgültig gescheitert ist, sieht er im vaterländischen Befreiungskrieg von napoleonischer Herrschaft noch eine letzte Chance, sein Lebensprojekt, „sich aufzuopfern, ganz für das was man liebt, in Grund und Boden zu gehn“ [II, 885], zu verwirklichen:

Sich in Hermannsschlachten neu zu bewähren, als Prinz von Homburg,
den er umsonst Ihrer königlichen Hoheit Amalie widmet, wider das Gesetz
gehandelt zu haben und trotzdem das Vaterland von Napoleons Truppen

¹³¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer *Ästhetische Negativität*. München/Wien 2002, S. 351 f.

¹³² Jean Luc Nancy *Entstehung der Präsenz*. In: Was heißt „Darstellen“? Hg. von Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main 1994, S. 104. Siehe auch Vladimir Jankélévitch *Der Tod*. Aus dem Franz. von Brigitta Restorff. Hg. und mit e. Nachbem. von Christoph Lange. Mit e. Nachw. von Thomas Kapielski. Frankfurt am Main 2005, S. 433: „Somit ist der Tod die Grenze ohne Dichte und Ausdehnung, der Punkt ohne Verlängerung, der Augenblick ohne Raum und Dauer, der etwas von nichts trennt, die scharfe Schneide und die gleichsam inexistenten, wo sich Sein und Nichtsein überschneiden [...]“

¹³³ „Der Mensch ‚entwirft sich selbst‘ als geworfener Entwurf. Der Mensch kommt zu sich selbst in Angst und Sorge um das Seinkönnen in der Welt. Auch der Tod wird auf diese Weise zu einer Möglichkeit des Daseins, und zwar zu der letzten, ‚unüberhörbaren‘, hinter der keine weiter mehr steht. [...] Das Nichts leistet nicht die Bindung an die göttliche Transzendenz, sondern ‚befreit‘ den Menschen zu sich selbst, der in eine Autonomie gelangt. Eine Autonomie freilich im Sein zum Tode.“ Hans-Eduard Hengstenberg *Das Nichts und der Nihilismus in der modernen Philosophie*. In: Philosophisches Jahrbuch, 58 (1948), 14–27; hier S. 23. Diese Position sei allerdings Hengstenbergs Meinung nach wegen ihrer gefährlichen Nähe zum Nihilismus nationalsozialistischer Prägung strikt abzulehnen. Siehe Burkhardt *Dekonstruktive Autopoiesis*, S. 35, Anm. 206

zu befreien, eine großartige Zukunft wäre das und weit erhabener als all seine Literatur.¹³⁴

Doch, als der Krieg auf sich warten lässt, schwindet auch diese Perspektive und, indem er nur noch „[s]einem Herzen ganz und gar, wo es [ihn] hinführt, folgen und schlechterdings auf nichts Rücksicht nehmen [will], als auf [s]eine eigne innerliche Befriedigung“ [II, 874], gibt es für ihn nur noch eine Möglichkeit zur dezisionistischen „Freiheit seiner selbst“¹³⁵ zu gelangen. Die Erfahrung beim gemeinsamen Musizieren mit Henriette Vogel als „vollendete[r] Stillstand der Zeit“ findet Kleist „zum Erschießen schön“.¹³⁶ Nunmehr wird er der „Sklavenarbeit des Lebens“¹³⁷ ein Ende setzen:

Kleist hält sich zum erstenmal die Mündung in den Mund und feuert, nicht um zu sterben, sondern um zu werden, um zu reisen, um die Mitte aufzutun, aufzubrechen ins Unbekannte, Weiße, als intensive Reise und damit auch als Mord, als Auf-Lösen der perspektivischen Illusion eines „Ich“, das sich lediglich als Pro-jektion einer grammatischen Kategorie erweist [...].¹³⁸

¹³⁴Rolf Grimminger *Heinrich von Kleist, Flucht in tödliche Nähen. Eine Erzählung*. In: Merkur, 38,1 (1984), S. 65

¹³⁵Ebd. Siehe auch Andreas Bähr *Der Richter im Ich. Die Semantik der Selbsttötung in der Aufklärung*. Göttingen 2002, S. 345. Nicht folgen können wir jedoch Bährs Einschätzung von Kleists Selbstmord als *moralisches* Projekt aus Leiden an der eigenen Unfähigkeit zu moralischer Selbstaffirmation, „so dass der Tod [...] die letzte Möglichkeit war, die moralische Selbstachtung zu wahren.“ (S. 347) Bähr sieht seine These gestützt durch seinen Befund, in Kleists Texten seien Selbsttötungshandlungen durch die „subjektive Anerkennung einer moralischen Schuld“ begründet. (S. 351f.) Dies glauben wir im nächsten Kapitel widerlegen zu können.

¹³⁶Grimminger *Flucht in tödliche Nähen*, S. 67

¹³⁷Ebd.

¹³⁸Herrlinger-Mebus *Lieber nichts werden*, S. 82

3 Kategorie der Abwesenheit II: Ablösung vom teleologisch-rationalen Diskurs

3.1 Der moralisch-erkenntniskritische Diskurs über die Gewalt in Kleists Erzählungen

Sie redeten nur Licht.
Aber aus ihren Fackeln fiel nur Dunkel.
Per Olov Enquist

Ich rede Ich
Keine Stimmen jetzt nur meine Stimme
Jetzt
Jetzt habe ich geschwiegen
Das war unaussprechlich jetzt
Schweigen
Jetzt immer
Unaussprechlich das gegenwartsgebeugte Wort
Ist ausgesprochen Lüge
Das ist das Problem der Rede
Zeit
Erklingt ein wahres Wort jetzt Klang erklang
Vorbei, vorbei, vorbei
Rainald Goetz

Kants „copernikanische Wende“¹ in der Erkenntnistheorie, nämlich dass die erkennende Ordnung (die *a priori* gegebenen Kategorien des Verstandes) des Erkenntnissubjekts die erkannte Ordnung erst bestimmt, bedeutete den Verlust der Möglichkeit der Erkenntnis einer allgemeingültigen, objektiven Wahrheit und wird bei Kleist als *Kantkrise* beschrieben. Wie im Folgenden dargelegt werden soll, führte der Verlust der Möglichkeit zur Erkenntnis Kleist jedoch nicht zur Verzweiflung, sondern zu literarischer Produktivität. Kunst und Dichtung hatten zwar einen objektiv vorgegebenen Darstellungsgegenstand verloren. Das bedeutete aber auch eine neue Chance, denn dadurch verlor die Kunst ihre dienende Funktion und gewann einen eigenen dezisionistischen Geltungsanspruch. Das Ästhetische sieht sich ganz auf das Erkenntnissubjekt zurückgeworfen:²

¹Jürgen Peper *Das transzendente Selbstporträt der Subjektivität*. In: Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Bd. 2. Hg. von Reto Luzius Fetz [u. a.]. Berlin/New York 1998, S. 1217

²Siehe Ebd.

Spätestens jetzt stellt sich Kants epochistische Wende zum Subjekt, die noch Fichtes und Schillers Subjekt-Euphorie beflügelt hatte, als Beginn einer sich zunehmend verschärfenden Epoché des Subjekts selbst dar, die im Verschwinden des Subjekts in einer poststrukturalistischen Identitätsverflüssigung gipfelt.³

Schiller hatte durch die Kantische Philosophie die Sinnlosigkeit einer teleologischen Weltansicht für sich entdeckt. Er sah das *Nichts* hinter dem Schleier der Göttin von Sais.⁴ Die Erfahrung der Unmöglichkeit einer teleologischen Vervollkommenung des Menschen, die er im *Geisterseher* beschreibt:

Was mir vorherging und was mir folgen wird, sehe ich als zwei schwarze undurchdringliche Decken an, die an beiden Grenzen des menschlichen Lebens herunterhängen und welche noch kein Lebender aufgezogen hat.⁵

führt zur Desillusionierung und Akzeptanz der Zwecklosigkeit des Daseins:

Das, was Sie den Zweck meines Daseins nennen, geht mich jetzt nichts mehr an. Ich kann mich ihm nicht entziehen, ich kann ihm nichts nachhelfen [...].⁶

Schiller setzt anstelle der einen, göttlichen, metaphysischen Wahrheit eine Wahrheit, die der Mensch durch die ihm innewohnende Freiheit *selbsttätig* hervorbringt.⁷ Für Schiller tritt die Kunst an die Stelle der Metaphysik. Auch wenn sie Täuschung und Illusion ist, stiftet sie die neue Transzendenz und Moralität:

³Peper *Selbstporträt der Subjektivität*, S. 1233

⁴Friedrich Schiller *Das verschleierte Bild zu Sais*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Bd. I: Gedichte. Dramen 1. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 8., durchges. Aufl., Darmstadt 1987, S. 224–226; hier S. 226

⁵Friedrich Schiller *Der Geisterseher*. *Aus den Memoires des Grafen von O***. In: Ders.: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Bd. V: Erzählungen. Theoretische Schriften. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9., durchges. Aufl., Darmstadt 1993, S. 48–182; hier S. 166

⁶Ebd., S. 166

⁷„Die Wahrheit ist nichts, was so wie die Wirklichkeit oder das sinnliche Dasein der Dinge von außen empfangen werden kann; sie ist etwas, das die Denkkraft selbsttätig und in ihrer Freiheit hervorbringt.“ Friedrich Schiller *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Bd. V: Erzählungen. Theoretische Schriften. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9., durchges. Aufl., Darmstadt 1993, S. 570–669; hier S. 642

Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in den bedeutenden Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wiederhergestellt werden. So wie die edle Kunst die edle Natur *überlebte*, so schreitet sie derselben auch in der Begeisterung, bildend und erweckend, voran. Ehe noch die Wahrheit ihr siegendes Licht in die Tiefen der Herzen sendet, fängt die Dichtungskraft ihre Strahlen auf, und die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch feuchte Nacht in den Tälern liegt.⁸

D. h. das teleologische Prinzip nimmt der Mensch dezisionistisch aus sich selbst. Er legt wie im kantischen *Als-ob* den Zweck selbsttätig in die Dinge hinein. So schreibt Schiller an Körner:

Es ist gewiß von keinem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme Dich aus Dir selbst; sowie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze.⁹

Das poetische Werk erzeugt nach dieser idealistischen Idee die *eigentliche* Wahrheit:

Es sind nicht die gewöhnlichen Empfindungen und Gedanken, sondern Steigerungen und Exaltationen, die durch das künstlerische Wort hervorgerufen werden. Solche Worte verwandeln das, was sie bezeichnen, es werden darin Gefühle gebunden, die nur dort ihre wahre Heimstatt haben. Das künstlerische Wort, so viel ist dem jungen Schiller [...] klar, bildet nicht einfach Wirklichkeit ab, sondern bringt sie hervor.¹⁰

Von diesem deutschen Idealismus hebt sich Kleist diametral ab, indem sein künstlerisches Wort keine neue Wirklichkeit hervorbringen soll, sondern eine gesteigerte poetische *Stimmung*, die die Abwesenheit jeglicher idealistischer Werte bezeugt. Bei

⁸Schiller *Ästhetische Erziehung*, S. 594

⁹Brief an Theodor Körner vom 18. Februar 1793. Klaus L. Berghahn (Hrsg.) *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. München 1973, S. 167

¹⁰Rüdiger Safranski *Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*. München/Wien 2004, S. 38

Kleist wird aus dem klassischen apriorischen Wesens-Subjekt ein Funktions-Subjekt, das erst aus der Aktivität des Subjekts entsteht.¹¹ Später dann wird Arthur Rimbaud an Paul Demeny die berühmten Worte schreiben, „daß das Lied so selten das Werk, d. h. der vom Sänger gesungene und verstandene Gedanke ist. *Denn ICH ist ein anderer*. [...] Das ist mir klar: ich wohne der Entfaltung meines Denkens bei: ich betrachte es, ich höre es [...]“¹²; und Stéphane Mallarmé bekennt gegenüber Henri Cazalis: „Ich bin jetzt unpersönlich und nicht mehr Stéphane [...], sondern eine Fähigkeit, die das geistige Universum besitzt, um sich zu betrachten und sich durch das zu entwickeln, was einst ich war.“¹³

3.1.1 Die historische Tradition der literarischen Erzählform der *Moralischen Erzählung*

Was kommt zum Vorschein
wenn der Schnee schmilzt
Die Wahrheit
Die Wahrheit
Nichts als die Wahrheit
Die Wahrheit als nichts
Die Wahrheit
Nichts
kommt zum Vorschein
wenn der Schnee schmilzt.
Albert von Schirnding

Bis ins 18. Jahrhundert hielt sich die Auffassung, Dichtung sei eine ‚verzuckerte Pille‘, die man den unaufgeklärten Unmündigen verabreichen müsse, „um mit dem kindlichen Gefallen an der schönen Illusion die beschwerliche Einsicht in die verborgene Wahrheit zu befördern“¹⁴. Vorbild für die deutschen *Moralischen Erzählungen* waren die *Nouveaux Contes Moraux* Marmontels.¹⁵ Marmontel zeigt in seiner Erzählung *Das Selbst*, die als Erste im Titel das Wort ‚moralisch‘ anführt, dass das ‚eigentliche Selbst‘ ein Nichts ist, und dass der Mensch nur um seiner Tugenden

¹¹Siehe Peper *Selbstporträt der Subjektivität*, S. 1243

¹²Brief an Paul Demeny vom 15. August 1871. Arthur Rimbaud *Œuvre Complètes*. Paris 1972, S. 250 (Übers. von Jürgen Peper) Siehe Peper *Selbstporträt der Subjektivität*, S. 1243

¹³Brief an Henri Cazalis vom 14. Mai 1867. Stéphane Mallarmé *Correspondance 1862–1871*. 2. Aufl., Paris 1959, S. 242 (Übers. von Jürgen Peper) Siehe Peper *Selbstporträt der Subjektivität*, S. 1243

¹⁴Heinz Schlaffer *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philologischen Erkenntnis*. Frankfurt am Main 1990, S. 77

¹⁵Vgl. z. B. Jürgen Jacobs *Die deutsche Erzählung im Zeitalter der Aufklärung*. In: Handbuch der deutschen Erzählung. Hg. von Karl Konrad Polheim. Düsseldorf 1981, S. 56–71; Vgl. auch Dirk Grathoff und Hedwig Appelt (Hrsg.) *Heinrich von Kleist: Das Erdbeben von Chili. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 1993, S. 76–79

willen geachtet werden kann. Diese Tugenden erwirbt der Mensch durch Einübung, deren Funktion dann die *moralischen Wochenschriften* übernahmen. Der Schriftsteller unterwarf sich so der volkserzieherischen Aufgabe, den Leser durch exemplarisch tugendhaftes Verhalten der Protagonisten zur Nachahmung anzuregen:

Die Erzählungen beginnen damit, daß ein außerordentliches Vorkommnis, ein ungewöhnliches Vorhaben des Helden, einer alltäglichen Situation eine neue Wendung gibt.¹⁶

Die gesellschaftliche und natürliche Ordnung wird zerstört, und nur durch konsequentes Verfolgen des einmal eingeschlagenen Weges und Gewinnung stoischer Dignität durch Arbeit und Mäßigung kann das Schicksal dem Protagonisten zurückgeben, was es ihm zunächst genommen hat.¹⁷

Direkter Vorläufer der *moralischen Erzählungen* ist das *Exemplum*.¹⁸ Das Exemplum transformiert aus einer emphatischen Wirkungsabsicht heraus, um einen moralischen Satz anschaulich zu machen, ein Allgemeines in ein Besonderes:

Das Exemplum zeigt, wohin es führen muß, wenn man sich in einer gegebenen Situation so oder so entscheidet. In dieser Isomorphie liegt das

¹⁶Hugo Beyer *Die moralische Erzählung in Deutschland bis zu Heinrich von Kleist*. Frankfurt am Main 1941. Neudr. Hildesheim 1973, S. 15

¹⁷Diese Struktur glaubt Gerhard Fricke im Kohlhaas nachzeichnen zu können und rechtfertigt damit die „Mordbrennerei“: „Gibt [Kohlhaas] jetzt auf, dann gibt er zugleich seine gute Sache auf. Oder aber er hält unbeirrbar an dem e i n e n Ziel fest, den Junker zu nötigen, den durch ihn frevelhaft verletzten Rechtszustand wiederherzustellen, dann bleibt sein Handel vor Gott, vor der Welt und vor seinem Gewissen gerecht; aber dann muß er den Junker von nun an mit Feuer und Schwert weiter verfolgen, dann müssen sich die Opfer ins Ungemessene vermehren, dann darf er nichts verschonen, was dem strafverfallenen Bösewicht Schutz oder Unterschlupf gewährt.“ Gerhard Fricke ‚*Michael Kohlhaas*‘. In: DU, 5,1 (1953), 17–39; hier S. 29. Fricke übersieht dabei, dass der Gewalt nicht nur die zum Opfer fallen, „die dem Bösewicht Schutz oder Unterschlupf gewähr[en]“ und die Rache sich zur unmotivierten Affekthandlung verselbständigt. Ebenso verwandelt sich in der *Verlobung* [Congo Hoango] und im *Findling* [Piachi] der ‚Lebensretter‘, der das Modell des würdigen Protagonisten einer moralischen Erzählung *par excellence* ist, in sein Gegenteil als Vernichter und desavouiert damit das Modell, so dass geradezu von einer „Subversion moralistischen Denkens“ (Reinhard Henritz *Kleists Erzähltexte. Interpretation nach formalistischen Theorieansätzen*. Erlangen 1983, S. 121.) gesprochen werden muss. Einen Überblick zu historischen Positionen *philosophischer* Moralkritik, die auch heute noch diskutiert werden, bietet übrigens Winfried Schröder *Moralischer Nihilismus. Radikale Moralkritik von den Sophisten bis Nietzsche*. Stuttgart 2005

¹⁸Vgl. zum Folgenden insbesondere Stefanie Marx *Beispiele des Beispiellosen. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral*. Würzburg 1994, S. 9–18

überredende, zur Handlung oder Unterlassung einer Handlung auffordernde Moment des Exemplums.¹⁹

Dass das erzählte Beispiel quasi gesetzmäßig auf parallele Fälle übertragen werden kann, entspringt der Weltanschauung einer festen *ordo*, die von Wiederholung bestimmt ist:

So benennt das Exemplum einen Zusammenhang von Situation und Ausgang der Situation, der als immer wiederkehrender von allgemeiner Bedeutung ist.²⁰

Im „wirkungsästhetischen Interesse des *prodesse*“²¹ zeigt die *Moralische Erzählung* ihre deutlichste Verwandtschaft zum *Exemplum*. Der Kern der *Moralischen Erzählung* ist der ‚moralische Lehrsatz‘. Er fordert die Anwendbarkeit auf parallele Fälle der Erfahrungswirklichkeit. Die Grundlage der *Moralischen Erzählung* ist somit die strukturelle Gleichsetzung des Besonderen der Erzählung mit dem Allgemeinen der Realität. So schreibt Sulzer als Vertreter einer aufklärerischen Poetik:

Wenn der erzählende Dichter lehrreich seyn will, wenn seine Absicht ist, nur solche Geschichten oder Thaten zu erzählen, die in dem Verstand der Leser wol bestimmte – und auf immer würksame Grundbegriffe und Grundsätze zurücklassen: so muß er sich weit und mit scharfen Blicken in dem sittlichen Leben der Menschen umsehen.²²

Auch die *Legende* zeichnet eine wirkungsästhetische Absicht aus: „Indem sie von ‚Muster[n] einer Tugend‘²³ in den vorausgegangenen Zeitaltern berichtet, dient sie ‚zur Erweckung ähnlicher Tugend‘²⁴ bei ihren Rezipienten.“²⁵ Ebenso wird die *Sage*

¹⁹Karlheinz Stierle *Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte*. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Hg. von Reinhard Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München 1973, S. 357

²⁰Ebd., S. 358

²¹Marx *Beispiele des Beispielloosen*, S. 13

²²Johann Georg Sulzer *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt*. Zweyter Theil. Reprograf. Nachdr. der 2. verm. Aufl. Leipzig 1792, Hildesheim 1967, S. 121 f.

²³Johann Gottfried Herder *Über die Legende*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. XVI. Hg. von Bernhard Suphan. Hildesheim 1967, S. 387–398; hier S. 396

²⁴Ebd., S. 388. Siehe auch S. 387: „[S]o ist der Name Legende vorzüglich der einer w u n d e r b a r = f r o m m e n E r z ä h l u n g , d. i. Lebensbeschreibungen und Geschichten, die durch das, was A n d a c h t vermöge, zur Nachfolge reizen sollten, geblieben.“

²⁵Marx *Beispiele des Beispielloosen*, S. 14

von ihrer instruktiven Absicht konstituiert und fordert die Nachahmung des in ihr berichteten Modellfalls. Gerade dadurch unterscheidet sie sich vom *Märchen*.²⁶

Im Novellentyp des *Decamerone* wird zum ersten Mal der postulierte Bezug des Besonderen zum Allgemeinen fragwürdig: Nunmehr werden nicht mehr alle Erzählelemente für eine wirkungsästhetische Absicht funktionalisiert. Durch die Individualisierung der Figuren werden deren Handlungen nicht mehr grundsätzlich auf ähnliche Fälle abbildbar:

So wird das Exempel in Richtung auf eine Geschichte überschritten, deren Überschuß an Determinanten die Reduktion auf den moralischen Satz oder [...] die moralische Idee nicht mehr ohne Rest zuläßt.²⁷

Kleists Erzählung nun steigert das Besondere, indem sie die „unerhörte Begebenheit“²⁸, also das gerade nicht Verallgemeinerbare, zum Konstituens macht. Sie stellt sich einem universalisierbaren Sinn entgegen durch die Distanzierung von einem moralischen Erzählen, das dem Interpreten erst in einem zweiten Erkenntnisschritt bewusst wird, da die formale Nähe eine Tradition vorspiegelt, die durch diese „crisis of interpretation“²⁹ unterlaufen wird.³⁰ So sind die Figuren weder nach dem Prinzip einer intellektuellen Einheit noch nach einer hinreichenden psychologischen Motivierung entworfen.³¹ Insbesondere jedoch die schockierende, unerklärliche Gewalt der sich gerade nicht stoisch mäßigenden Protagonisten unterliefe die Erwartung des

²⁶Vgl. das Stichwort „Sage“ in: Hanns Baechtold-Staebli (Hrsg.) *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 7. Unter bes. Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer u. Mitarb. zahlr. Fachgenossen. Berlin/Leipzig 1935/6, Sp. 871–889; hier Sp. 871

²⁷Stierle *Geschichte als Exemplum*, S. 362

²⁸Goethe in einem Gespräch mit Eckermann am 25. Januar 1827. Siehe Johann Peter Eckermann *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. von Otto Schönberger. Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart 1998, S. 234

²⁹Carol Jacobs *Uncontainable Romanticism. Shelley, Brontë, Kleist*. Baltimore/London 1989, S. X. Siehe auch ebd.: „Each of these works revolves around a figure of a legal text whose status resists definition. In each there is a force that counters that text’s readability. In *Homburg* it is the recurrent play with the play in the play, in *Michael Kohlhaas* the gypsy woman’s text, and in *The Duel* the more illusive configuration of the holy trial of combat before God that makes it uncertain just what the law decides and when, or even if, it decides it.“

³⁰Siehe Marx *Beispiele des Beispiellosten*, S. 17

³¹Siehe Henritz *Kleists Erzähltexte*, S. 5: „So gibt die Zigeunerin Kohlhaas den Ratschlag, den Zettel unter allen Umständen zu behalten, um ihn nach einem begründungslosen ‚gleichwohl‘ zu dessen Auslieferung aufzufordern (97); Kohlhaas antwortet zweimal mit einem ‚nicht um die Welt‘ und verspricht dennoch, ihn abzuliefern (98). Hier von Paradoxien zu sprechen hieße, logisch-rationale Maßstäbe anzulegen. Doch bereits die nahtlose Fügung der Figurenäußerungen weist darauf hin, daß es nicht um einen rationalen, sondern um einen spezifisch literarischen Bezug zwischen den

Lesers an eine *Moralische Beispielerzählung*, wie im vierten Kapitel dieser Arbeit dezidiert dargelegt werden wird.³²

The reader of Heinrich von Kleist's plays and stories will almost immediately be struck by the frequent occurrence of violent outbursts on the part of his principal characters [...]. A related feature of Kleist's work is his proclivity for portrayals that offend moral and aesthetic sensitivities.³³

Kleist benutzt in den Erzählungen eine doppelte Strategie: In der vorgeblichen Anlehnung an die Tradition moralischen Erzählens, als „Komplex literarischer Sinn-systeme“³⁴, entsteht durch die Aufhebung dieser Sinnstruktur eine Unterminierung eben dieser Tradition durch produktive Abgrenzung.³⁵ So grenzt sich die *Verlobung* und der *Findling* von der i. e. S. *Moralischen Erzählung*, das *Bettelweib* von der *Sage*, die *Heilige Cäcilie* von der *Legende* und das *Erdbeben* von der *Rahmenerzählung* nach dem Muster von Boccacios *Decameron* ab.

3.1.2 Die moralische Forschungstradition

Der Kampf gegen den ‚Zweck‘
in der Kunst ist immer der Kampf
gegen die moralisierende Tendenz der Kunst
gegen die Unterordnung unter die Moral:
l'art pour l'art heißt: ‚der Teufel hole die Moral!‘
Friedrich Nietzsche

Im Mai 1810 schickt Heinrich von Kleist seinem Verleger Reimer ein Fragment der Erzählung von Michael Kohlhaas mit der Ankündigung, bald Weiteres nachsenden zu wollen und der Bitte, alles unter dem Titel „Moralische Erzählungen von Heinrich

Äußerungen geht.“ Ebenso zeige die instinktive Reaktion Jeronimos beim plötzlichen Eintreten des Erdbebens gleich zu Beginn der Erzählung eine Entpsychologisierung der Figur: „Anstelle eines individuellen Wesens finden wir in Jeronimo einen fallenden und rutschenden Körper.“ Henritz *Kleists Erzähltexte*, S. 64. Siehe auch Hannelore Schläffer *Nachwort*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Erzählungen und Anekdoten*. Mit e. Nachw., e. Zeittafel zu Kleist, Erl. und bibl. Hinw. von Hannelore Schläffer. 2. Aufl., München 1992, S. 305–341; hier S. 310: „Bei Kleist sind die Figuren nichts als abstrakte Möglichkeiten mit zwei polaren Erfüllungen.“

³²So sind beispielsweise weder der tödliche Schuss Gustavs auf seine Geliebte in der *Verlobung*, noch die blutrünstige Rache Piachis oder die Eskalierung der Gewalttaten des Michael Kohlhaas irgend psychologisch motiviert ableitbar.

³³James M. McGlathery *Desire's Sway. The plays and stories of Heinrich von Kleist*. Detroit 1983, S. 11. McGlathery deutet jedoch im Weiteren die Gewalt bei Kleist sexualpsychologisch.

³⁴Marx *Beispiele des Beispiellosten*, S. 11

³⁵Vgl. Hugo Aust *Novelle*. Stuttgart 1990, S. 74

von Kleist“ [II, 835] zu veröffentlichen. Als der erste Novellenband im September erscheint, trägt er den Titel: „Erzählungen. Von Heinrich von Kleist“ [II, 895]. Stefanie Marx konstatiert zu Recht, dass der erste Titel sich wohl schlecht mit der Grausamkeit der Erzählungen vereinbaren lasse:

Denn wo das erzählte Geschehen damit endet, daß der Held sich ‚das Pistol an den Mund‘ setzt, so daß sein Schädel ‚zum Teil an den Wänden‘ umherhängt [II, 194], daß die Kinder ‚an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert‘ werden [II, 158], oder daß ein ehrbarer Güterhändler seinem ärgsten Feind ‚das Gehirn an der Wand‘ eindrückt, scheint es in der Tat fraglich, ob dergleichen Begebenheiten noch ‚zierlich, unterhaltend und unterrichtend‘ zu nennen sind und den ‚Ehrentitel einer moralischen Erzählung‘³⁶ verdienen.³⁷

Dennoch überwiegt die moralische Forschungstradition.³⁸ Marx zitiert Emil Staiger, der behauptet, das *Bettelweib von Locarno* zeige, wie ein „leichtes Vergehen“³⁹ das Leben zerstöre; nach Manfred Durzak demonstriert der *Findling*, wie gesellschaftliche Missstände „die reine Natur des Kindes“⁴⁰ zerstören; für Gerhard Gönner erweist sich in der *Heiligen Cäcilie*, wohin die „Bedrohung des Heiligen“⁴¹ führt und Herbert Uerlings behauptet, die *Verlobung in St. Domingo* prangere den Mangel an zwischenmenschlichem Vertrauen an.⁴² Friedmar Apel zieht das Fazit:

³⁶Johann Wolfgang von Goethe *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*. In: Goethes Werke. Hamburger Ausg. in 14 Bänden. Bd. 6: Romane und Novellen I. Hg., komm. und textkrit. durchges. von Erich Trunz unter Mitarb. von Benno von Wiese. 11. Aufl., München 1982, S. 125–241; hier S. 185

³⁷Marx *Beispiele des Beispiellosen*, S. 9f.

³⁸Siehe Ebd., S. 10

³⁹Emil Staiger *Heinrich von Kleist: ‚Das Bettelweib von Locarno‘. Zum Problem des dramatischen Stils*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 113–129; hier S. 127

⁴⁰Manfred Durzak *Zur utopischen Funktion des Kindesbildes in Kleists Erzählungen*. In: *Colloquia Germanica*, (1969), 11–129; hier S. 128

⁴¹Gönner *Phänomenologie der Gewalt*, S. 53

⁴²Herbert Uerlings *Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘*. In: *Kleist-Jahrbuch*, (1991), 185–201; hier S. 194

Die [moralische] Frage, nach welchen Normen der Mensch handelt, wenn eine absolut gegebene Ordnung der Dinge zusammenbricht [...], steht im Mittelpunkt aller Erzählungen.⁴³

Karl Otto Conrady kritisiert scharf die moralischen Interpretationen der *Verlobung* von Friedrich Braig und Hermann Pongs:⁴⁴ „Die moralische Akzentsetzung [sic!] wird dem Erzählten keineswegs gerecht [...]“⁴⁵ Für das *Erdbeben* sorgt jedoch Conrady selbst für eine moralische Akzentsetzung einschließlich religiöser Motivation: Das Unglück entstehe, weil „die Menschen die Stimme Gottes, die durch das Erdbeben gesprochen hat, nicht an[nehmen]“⁴⁶. Sie legten sie falsch aus, und selbst die Vertreter Gottes erschienen als Repräsentanten des Bösen, da sie Gottes Zeichen falsch interpretierten: „Die Schuld ihres Tuns vor dieser Welt sühnt ein furchtbarer Tod.“⁴⁷

Ein politisch-moralisches Interesse behauptet z. B. Bernd Fischer. Kleist habe „die ökonomischen Prinzipien der europäischen Überseepolitik und des Sklavenhandels von der kolonialistischen Schwarz-Weißen-Brille einer vermeintlichen Überlegenheit der europäischen Zivilisation und den damit einhergehenden Missionsanspruch [be-

⁴³Friedmar Apel (Hrsg.) *Kleists Kohlhaas. Ein deutscher Traum vom Recht auf Mordbrennerei*. Berlin 1987, S. 101. Elmar Hoffmeister bezeichnet die Erzählungen gar als „Versuchspiele“, in denen die verschiedenen ethischen Handlungsmöglichkeiten durchexerziert werden. Elmar Hoffmeister *Täuschung und Wirklichkeit bei Heinrich von Kleist*. Bonn 1968, S. 9

⁴⁴So Braigs Interpretation der *Verlobung* als Rassenkonflikt: „Der Neger, das Kind der Natur, tritt mit der Forderung der Wahrheit zum Europäer, dem Bringer einer fragwürdigen Kultur, und es tut sich eine ungeheure Frage auf, vor der der Dichter erschauert: hier ist die Tragödie der Menschheit.“ Friedrich Braig *Heinrich von Kleist*. München 1925, S. 457. Siehe auch Hermann Pongs *Voruntersuchungen zum Symbol*. In: Ders.: *Das Bild in der Dichtung*. Bd. II. Unveränd. Nachdr. der Ausg. von 1939. Marburg 1969, S. 190 f.

⁴⁵Karl Otto Conrady *Die Erzählweise Heinrich von Kleists. Untersuchungen und Interpretationen*. Dissertation, Münster 1953, S. 109

⁴⁶Ebd., S. 126

⁴⁷Ebd., S. 127. Weitere lebensproblematisch-moralische Deutungen vertreten Johannes Pfeiffer *Wege zur Erzählkunst*. Hamburg 1953, S. 13–20; Friedrich Koch *Heinrich von Kleist. Bewusstsein und Wirklichkeit*. Stuttgart 1958; Rudolf Ibel *Heinrich von Kleist: Schicksal und Botschaft*. Hamburg 1961; Hoffmeister *Täuschung und Wirklichkeit*; Sander L. Gilman *The Aesthetics of Blackness in Heinrich von Kleist's 'Die Verlobung in St. Domingo'*. In: *MLN*, 90 (1975), 661–672; Rolf Dürst *Dichter zwischen Ursprung und Endzeit: Kleists Werk im Licht idealistischer Eschatologie*. 2., erw. Aufl., Bern 1977; Ilse Graham *Heinrich von Kleist. Word into Flesh. A Poet's Quest for the Symbol*. Berlin/New York 1977. Müller-Salget leitet aus dem „Prinzip der Doppeldeutigkeit“ in der *Marquise* das anthropologische Ziel der „ethische[n] Bewährung“ im „Rückgriff auf ‚das moralische Gesetz in mir‘“ ab. Siehe Klaus Müller-Salget *Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen*. In: *Kleist's Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978*. Hg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1981, S. 179

freien wollen]⁴⁸. Mit dieser ironisierten Erzählhaltung wolle Kleist eine kritische Reflexion des Lesers erreichen, was durch die „exponierte[] Selbstverständlichkeit (dem konstitutivsten Merkmal der Stereotype)⁴⁹ der Übernahme des herrschenden europäischen Urteils von der haitianischen Revolution deutlich werde. Aber gerade die auffällig explizite Verwendung von normierten Phrasen stützt unsere These, dass es keine irgendgeartete moralische Intention in Kleists Erzählungen gibt. Diese Stereotype werden als Versatzstücke für die Struktur der Erzählung als Kunstwerk funktionalisiert. Wenn moralische Interessen der von Fischer genannten Art (Anklage des Sklavenhandels; moralische Überlegenheitsgeste der Europäer) oberstes Ziel der Erzählung wären, wie ist es zu erklären, dass Kleist ursprünglich eine Episode aus der Schweiz zur Zeit der Französischen Revolution schildern wollte.⁵⁰ Allen diesen Interpretationen ist im Übrigen gemeinsam, dass sie die grausame, erschütternde und vor allem unvermittelte Gewalt nicht moralisch legitimieren können oder wollen. Wenn sie überhaupt zur Kenntnis genommen wird, wird sie entweder durch Verharmlosung relativiert⁵¹ oder (insbesondere beim *Kohlhaas*), da sie vorgeblich nur durch „Fremdbestimmung“⁵² ausgelöst ist, als „gesellschaftlich bedingte Neurose“⁵³ unbestimmt

⁴⁸Bernd Fischer *Zur politischen Dimension der Ethik in Kleists ‚Die Verlobung in St. Domingo‘*. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hg. von Dirk Grathoff. Opladen 1988, S. 250

⁴⁹Ebd.

⁵⁰Siehe dazu Hans M. Wolff *Heinrich von Kleist. Die Geschichte seines Schaffens*. Bern 1954, S. 49. Siehe auch Kleists eigenes poetisches *statement* in seiner *Fabel ohne Moral* [II, 325].

⁵¹So entschuldigt Harry Steinhauer die grausamen Taten in der *Verlobung* damit, dass die Erzählung sonst zum „pure[n] Kitsch“ verkommen wäre. Außerdem „beschränkt sich die Brutalität auf wenige Einzelpersonen.“ Siehe Harry Steinhauer *Heinrich von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘*. In: Goethezeit. Festschrift für Stuart Atkins. Hg. von Gerhart Hoffmeister. Bern/München 1981, S. 296

⁵²Falk Horst *Michael Kohlhaas*. In: *Wirkendes Wort*, 33 (1983), 275–283; hier S. 280

⁵³Wie Peter Horn *Was geht uns eigentlich der Gerechtigkeitsbegriff in Kleists Erzählung ‚Michael Kohlhaas‘ an?* In: *Acta Germanica*, 8 (1973), 59–92; hier S. 75. Siehe auch Jean Ruffet *„Tremblement de terre du Chili“*. *Problématique de la violence débat*. In: *Lire Kleist aujourd’hui. Actes du colloque franco-allemand*. Montpellier 20–22 nov. 1986 1997, S. 146–165. Jean Ruffet glaubt, dass Kleist vor einer möglichen Gewalteskalation in der Gesellschaft warnen wollte, was die Jetztzeit bestätige. Siehe auch die der sozialwissenschaftlichen Identitätstheorie verpflichtete Untersuchung von Milan Kwak, der unauflösbare gesellschaftliche und persönliche Rollenkonflikte konstatiert und z. B. Kohlhaas’ Gewalttaten moralisch durch das Naturrecht rechtfertigt. Vgl. Miran Kwak *Identitätsprobleme in Werken Heinrich von Kleists*. Frankfurt am Main [u. a.] 2000, S. 111–140. Insbesondere die marxistische Literaturwissenschaft versuchte die exzessive Gewalt im *Kohlhaas* dadurch zu legitimieren, dass sie Kohlhaas zum *Sozialrevolutionär* adelte. Siehe dazu vor allem Wolfgang Barthel *Michael Kohlhaas. Beobachtungen zum Erzählverfahren Kleists*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung*, (1974), 3–24: Trotz Raub und Mord bleibe Kohlhaas „während des gesamten Geschehensverlaufes eine Figur mit hohem sittlichen Anspruch.“ (S. 7)

verallgemeinert; ganz abgesehen von (sexual-)psychologischen⁵⁴ und rechtsphilosophischen⁵⁵ Lesarten. Denis Dyer erkennt zwar, dass die Rache im *Kohlhaas* ebenso

Siehe auch Jochen Schmidt: Kleists Rachefeldzug werde zur „revolutionären Aktion“. Jochen Schmidt *Kleists Werk im Horizont der zeitgenössischen Legitimationskrise*. In: Kleist-Jahrbuch, (1981/82), 358–379; hier S. 373 oder auch Bruce Oliver Boeckel *Crossing the guillotine. Symbolic violence and religious fury in the age of the French revolution*. Ann Arbor 1993. Siehe dort vor allem Kap. 7.1: Michael Kohlhaas as Moral Arbitrator and Ethical Hero. Dagegen konzediert Ruth K. Angress, dass der *Kohlhaas* gleichermaßen als Warnung vor dem Terrorismus wie ebenso als dessen Rechtfertigung gelesen werden könne. Siehe Ruth K. Angress *Kleists Abkehr von der Aufklärung*. In: Kleist-Jahrbuch, (1987), 98–114; hier S. 113

⁵⁴Wofür sich insbesondere die *Marquise* anbietet: so z. B. bei Thomas Fries *The Impossible Object: The Feminine, the Narrative (Laclot's 'Liaisons Dangereuses' and Kleist's 'Marquise von O...')*. In: MLN, 91 (1976), 1296–1327; Heinz Politzer *Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists 'Die Marquise von O...'*. In: DVJS, 51 (1977), 98–128; McGlathery *Desire's Sway*; Wolfgang Doering sieht in Kleists Gewaltdarstellungen gar eine „Ersatzbefriedigung“, da sexuelle Frustrationen (vor allem durch Kleists militärische Erziehung) sich in seinem Werk niederschlagen hätten, denn „if the spontaneous expression of aggression is blocked, e. g. by the fear of punishment, it can be displaced, for example in violent phantasies, which, in the case of poet, are transformed into fictional violence.“ Siehe Wolfgang Doering *Glück und Gewalt bei Heinrich von Kleist: Die Frustrations-Aggressions-Hypothese*. Los Angeles, S. XI. Gail M. Newman erklärt die Gewalt in Kleists *Findling* mit der destruktiven Familienstruktur. Kleist enthülle die versteckten Seiten des geordneten Familienlebens und die katastrophale Entwicklung einer nichtidentischen Individuation. Daraus resultiere die dargestellte zerstörerische Gewalt. Siehe Gail M. Newman *Family Violence in Heinrich von Kleist's 'Der Findling'*. In: Colloquia Germanica, 29 (1996), 287–302; hier S. 288 f. Familienpsychologische Einflüsse konstatiert auch Michel Tournois-Jung. Vor allem die Sublimierung seiner Homosexualität habe zu einer „structure pervers“ in Leben und Werk geführt. Siehe Michel Tournois-Jung *La perversion dans l'écriture de Heinrich von Kleist*. Dissertation, Montpellier 1996, S. 40. Sexualpsychologische und moralische Intentionen verbindet Sabine H. Smith: In der *Marquise* werfe Kleist die Frage auf, wo Vergewaltigung im medizinischen, rechtlichen und moralischen Diskurs seiner Zeit zu verorten sei. Damit versuche er, traditionelle Moralkonventionen und neu aufkommende Ideen sexueller Identität zu versöhnen. Vgl. Sabine H. Smith *Sexual Violence in German Culture. Rereading and Rewriting the Tradition*. Frankfurt am Main 1998, S. 129–169. Sigrid Scheifele begründet die „Lust der Gewalt“, die Kleist immer von neuem in seinem Werk (und nicht nur in der *Penthesilea*, die eigentlich Gegenstand ihrer Untersuchung ist) aufgreife, psychologisierend aus seiner Biographie und einer verdrängten „Mutterimago“. Siehe Sigrid Scheifele *Heinrich von Kleists 'Penthesilea' oder die Lust der Gewalt*. In: Grenzgänge. Literatur und Unbewusstes. Zu Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann, Alfred Andersch und Max Frisch. Hg. von Achim Würker [u. a.]. Würzburg 1999, S. 54

⁵⁵So z. B. bei Richard Matthias Müller *Kleists 'Michael Kohlhaas'*. In: DVJS, 44 (1970), 101–119; Joachim Bohnert *Positivität des Rechts und Konflikt bei Kleist*. In: Kleist-Jahrbuch, (1985), 39–55; Hartmut Boockmann *Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des 'Michael Kohlhaas'*. In: Kleist-Jahrbuch, (1985), 84–108; Hartmut Reinhardt *Das Unrecht des Rechtskämpfers. Zum Problem des Widerstandes in Kleists Erzählung 'Michael Kohlhaas'*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 31 (1987), 199–226; Theodore Ziolkowski *Kleist im Lichte der zeitgenössischen Rechtskontroverse*. In: Kleist-Jahrbuch, (1987), 28–51; Joachim Rückert „... der Welt in der Pflicht verfallen ...“. *Kleists 'Kohlhaas' als moral- und rechtsphilosophische Stellungnahme*. In: Kleist-Jahrbuch, (1988/89), 375–403; Matthias Settele *Der Protokollstil des Albert Drach. Recht, Gerechtigkeit, Sprache, Literatur*. Frankfurt am Main 1992

wie in der *Verlobung*, reiner Affektausdruck ist, der in ‚unmenschliche‘ Grausamkeit ausartet, welche „cannot be judged by the morality of the ‚normal‘ world“⁵⁶. Aber auch er bleibt einer moralischen Bewertung verhaftet, indem er davon überzeugt ist, dass Kleist die zerbrechliche Struktur der zivilisierten Gesellschaft, wie sie später der Soziologe Norbert Elias in seinem Standardwerk *Über den Prozess der Zivilisation* postulieren wird, aufzeigen will.⁵⁷ Auf der gleichen Ebene argumentiert Udo Kretzschmar. Zwar kommt er zu der Einsicht: „Nie geht es um die Verwirklichung einer Idee, weder der des Rechtes, noch der der Moral oder gesellschaftlichen Emanzipation noch der einer neuen menschlichen Gemeinschaft auf den Trümmern einer im Erdbeben zerborstenen alten [Gemeinschaft]“ und lehnt damit anscheinend jegliche moralische Intention ab. Er behauptet jedoch weiter, dass diese Geschichten „von der Gefährdung und der Selbstwahrung des Menschen unter extremen, schicksalhaften von außen auf ihn eindringenden Ereignissen und Herausforderungen handeln“ und davon, wie es der Mensch verstehe, sich darin zu „behaupten“.⁵⁸ Das aber heißt, dass eine allgemeine Moral ersetzt wird durch eine individuelle. Nicht die herrschende Moral der Gesellschaft, sondern das moralische Gesetz in mir (das stoische oder kantische) steht damit auf dem Prüfstand. Es sei das „Grundproblem einer gerechten Lebensordnung“, nämlich die „Verletzung der Integrität der Person“ und nicht „egoistische[] Gründe persönlicher Verletztheit“,⁵⁹ die Kohlhaas zur Gewaltanwendung motiviere. Damit hat Kretzschmar diese dann allerdings doch moralisch gerechtfertigt. Die unvermittelte und – in ihrer überwältigenden Grausamkeit – unerklärliche Gewalt weist sie jedoch als einen in erster Linie ästhetischen Wahrnehmungsmodus aus, der eben nicht von einem moralisch-ethischen Kontext beherrscht, sondern „aus der Sekunde der Überraschung heraus“⁶⁰ geboren wird. Die Gewaltdarstellung bei

(vgl. vor allem S. 122–127); Ditmar Skrotzki *Ist Kleists Erzählung vom Kohlhaas wirklich die Geschichte des Rebellen Kohlhaas? Oder: Wie stoppt man den Teufel, der auf zwei Rappen durch Sachsen reitet?* In: Ders.: *Zwei Vorträge*. Heilbronner Kleist-Schriften. Bd. 3. Heilbronn 1993, S. 7–18; Paul Michael Lützel *Heinrich von Kleist: ‚Michael Kohlhaas‘*. In: Ders.: *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*. Bd. 1. Stuttgart 1988, S. 133–178

⁵⁶Denys Dyer *The Stories of Kleist. A Critical Study*. London 1977, S. 39

⁵⁷„[...] Kleist shows how, once established law and order has broken down and the fragile structure of civilisation is shattered, primitive feelings come welling to the surface and man, to use the image in *Michael Kohlhaas*, reverts to the jungle.“ Ebd.

⁵⁸Udo Kretzschmar *‚Doch das Paradies ist versiegelt.‘ Betrachtungen zu Heinrich von Kleists Welt- und Menschenbild in den Erzählungen ‚Michael Kohlhaas‘, ‚Das Erdbeben in Chili‘ und ‚Die Marquise von O ...‘*. In: Heilbronner Kleist-Schriften, 3 (1993), 21–37; hier S. 23

⁵⁹Ebd., S. 26

⁶⁰Michael Braun *Der poetische Augenblick. Essays zur Gegenwartsliteratur*. Berlin 1986, S. 22

Kleist hat keine Moral. Roger Willemsen hat dieses Postulat auf die gesamte Kunst ausgedehnt. Selbst eine die Gewaltdarstellung scheinbar legitimierende Androhung von Strafe oder der Beweis der Unschuld des dargestellten gefolterten Märtyrers bleibe oberflächlich: „Das Gericht bei Dante, die Vision bei Bosch, sie haben keine andere ästhetische Funktion, als einen imaginativen Freiraum zu schaffen, in dem sich die Gewalt monarchisch plazieren durfte.“⁶¹ Die sinnliche Anteilnahme will einzig wissen, „wie das geschundene Fleisch aussieht, von außen, von innen, wie es platzt, zuckt und verfällt. Sie macht nicht halt im Bezirk des Salonfähigen, sie ist eine Kunst ohne offene sittliche Konvention der Darstellung“⁶². Dass Kleist tugendbefördernden Zwecken in der Kunst grundsätzlich ablehnend gegenüberstand, kann aus einer Bemerkung über sein Drama *Penthesilea* in einem Brief an Marie von Kleist hinsichtlich des Zustandes der zeitgenössischen Bühnen geschlossen werden:

Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unserer Bühnen schuld, und sie sollten entweder gar nicht ins Schauspiel gehen, oder es müßten eigne Bühnen für sie, abgesondert von den Männern, errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Drama, und niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären. [II, 796]

⁶¹Roger Willemsen *Gewalt als Unterhaltung*. In: Merkur, 39,1 (1985), 91–105; hier S. 93

⁶²Ebd., S. 93. So fragte schon Denis Diderot: „Est-ce que les veines du satyre Marsayas dépouillées et tressaillantes [sous le couteau d’Apollon] ne sont pas une belle chose?“ Denis Diderot (*Œuvres complètes*. Bd. XIII. Hg. von Jules Assézat. Paris 1875, S. 91. Siehe auch Brittnacher: „Kleist zeigt keine in sich schlüssige moralische Erzählung nach dem Muster aufklärerischer Wochenschriften, sondern stellt dar, was Grauen ist und wie es wirkt. *Es vollzieht sich, das ist alles.*“ Hans Richard Brittnacher *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main 1994, S. 89 (Hervorh. von mir; C. B.). Dass Kleist einer Autonomieästhetik verpflichtet war, bestätigt auch Christa Bürger. Vgl. Christa Bürger *Statt einer Interpretation. Anmerkungen zu Kleists Erzählen*. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Erdbeben von Chili‘. Hg. von David E. Wellbery. 3. Aufl., München 1993, S. 103 f. Sie beklagt jedoch, dass Kleist dafür einen hohen Preis bezahle: „[W]ir fragen weniger nach der Bedeutung seiner Novellen, als nach ihrem formalen Funktionsmechanismus“ (S. 109). Indem bei Kleist ‚das Schauerliche‘ zur rein „elektrischen Spannung“ (Carrière) wird, die die isolierten Ereignisse zur Affektmaschine auflädt, werde Kleist zum „Trivialautor“ (S. 105).

3.1.3 Die kleistsche ‚Kantkrise‘ als Erschütterung des Glaubens an eine teleologische Organisation der Realität

Alles Unbegreifliche,
alles, wo wir eine Wirkung
ohne eine Ursache wahrnehmen,
ist es vorzüglich, was uns mit
Schrecken und Grauen erfüllt.
Ludwig Tieck

Wenn Kleists Erzählungen keine Morallehre transportieren, sind dann die Gewalttätigkeiten Ausdruck einer Verzweiflung an der Undurchschaubarkeit der Realität und der Versuch, den grausamen Schöpfer dieser Welt anzuklagen oder zu verteidigen? So konstatiert Klaus Mladek beispielhaft für *Die Familie Schroffenstein*, den *Kohlhaas* und die *Hermannsschlacht*: „Die gewalttätige Schärfe der Schrift gründet sich auch bei diesen drei Texten immer auf eine vorausgegangene Verletzung der Protagonisten, die das Elend und die Niedertracht der Welt herzeigen [...]“⁶³ Karl Otto Conrady glaubt, dass Kleists Novellen die Tradition der moralischen Erzählungen fortsetzten, „allerdings unter grundsätzlich gewandelten Aspekten“⁶⁴. In ihnen komme eine Erkenntniskrise als Verlust des Glaubens an die Möglichkeit objektiver Erkenntnisse zum Ausdruck, die „für Ausgang und Antrieb des Kleistschen Dichtens entscheidend zu sein scheint“⁶⁵. Nunmehr werde für Kleist „allein das eigene Dichten und Denken zur Wahrheitssuche, Dichtung wird zur Erkundung und Erprobung menschlicher Verhaltensweisen“⁶⁶. Nach Conrady könne deshalb die „so genannte Kantkrise [...] schwerlich überschätzt werden“⁶⁷.

Bei existentialistischen Interpretationen wie Gerhard Fricke's *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist* (1929) oder Heinz Ides *Der junge Kleist* (1961) wird der Dichter zum „Medium höherer Seinsmächte“⁶⁸. Existentialistisch argumentiert auch

⁶³Mladek *The ethics of writing*, S. 85

⁶⁴Karl Otto Conrady *Das Moralische in Kleists Erzählungen. Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 709

⁶⁵Ebd., S. 714

⁶⁶Ebd., S. 719

⁶⁷Ebd., S. 714. Dieselbe Position vertritt in neuester Zeit auch Walter Hinderer. Vgl. Walter Hinderer *Vorwort*. In: Kleists Erzählungen. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1998, S. 7–15

⁶⁸Peter Struck *Kleists Wahrheitskrise und ihre frühromantische Quelle*. Hannover 1985, S. 10. Fricke verlässt sich zudem mehr auf ein „Erfühlen des Gemeinten“: „Die terminologische Sorglosigkeit Kleists, auch sie ein Zeichen seiner ganz atheoretischen Haltung, macht auch hier mehr ein *Erfühlen des Gemeinten* als ein begriffliches Analysieren notwendig.“ Gerhard Fricke *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist: Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen*

noch Földényi in seiner Studie *Im Netz der Wörter* (1999). Zwar gründe die Sicherheit einer selbst- und gefühlsgewissen Subjektivität, wie sie die ältere existentialistische Kleistforschung immer wieder behauptete, nach Földényi häufig im Nichts, aber „dennoch erwecken [Kleists Helden] den Eindruck fester, unerschütterlicher Wesen: sie rücken von ihrer einmal genommenen Position nicht mehr ab, auch wenn es oft den Eindruck hat, als hätten sie in das bloße Nichts Wurzeln geschlagen. Sie versuchen das ganze Sein ihrer als zufällig erlebten Existenz anzupassen, bis sich später alles zu einem einzigen – tödlichen – Zufall verdichtet.“⁶⁹ Auch nach Urs Strässle sind die Texte Kleists „Seelenprotokolle des modernen Subjekts“⁷⁰. Durch die Kantkrise habe sich Kleists Auffassung vom Subjekt als „göttliche[s] Medium im Dienste eines der Schöpfung eingeschriebenen Strebens nach Perfektibilität zum ohnmächtigen Objekt an den Fäden eines dunklen zufallgeleiteten Geschicks“⁷¹ Zentrales Thema Kleistischer Dichtung sei die Aufschlüsselung der Wirklichkeit als unverständlicher Text und die Unmöglichkeit dieser Aufschlüsselung, da der Mensch eine strukturelle „Legasthenie“⁷² habe. Dichtung erscheine nun für Kleist als Möglichkeit, die Erfahrung der Kontingenz des Daseins ästhetisch zu überformen und „in neue, der Phantasie des Subjekts entspringende Sinnzusammenhänge zu überführen“⁷³. Die Dichterexistenz und das „heroische Selbstopfer“ garantierten den Nachruhm. Im ‚Nachruhm‘, also einer den Tod transzendierenden Dauer, werde die teleologische Vervollkommnung, die auf Erden nicht zu haben ist, nachgeholt.⁷⁴

des Dichters. Berlin 1929, S. 39 f. (Hervorh. von mir; C. B.). Dagegen meint Walter Müller-Seidel, Kleists Terminologie z. B. im *Gespräch über das Marionettentheater* als Darlegung seiner poetischen Praxis sei „genau und präzise“: „Die ‚atheoretische Haltung‘ im ‚Erfühlen des Gemeinten‘ möchten wir lieber auf sich beruhen lassen.“ Walter Müller-Seidel *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*. 3. Aufl., Köln/Wien 1971, S. 28

⁶⁹Lászlo F. Földényi *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*. Aus d. Ungarischen von Akos Doma. München 1999, S. 536

⁷⁰Strässle *Die keilförmige Vernunft*, S. 7

⁷¹Ebd. verwandelt. So zeige die Marionettenmetapher in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* die *conditio humana* des modernen Subjekts.

⁷²Vgl. Ebd., S. 9 f.

⁷³Ebd., S. 123 f.

⁷⁴Vgl. Ebd., S. 124 f. Allerdings widerspricht sich Strässle im Weiteren selbst, wenn er eine Vervollkommnung durch den Nachruhm wieder verneint, indem er ihn als „Holzweg“ bezeichnet: Das „melancholische“ Bewusstseins Kleists lebe immer im Zeitmodus des Zu-spät: „Stets nur die Erkenntnis, einen Holzweg begangen zu haben: Das ist die Aufklärung über die Aufklärung, welche aber – wie der Nachruhm – ebenfalls stets zu spät kommt.“ (S. 103) Und auch Kleist selbst bestätigt, wie nichtig der Nachruhm sei: „Nachruhm! Was ist das für ein seltsames Ding, das man erst genießen kann, wenn man nicht mehr ist? O über den Irrtum, der die Menschen

Die positivistische Theorie will demgegenüber nicht die ‚Eigentlichkeit‘ des Kunstwerks durch Werk und Leben des Dichters hindurch erkennen, sondern strebt an, indem sie alles scheinbar historisch Fassbare an Einflüssen, Traditionen und Konventionen von ihm abzieht, zu objektivierbaren Erkenntnissen zu gelangen.⁷⁵ Aber auch im Positivismus wird das Kunstwerk transzendiert und zwar auf das Subjekt der Poesie und seiner Biographie hin. Peter Struck wirft den hermeneutisch-geisteswissenschaftlichen Verfahrensweisen vor, sich in einem methodischen Zirkel bewegt zu haben, „indem sie die Krisentexte zum Ausgangspunkt einer hypothetischen Annahme machten, die sie wiederum am Material der Krisentexte zu verifizieren suchten“⁷⁶. Dieses ergebnislose Bemühen kulminiere in Hans Joachim Kreutzers Bemerkung, dass „jede Antwort [auf die Frage nach dem Stellenwert der Kantkrise] in Ermangelung direkter Zeugnisse immer den Charakter einer Hypothese [behalte]“⁷⁷. Struck selbst möchte den „undoktrinären Wissenschaftsanspruch“⁷⁸ des Positivismus nutzen, um ein authentisches Verständnis der Werke und Lebensumstände Kleists zu fördern und eine Instrumentierung der Texte im Auftrag von Interessengruppen oder Weltanschauungen zu verhindern durch Einbeziehung der „intellektuellen Biographie“⁷⁹, indem er Vorgaben der Kantischen Moralphilosophie im Werk Kleists aufzuweisen sucht.⁸⁰ Struck widerspricht damit der These, dass die *Kritik der reinen Vernunft* Auslöser einer Erkenntniskrise Kleists gewesen sei.⁸¹ Der empirische Wahr-

um zwei Leben betrügt, der sie selbst nach dem Tode noch äfft [II, 683]!“ Kleist an Wilhelmine von Zenge am 15. August 1801.

⁷⁵Struck *Kleists Wahrheitskrise*, S. 13

⁷⁶Ebd., S. 26

⁷⁷Hans Joachim Kreutzer *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke*. Berlin 1963, S. 27 f.

⁷⁸Struck *Kleists Wahrheitskrise*, S. 22

⁷⁹Ebd.

⁸⁰Laut Struck veranschauliche sich im *Prinz von Homburg* die Autonomie des Subjekts und die Rechtsidee des kategorischen Imperativs der Kantischen Morallehre, im *Kohlhaas* die Glaubenslehre, Ethik und Rechtslehre aus Kants praktischer Philosophie, obwohl er vorher eine solche Parallelisierung strikt abgelehnt hatte. Im *Amphitryon* sieht Struck dann auch noch Kants Erkenntnistheorie am Werk, obwohl er doch gerade beweisen will, dass Kleist die KrV nicht rezipiert habe!

⁸¹Georg Minde-Pouet notiert in seinem Kommentar zu den Briefen Kleists über die Bemerkung Kleists von der „sogenannten kantischen Philosophie“ in seinem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801: „Die Kritik der reinen Vernunft.“ Georg Minde-Pouet *Kommentar*. In: Heinrich von Kleists Werke in fünf Bänden. Bd. 5: Briefe. Bearb. von G. Minde-Pouet. Hg. von Erich Schmidt. Im Verein mit G. Minde-Pouet und R. Steig. Krit. durchges. und erw. Gesamtausg. Leipzig/Wien o. J., S. 460. Vgl. auch Ernst Kayka *Kleist und die Romantik*. Berlin 1906, S. 64; Hugo Zartmann *Heinrich von Kleist und Kant*. In: Euphorion, 14 (1907), 790–

heitsbegriff habe durch die *Kritik der Vernunft* gar nicht zerstört werden können, da Kants Vernunftkritik ja gerade die Möglichkeit empirischen Wissens sichern und die naturwissenschaftliche Wahrheit habe begründen wollen.⁸²

3.1.3.1 Cassirers Fichtethese

Ebenso argumentiert Ernst Cassirer mit der These, nicht Kant sondern Fichtes *Bestimmung des Menschen* von 1800 sei der Urheber der Erschütterung des Kleistschen Weltbildes. Im Frühjahr 1801 habe Kleist die Kantische Philosophie längst gekannt.⁸³ Cassirers Hauptargument gegen eine Erschütterung Kleists durch Kant ist: Kant ha-

791; hier S. 790 f.; Oskar Walzel *Deutsche Romantik*. Leipzig 1908, S. 145: „Für Kleist aber ergibt sich aus dem Gedankenerlebnisse [der kantischen Erkenntnistheorie] die Grundlage fast seiner ganzen späteren Dichtung.“ Wilhelm Herzog *Heinrich von Kleist. Sein Leben und sein Werk*. München 1911, S. 119: „Kants Erkenntnislehre schmetterte Kleist nieder.“ Heinrich Meyer-Benfey *Kleists Ringen nach einer neuen Form des Dramas*. In: Ders.: *Das Drama Heinrich von Kleists*. Bd. 1. Göttingen 1911, S. 50: Das Augengleichnis zeige Kleists „populäre Auffassung von Kants Kritizismus“. In Heinrich Meyer-Benfey *Kleists Leben und Werke. Dem deutschen Volke dargestellt*. Göttingen 1911, S. 33 behauptet Meyer-Benfey, dass Kleist die KrV im März 1801 kennengelernt habe: „[U]nd hier fand er gleich an der Schwelle eine Erkenntnis, die sein ganzes bisheriges Wahrheitsideal völlig über den Haufen warf. Es war der erste, grundlegende Satz aller Erkenntniskritik seit Kant, der Satz, dass die Gegenstände, die wir wahrnehmen und erkennen, und so das Ganze unserer Erfahrungswelt nicht, ‚Dinge an sich‘ sind, sondern ‚Erscheinungen‘, die ihre Form von der Einrichtung unseres Geistes empfangen. Mit dieser Einsicht in den notwendig subjektiven Charakter aller Erkenntnis schien ihm ihre Gewißheit, ihr Wahrheitsgehalt in Frage gestellt, und damit hatte all sein heißes Bemühen jeden Sinn und Zweck verloren.“ Meyer-Benfey kennzeichnet das berühmte „Grüne-Augen-Beispiel“, das allenthalben als Beweis einer „Erkenntniskrise“ herangezogen wurde, jedoch als Missverständnis: „Es ist keineswegs Kants Meinung, damit die Gewißheit und objektive Geltung unserer Erkenntnis aufzuheben, vielmehr will er ihr gerade eine neue sichere Grundlage geben. Aber dieses Mißverständnis, das Sein und Schein verwechselt, ist [...] überaus verbreitet.“ (S. 34) Siehe auch Fritz Ohmann *Kleist und Kant*. In: Festschrift für Berthold Litzmann. Hg. von Carl Enders. Bonn 1920, S. 106: „Kleist erhält Richtung und Halt durch den Grundgedanken der Kantischen Philosophie [...]“. Die einzige Quelle aller Behauptungen, Kants KrV sei die Ursache der Kleistschen Krise gewesen, war laut Struck: Hugo Gaudig *H. v. Kleist, Shakespeare, Lessings ‚Hamburgische Dramaturgie‘*. 1. Aufl. 1895, 2., verm. und verb. Aufl., Leipzig 1905, S. 1 f.; vgl. Struck *Kleists Wahrheitskrise*, S. 30–32. Struck hat aber wohl übersehen, dass Otto Brahm schon 1884 in der ersten Auflage seines Buches: Heinrich von Kleist, „erschienen in Berlin, die Kantische „Erkenntnislehre“ als Auslöser der Krise benannt hat. Siehe Otto Brahm *Heinrich von Kleist*. Berlin 1884, S. 46. Vgl. auch ebd., S. 46–48

⁸²Struck *Kleists Wahrheitskrise*, S. 44. Siehe auch Meyer-Benfey oben Anm. 81 sowie Ernst Cassirer *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*. Berlin 1922, S. 10

⁸³Beweis sei der Brief an Kleists Schwester Ulrike vom 14. August 1800 mit der Bitte um Zusendung der Schrift „Über die kantische Philosophie“ [II, 514] und der Brief an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge vom 13. November 1800 wegen „Verpflanzung der neuesten Philosophie nach Frankreich“ [II, 587]. Ende 1800 sei die Kantische Philosophie nicht mehr die neueste, sondern schon verdrängt von der Reinholdschen, Fichteschen und Schellingschen.

be den Wahrheitsbegriff nicht relativiert, also die Relativität und Ummöglichkeit der Erkenntnis aller Dinge behauptet, sondern habe versucht, den Berkeleyschen Idealismus, d. h. alle Erfahrung sei nur Schein, zu widerlegen, um die Wirklichkeit der Erfahrung zu begründen. Kant vernichte allerdings die Möglichkeit, aus theoretischer Vernunft wahre Erkenntnis von transzendenten Gegenständen zu gewinnen.⁸⁴ Das habe Kleist aber schon längst akzeptiert gehabt, wie seine Behandlung religiöser Fragen in den September-Briefen, vor allem vom 18. September 1800 [II, 565 f.] beweise.⁸⁵ Zweitens greife Kant auch den „ethischen Stellenwert“ nicht an; im Gegenteil bestehe er für Kant „unbedingt“⁸⁶. Drittens wolle Kant ja gerade klären, wie synthetische Urteile a priori möglich seien und so eine objektive Begründung der Naturwissenschaften erhalten.⁸⁷ Cassirer zieht daraus den Schluss, dass Kleist durch Kants Philosophie nicht in Verzweiflung gestürzt werden konnte.

Die sogenannten ‚Krisenbriefe‘ weisen denn auch keinerlei Anzeichen von Verzweiflung auf. So schreibt er z. B. am 10. Oktober 1801: „Indessen fühle ich mich doch wirklich von Tage zu Tage immer heiterer und heiterer [. . .] [II, 691].“ Im Übrigen ist es doch höchst unwahrscheinlich, daß der Gedanke der Relativität und Subjektivität der Anschauung, gesetzt den Fall, er hätte ihn erst kurz vor seiner angeblichen ‚Krise‘ kennengelernt, für Kleist eine dermaßen lebenserschütternde Wirkung im März 1801 gehabt haben soll, wenn er im November 1800 an Wilhelmine schreibt: „Ganz vortrefflich, besonders dem Sinne nach, ist der Gedanke, daß es bei dem Menschen, wie bei dem Spiegel, auf seine eigne Beschaffenheit ankommt, wie fremde Gegenstände auf ihn einwirken sollen. Das ist vielleicht der beste Gedanke, den jemals ein Mädchen vor dem Spiegel gehabt hat [II, 605].“ Nun ist diese Bemerkung vielleicht nicht direkt auf Kants Erkenntnisphilosophie gemünzt, sondern zielt vor allem auf die Erziehung der ‚schönen Seele‘; dennoch dürfen wir daraus ableiten, dass das Prinzip der Subjektivität der Anschauung kein so großes Erschütterungspotential für Kleist gehabt haben kann, wenn es auch auf die Erkenntnis der Gegenstände allgemein übertragen wird.

⁸⁴Cassirer *Kleist und die Kantische Philosophie*, S. 9. Transzendente Gegenstände sind: Gott, Seele und die Unsterblichkeit. Allerdings beweist Kant damit auch nicht ihr Nichtvorhandensein. In der Postulatenlehre der *Kritik der praktischen Vernunft* versucht er nachzuweisen, dass diesen Gegenständen der Status notwendiger Postulate zukomme!

⁸⁵Vgl. Ebd., S. 10

⁸⁶Ebd.

⁸⁷Ebd., S. 10 f.

3.1.3.2 Die Kleistsche „Kantkrise“ als „Theodizee-Krise“

Einen neuen Aspekt bringt Ludwig Muth in die Krisendiskussion. Seine Hauptthese ist, dass nicht die *Kritik der reinen Vernunft* Auslöser der (angeblichen) Krise gewesen sei, sondern die *Kritik der teleologischen Urteilkraft* als Teil der *teleologischen Urteilkraft*, durch deren Lektüre Kleists Wissenschaftsideal, das auf einer perfektibel-teleologischen Weltanschauung gründete, d. i. die Vervollkommnung des Menschen sei die Zweckursache der Schöpfung, erschüttert worden sei.⁸⁸

[Denn] auch die allervollständigste Teleologie kann bloß behaupten, daß wir, nach ‚Beschaffenheit unseres Erkenntnisvermögens‘ (KdU A331/B335) der Welt eine absichtlich wirkende Ursache zugrunde legen. Wir können diesen Satz nicht aus reinen objektiven Gründen dartun [...].⁸⁹

Ulrich Gall kritisiert Ludwig Muth, da er übersehe:

[daß] dieses teleologische Welt- und Wissenschaftsverständnis *nicht unmittelbar*, – wozu die ‚Kritik der Urteilkraft‘ neben anderen kritischen Werken Kants sehr wohl geeignet wäre –, *sondern mittelbar* über die Erschütterung des Kleistschen Begriffs der *Verstandeserkenntnis* zerstört wird.⁹⁰

⁸⁸Ludwig Muth *Kleist und Kant: Versuch einer neuen Interpretation*. Köln 1954, S. 65 f.

⁸⁹Ebd., S. 67. Siehe auch Immanuel Kant *Kritik der Urteilkraft*. Hg. von Karl Vorländer. Mit e. Bibl. von Heiner Klemme. 7. Aufl., Hamburg 1990, A350 f./B354 f.: „[D]ie Erkenntnis- und Seinsform Gottes ist so grundsätzlich von der des endlichen Verstandes verschieden, daß es wirklich vermessen ist, der Wissenschaft zuzutrauen, sie könne die Absichten Gottes erfassen und aus ihnen die Welt verstehen.“ Vermittelt sei diese Lektüre durch Wielands *Sympathien* von 1756; vgl. den Brief vom 22. März 1801 an Wilhelmine von Zenge: „Ich hatte schon als Knabe (mich dünkt am Rhein durch eine Schrift von Wieland) mir den Gedanken angeeignet, daß die Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung wäre [II, 633].“ Sowie der Brief an Adolfine von Werdeck: „Sechzehn Jahre, der Frühling, die Rheinhöhen, der *erste* Freund, den ich soeben gefunden hatte, und ein Lehrer wie Wieland, dessen *Sympathien* ich damals las [II, 673].“ Eine weitere Bestätigung erhielt Kleist durch eine Arbeit seines Frankfurter Professors Christian Ernst Wünsch, die *Kosmologischen Unterhaltungen* (1791–94); vgl. Theodorus van Stockum *Heinrich von Kleist und die Kant-Krise*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 270

⁹⁰Ulrich Gall *Philosophie bei Heinrich von Kleist. Untersuchungen zur Herkunft und Bestimmung des philosophischen Gehalts seiner Schriften*. Bonn 1977, S. 121 f. Galls Untersuchung ist ebenso wie die von Struck durch die positivistische Methodik bestimmt, auch wenn „eine an philosophischen Quellen, Hintergründen und Argumenten Kleistscher Dichtungen interessierte Untersu-

Diese Bewertung bezieht sich wohl auf Muths Begründung seiner Behauptung, die Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* sei Auslöser der Krise Kleists gewesen, nämlich dass Kleists Ideal von Bildung und Wahrheit von der teleologischen Naturbetrachtung bestimmt gewesen sei (d. i. wahre Erkenntnis kann nur auf dem Wege der Vervollkommnung der Bildung erreicht werden), und die *Kritik der Urteilskraft* dieses Ideal erschüttert habe.⁹¹ Gall widerspricht Muth, indem gerade in der KU der Vervollkommnungsgedanke „seine positive Ausführung“⁹² erfahre.

Unbestritten ist jedoch, dass Kleist zunächst im Banne der aufklärerischen Teleologie gestanden hatte, beeinflusst durch seine intensive Beschäftigung mit dem englischen Aufklärer Shaftesbury, die durch Kleists Korrespondenz aus den Jahren 1799–1801 nachweisbar ist.⁹³ Nach dieser Weltansicht ist die Realität teleologisch organisiert, denn sie besitzt den Zweck der Vervollkommnung.⁹⁴ Daraus leitet Kleist sein Lebensziel ab, d. h. „unaufhörlich einem höheren Grad von Bildung entgegenzuschreiten [...]“ [II, 633]. In der Zeit der sogenannten Kantkrise setzt Kleist dann an die Stelle des Glaubens an Ziele und Zwecke die Erfahrung der Diskontinuität.⁹⁵ Einige Untersuchungen glauben denn auch, eine Negation der teleologischen Organisation der Realität in Kleists Erzählungen, insbesondere im *Erdbeben in Chili* aufweisen zu können:

chungsmethode den Vorwurf zu gegenwärtigen [hat], Kleist zum Thesenstückdichter degradieren zu wollen [...]“ Struck *Kleists Wahrheitskrise*, S. 119

⁹¹Muth *Kleist und Kant*, S. 51

⁹²Gall *Philosophie bei Heinrich von Kleist*, S. 122

⁹³Vgl. Ebd., S. 11–33

⁹⁴Als erster entwickelte Leibniz die Vorstellung, dass alles in der Welt, selbst das Böse, ein positives Ziel habe. D. h. die Welt sei wesentlich teleologisch und zwar zunächst in seiner Schrift *Von der Allmacht und Allwissenheit Gottes und der Freiheit des Menschen* (1670/71) und dann in seinen *Essais de Theodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (1710). Die Geschichtsphilosophie des Idealismus ist eine Fortentwicklung dieses Theodizee-Konzepts.

⁹⁵Vgl. Karl Heinz Bohrer *Die permanente Theodizee: Über das verfehlte Böse im deutschen Bewusstsein*. In: *Merkur*, 4 (1987), S. 87–103. Nach Leibniz hat Gott als „Autor des Universums“ der Natur die Tendenz implementiert, ein Ganzes und damit Wirkliches zu werden. Sie folge dem Gesetz vom *πρῆπον*, das die Tugend der Teile bedeutet, sich zu einem Ganzen zu fügen. Leibniz nennt diese Tugend auch die *compossibilitas*. Die Naturobjekte, d. h. die Monaden, übernehmen diese demiurgische Funktion des Vereinheitlichen, aber auch das gesamte Universum ist nach dem „Kontinuitätsprinzip“ geregelt: „Sowie aber nach mir eine Kontinuität in der Ordnung der zeitlichen Aufeinanderfolge herrscht, so herrscht sie auch in der Ordnung des Gleichzeitigen [d. i. dem Räumlichen].“ Siehe Leibniz *Kontinuitätsprinzip*, S. 76. Siehe auch Heinrich Lausberg *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 3. Aufl., Stuttgart 1990, S. 507 sowie Friedrich Gaede *Leibniz' Begriff der Möglichkeit und literarischen Antizipation*. In: *Antizipation in Kunst und Wissenschaft*. Hg. von Friedrich Gaede. Tübingen/Basel 1997, S. 90 f.

Kleist scheint niemals das Dasein eines höchsten Wesen bezweifelt zu haben, aber er hatte tiefsitzende Zweifel in bezug auf Gottes Natur und unsere Fähigkeit, ihn zu erkennen. Diese quälenden Zweifel werden im *Erdbeben in Chili* verkörpert.⁹⁶

Gregor Ciemnyjewski schlägt daher vor, statt von einer „Kant-Krise“ von einer „Theodizee-Krise“ zu sprechen.⁹⁷ Allerdings ist auch die „Theodizee-Krise“ nicht so heftig, dass Kleist vollständig den Glauben an eine teleologisch organisierte Realität verliert. So schreibt Kleist schon in dem Brief vom 22. März 1801 an Wilhelmine:

Sobald ich einen Gedanken eronnen habe, der mich tröstet, sobald ich einen Zweck gefaßt habe, nach dem ich wieder streben kann, so kehre ich um, ich schwöre es dir. [II, 635]

Am 28. März bezeichnet Kleist selbst diese Krise als „Irrtum“, in den er *durch sich selbst* hineingefallen sei und stellt gleich in Aussicht, dass er „das Wort, welches das Rätsel [d. i. den Widerspruch zwischen „heftigen Trieb zur Tätigkeit und doch ohne Ziel“] löset, schon finden [werde], sei davon überzeugt [...] [II, 638]“, so dass es nicht plausibel erscheint, den Inhalt der Erzählungen mit einer „Theodizee-Krise“ in Verbindung zu setzen. Auch die große zeitliche Distanz zur Niederschrift der Erzählungen lässt diese Skepsis anraten.⁹⁸ Das erste Erzählfragment entstand 1805, die ersten vollendeten Erzählungen 1807, und die restlichen Erzählungen wurden 1810/11 beendet, so dass es besser scheint, sich zu entschließen, „auf ein solches Unterfangen [d. h. die Theodizee-Krise mit Kleists Werk in Verbindung zu setzen] völlig zu verzichten“⁹⁹

⁹⁶Walter Silz *Das Erdbeben in Chili*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 351–366; hier S. 365 f.

⁹⁷Gregor Ciemnyjewski *Kampf um Sinn. Theodizee in Kleists Erzählungen*. Dissertation, Kiel 1999, S. 32

⁹⁸Ebd., S. 34

⁹⁹Ebd., S. 35. Im Weiteren zitiert Ciemnyjewski Peter Horn: „Im Gegensatz zu Voltaire's *Poème sur le désastre de Lisbonne*, ist Kleist [...] gar nicht an metaphysisch-theologischen Fragen interessiert, die das Erdbeben aufwirft. Der Theodizee-Streit seit Leibniz und Wolff über die beste aller möglichen Welten, in der Gott Katastrophen wie das Erdbeben von Lissabon zuließ, war inzwischen schon über fünfzig Jahre alt, und Kleist hat der Auseinandersetzung zwischen Voltaire, Maupertius, Gottsched, Lessing, Mendelssohn, Kant und Rousseau nichts Neues hinzuzufügen. Wie schließlich Voltaire selbst in seinem *Candide* verzichtet Kleist darauf, das Erdbeben von Santiago und das Übel überhaupt erklären zu wollen. Die Frage nach dem Sinn des Übels in der

Dennoch enthalten Literatur und Kunst grundsätzlich das Potential zu einer *ästhetischen* Theodizee, „insofern sie dem Leid Gestalt geben“¹⁰⁰. So finden sich in Leibniz' Philosophie nach Wolfgang Braungart die Postulate, die sich in der späteren Bestimmung des Kunstwerks wiederfinden: Vollkommenheit, Ordnung, Beziehung zwischen Teil und Ganzem und die „Einheit in der Vielheit“ als ‚prästabilisierte Harmonie‘.¹⁰¹ Nach Braungart definiert sich eine ästhetische Theodizee über ein „ästhetisches Totalitätskonzept“¹⁰². Auch in Karl Philipp Moritz' *Ästhetik* manifestiert

Welt, soweit es natürliches Übel (*mal physique*) ist, bleibt bei Kleist unbeantwortet. Er stellt einfach fest, daß das Erdbeben Gute und Böse ohne Unterschied erschlägt und ebenso Gute und Böse ohne Unterschied am Leben läßt.“ Ciemnyjewski *Kampf um Sinn*, S. 42, allerdings nur, um sich von Horns Ablehnung einer Ineinsetzung von Theodizee und Erzählung abzusetzen: „Mit den meisten genannten Sekundärtexten sehe ich entgegen Horn in der Erzählung eine Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Sinn der Übel beziehungsweise mit der Frage nach der Existenz einer teleologischen Organisation in der dargestellten Welt (S. 42). [...] Somit handelt es sich bei *Das Erdbeben in Chili* um eine literarische Umsetzung von Ideen des diesseits-immanenten Theodizee-Konzepts der Geschichtsphilosophie (S. 48).“ In der Zusammenfassung seiner Arbeit wird eine durchgehende Theodizee in den Erzählungen unterstellt (S. 128–131). Kleist betreibe „Werbung für die Theodizee“: „Letztlich wird behauptet, daß nicht nur in der erzählenden Fiktion, sondern auch in der Realität die Theodizee alles Übel aufzufangen vermag (S. 131).“ Zwar konstatiert C. die „aufgehäuften Gewalt“, die Paradoxien und die Umschlägigkeit in den Erzählungen Kleists (S. 130), er zieht jedoch daraus den Schluss, dass dadurch die Theodizee umso glanzvoller verteidigt werde (S. 131). Seltsam ist auch, dass C. unter Bezugnahme auf zwei Gedichte Schillers (*Freigeisterei der Leidenschaft* und *Resignation* von 1786) betont, Schiller habe die Existenz einer Theodizee innerhalb der Gedichte explizit verneint, bei der Ersterscheinung aber vorausgesetzt: „Ich habe um so weniger Anstand genommen, die zwei folgenden Gedichte hier aufzunehmen, da ich von jedem Leser erwarten kann, er werde so billig sein, eine Aufwallung der Leidenschaft nicht für ein philosophisches System und die Verzweiflung eines *erdichteten* Liebhabers nicht für das Glaubensbekenntnis eines Dichters anzusehen.“ (Hervorh. von Schiller) Friedrich Schiller *Anhang. Zu den Gedichten*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Bd. I: *Gedichte. Dramen 1*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 8., durchges. Aufl., Darmstadt 1987, S. 861–911; hier S. 872

¹⁰⁰ Wolfgang Braungart *Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Theodizee*. In: *Ästhetik und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. 1. Hg. von Wolfgang Braungart [u. a.]. Paderborn [u. a.] 1997, S. 17–34; hier S. 18. Siehe auch Tassos berühmte Aussage dichterischen Selbstverständnisses: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt / Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.“ Johann Wolfgang von Goethe *Torquato Tasso. Ein Schauspiel*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausg. in 14 Bänden. Bd. 5: *Dramatische Dichtungen III*. Textkrit. durchges. von Lieselotte Blumenthal und Eberhard Haufe. Komm. von Stuart Atkins [u. a.]. Hg. von Erich Trunz. 10. Aufl., München 1982, S. 166, V. 3432 f.

¹⁰¹ Braungart *Geburt der modernen Ästhetik*, S. 27

¹⁰² Ebd., S. 28. So habe Lessing in seiner Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769) den Versuch einer ästhetischen Totalisierung unternommen. Das gelte auch für die Romantik, „die in ihrer Poetik der Fragmentisierung den Gedanken der Totalität mit setzt.“ (S. 28) (Siehe z. B. Friedrich Schlegels berühmte Definition des Fragments: „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.“ (Athenäums-Fragment 206) Schlegel *Charakteristiken*, S. 165–255; hier S. 197

sich eine ästhetische Theodizee in dem eben genannten Sinne: Vor allem in seiner Schrift von 1788 *Über die bildende Nachahmung des Schönen* definiert Moritz das Kunstwerk als das In-sich-selbst-Vollendete.¹⁰³ Das Kunstwerk wird zur autonomen „Monade“, indem die Teile ihren Sinn durch den Bezug auf das „für sich bestehende[] Ganze“ erhalten.¹⁰⁴

In der Produktion wie empfindenden Rezeption des Kunstwerkes hebt sich die Partikularität des Individuums auf. So wird das Kunstwerk in der Tat zu einer ästhetischen Theodizee.¹⁰⁵

Im sinnlich erfahrbaren Kunstwerk zeigt sich das „In-sich-selbst-Vollendete“ *katechochen*: „Und von sterblichen Lippen läßt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen, als: *es ist!*“¹⁰⁶ In diesem engeren Sinne kann von einem literarischen Theodizee-Konzept in Kleists Erzählung ausgegangen werden. Eine moralisch-theologische Theodizee, wie sie insbesondere für das *Erdbeben in Chili* häufig postuliert wurde, ist jedoch entschieden abzulehnen.¹⁰⁷

¹⁰³Vgl. Karl Philipp Moritz *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: Ders.: Werke in zwei Bänden. Bd. 2: Popularphilosophie. Reisen. Ästhetische Theorie. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main 1997, S. 958–991. Siehe Braungart *Geburt der modernen Ästhetik*, S. 31

¹⁰⁴Moritz *Nachahmung des Schönen*, S. 967. Siehe zu autonomieästhetischen Formkonzepten um 1800 auch Dieter Burdorf *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart/Weimar 2001, S.105–137. Darin auch ein kurzer Abschnitt zu Heinrich von Kleist (S. 123 f.). Allerdings interpretiert Burdorf Kleists *Brief eines Dichers an einen anderen* als Entwurf einer Formpoetik im Sinne Goethes und Schillers, wobei Kleist als Absender zu identifizieren wäre. M. E. jedoch liegt hier ein fiktives Anschreiben an sich selbst vor, so dass dann Kleist der Adressat des Briefes ist, und die „Abwehr der äußeren Form und die Hochwertung des Inhalts“ (ebd., S. 124), die Burdorf als Selbstaussage extrahiert, eben gerade nicht auf Kleist zuträfe!

¹⁰⁵Braungart *Geburt der modernen Ästhetik*, S. 32

¹⁰⁶Moritz *Nachahmung des Schönen*, S. 991

¹⁰⁷Hegels Urteil über Schillers *Wallenstein*: „[E]s endigt nicht als eine Theodizee [...] unglaublich! abscheulich! der Tod siegt über das Leben! Dies ist nicht tragisch, sondern entsetzlich!“ (Georg Friedrich Wilhelm Hegel *Frühe Schriften*. In: Ders.: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 1. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1994, S. 618–620), lässt sich gleichermaßen auf Kleists *Erdbeben* übertragen: „Es ist keine Theodizee erkennbar, der Inhalt der Erzählung ist nicht nur ‚entsetzlich‘, sondern sogar ‚abscheulich‘.“ (Norbert Oellers *Das Erdbeben in Chili*. In: Kleists Erzählungen. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1998, S. 104) Im Übrigen wird – wenn man überhaupt, wie besonders nachdrücklich Ciemnyjewski (1999), davon ausgehen wollte, dass in den Erzählungen eine implizite Theodizee-Diskussion stattfindet – das Argument einer leibnizschen Theodizee angezweifelt, die das jetzige Übel der Welt in einen ewigen Heilsplan Gottes integriert, indem Luther in kafkaesker Manier Kohlhaas vorhält: „Und muß ich dir sagen,

3.1.3.3 Relativierungs- und Nivellierungsversuche

In der weiteren Forschungsdiskussion gewannen nun Relativierungs- und Nivellierungsversuche an Bedeutung. Nach Heinz Ide habe Kleist schon im Brief an Martini vom 19. März 1799 eine Vertrauenskrise in die überlieferte Ordnung zum Ausdruck gebracht.¹⁰⁸

[U]nd meine Vernunft bekräftigt, was mein Herz sagt, und krönt es mit der Wahrheit, daß es wenigstens weise und ratsam sei, in dieser wandelbaren Zeit so wenig wie möglich an die Ordnung der Dinge zu knüpfen.
[II, 485]

Ähnlich wie Heinz Ide sieht Rudolf Ibel hinter der rationalistischen Haltung des jungen Kleist ein „neues Welterlebnis“¹⁰⁹ verborgen. Der „Zusammenbruch des rationalistischen Weltbildes“ sei deshalb schon lange vor der Kant-Krise „in Kleist [. . .] vorbereitet“ gewesen.¹¹⁰ Auch für Jochen Schmidt bricht in der sogenannten „Kantkrise“ ein schon längst sich angebahnter Entschluss durch:

[U]nverkennbar handelt es sich um einen durch Berufung auf Kant gestützten Rechtfertigungsversuch für den schon nachweislich vor der angeblichen Kantkrise gefaßten Entschluß, das Studium [. . .] aufzugeben.¹¹¹

Es gibt eine längere Tradition von Krisenrelativierungsversuchen, die individualpsychologisch begründend die „Selbstinszenierung eines Neurotikers“¹¹² attestieren. So argumentierte schon Meyer-Benfey 1911, indem er Kleist der Unfähigkeit zu adäquatem Philosophieverständnis zeiht:

Es ist keineswegs Kants Meinung, damit die Gewißheit und objektive Geltung unserer Erkenntnis aufzuheben, vielmehr will er ihr gerade eine

Gott vergessener, daß deine Obrigkeit von deiner Sache nichts weiß [II, 43]?“ Vgl. Iris Denneler *Die Kehrseite der Vernunft. Zur Widergesetzlichkeit der Literatur der Spätaufklärung und Romantik*. München 1996, S. 275

¹⁰⁸Siehe Heinz Ide *Der junge Kleist „...in dieser wandelbaren Zeit...“*. Würzburg 1961, S. 118. Siehe auch S. 120, Anm. 2.

¹⁰⁹Ibel *Schicksal und Botschaft*, S. 49

¹¹⁰Ebd., S. 50

¹¹¹Jochen Schmidt *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Tübingen 1974, S. 4; vgl. auch Schmidt *Heinrich von Kleist*, S.12–16

¹¹²Struck *Kleist's Wahrheitskrise*, S. 128

neue sichere Grundlage geben. Aber dies Mißverständnis, das Sein und Schein verwechselt, ist [...] überaus verbreitet.¹¹³

Meyer-Benfey glaubt, dass diese Krise heilsam für Kleist gewesen sei, da sie endlich die Entscheidung gegen eine weitere wissenschaftliche Laufbahn, um die er schon lange rang, beschleunigt habe. Hellmuth Falkenfeld steigert das Missverstehensargument: Kleist habe – unfähig für philosophische Abstraktion – auf den Denker Kant reagiert, wie ein Künstler auf einen Denker immer reagiere.¹¹⁴ Eugen Kühnemann hält es für eine „Frage von ganz geringem Belang“¹¹⁵, ob Kleist wirklich durch Kant selbst oder durch Fichtes *Bestimmung des Menschen* erschüttert wurde. Wohl konstatiert Kühnemann zu Recht: „Kleists Kunst ist dionysisch.“¹¹⁶ Jedoch gründet diese Annahme auf rein psychologischem Verständnis. Kühnemann hält Kleist für einen „dämonischen Menschen“¹¹⁷, der von unwiderstehlichen inneren Gewalten beherrscht worden sei. Auch Norbert Thomé ist überzeugt, dass Kleist Kants wissenschaftliches System nicht erfasst habe. Die „praktische“ Funktion der Ideen sei für ihn ohne Bedeutung. Er sehe ausschließlich das Verneinende und verifiziere hieran sein eigenes skeptisches Bewusstsein, ohne objektiv zu Kants Lehre Stellung zu nehmen: „Der Vorgang ist psychologisch, nicht logisch zu verstehen.“¹¹⁸ Die Dichtungen Kleists sind für Thomé „Objektivierungen seiner selbst“¹¹⁹. In ihnen manifestiere sich die – psychologisch begründete – Suche nach einem „gefühlsmäßigen Ausweg aus dem Bewußtseinszwang“¹²⁰. D. h. die durch Kants KrV ausgelöste psychische Krise Kleists schlage sich direkt in seinen Erzählungen nieder.

¹¹³Meyer-Benfey *Kleists Leben und Werk*, S. 34. Siehe auch oben Anm. 81. Siehe auch die Bemerkung Meyer-Benfey über Kleists „populäre Auffassung von Kants Kritizismus“. Meyer-Benfey *Kleists Ringen*, S. 50

¹¹⁴Hellmuth Falkenfeld *Kant und Kleist*. In: *Logos*, 8 (1919/20), S. 309. Im Übrigen lehnt Falkenfeld Cassirers Fichtenthese ab, weil die voraussetze, dass Kleist seine Vorlage verstanden habe. Siehe ebd., S. 308

¹¹⁵Eugen Kühnemann *Kleist und Kant*. In: *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft*, 7 (1922), 1–30; hier S. 15

¹¹⁶Ebd., S. 29

¹¹⁷Ebd., S. 6

¹¹⁸Norbert Thomé *Kantkrisis oder Kleistkrisis?* Phil. Diss. (Masch.) Bonn 1923, S. 106. Auch Clemens Lugowski attestiert Kleist „Unfähigkeit zur Abstraktion“. Im Kanterlebnis komme „die Gespaltenheit der Kleistschen Natur“ zum Ausdruck. Siehe Clemens Lugowski *Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists*. Frankfurt am Main 1936, S. 221

¹¹⁹Thomé *Kantkrisis*, S. 156

¹²⁰Ebd.

Sofie Lazarsfeld bestreitet, dass eine Krise überhaupt stattgefunden habe.¹²¹ Sie sei nur willkommener Anlass gewesen, dem wissenschaftlichen Studium, dem Kleist sich nicht mehr gewachsen fühlte, auszuweichen. Lazarsfeld greift damit die These Meyer-Benfey's wieder auf:

Unsicher ist [...] die Behauptung gestützt, die Kant eine so zerstörende Rolle in Kleists Leben zuweist. Sicher scheint hingegen die Tatsache, daß er wieder einmal einen Grund zur Flucht gebraucht und, wie immer bei Neurosen, denjenigen aufgegriffen hat, der ihm diese Flucht ohne eigenes Verschulden, durch anscheinendes Hereinbrechen äußerer Einflüsse ermöglichte.¹²²

Gerhard Fricke verschiebt die Fragestellung in den ethisch-theologischen Bereich: Kant habe die individuelle Lebensführung verunmöglicht:

Nicht daß die Erkenntnis der Wahrheit in irgendeinem spekulativ-metaphysischen oder abstrakt-theoretischen Sinn unmöglich war, warf Kleist zu Boden, sondern daß die Frage nach dem göttlichen Sinn *seiner* zeitlichen Bestimmung unbeantwortbar erschien, das nahm ihm mit einem Schlage alle Spannkraft, das ließ ihn in seinem „Pathos“ – wenn damit das gewiß gefühlte Bestimmte durch das Ewige ausgedrückt werden darf – jäh erlöschen und ihn wie gelähmt auf die verwirrende Fülle relativ gleich nah erscheinender Möglichkeiten des Handelns blicken.

¹²¹Sofie Lazarsfeld *Kleist im Lichte der Individualpsychologie*. In: Jahrbuch der Kleistgesellschaft, (1925/26), 106–123; hier S. 122f.

¹²²Ebd., S. 122f. Siehe auch Bernhard Luther, der betont, daß nicht die Beschäftigung mit Kant die Krise herbeigeführt habe, sondern weil er schon vorher „von schweren seelischen Erschütterungen“ (Berufswahl; Verhältnisse zu Wilhelmine, zu Brockes wegen der Unmöglichkeit, das Ideal der ‚Uneigennützigkeit‘ zu erreichen, zu Schiller wegen der Unmöglichkeit, das Ideal des Edelsten, Schönsten, Vortrefflichsten zu erreichen; Berlin als ein „trauriger Ort“; die Wissenschaften im allgemeinen („Handeln ist besser als wissen“ [Brief vom 31. Januar 1801]) heimgesucht worden sei: „Aber nirgends finden wir auch nur den leisesten Hinweis, daß die Kantische Philosophie oder überhaupt irgend eine Philosophie einen Anteil an diesem Zusammenhang hätte.“ Siehe Bernhard Luther *Heinrich von Kleist, Kant und Wieland*. Biberach 1933, S. 42. So schreibt Kleist am 28. März 1801: „Ich bin nur durch mich selbst in einen Irrtum gefallen, ich kann mich auch nur durch mich selbst wieder heben [II, 638].“ Und am 9. April 1801: „Es war im Grunde nichts, als ein innerlicher Ekel vor aller wissenschaftlichen Arbeit [II, 641].“ Ebenso Heinrich Müller: Die bewusste Aktualisierung und Dramatisierung der Krise solle seiner „verständnislosen Familie“ zur Erklärung dienen. Vgl. vor allem Heinrich Müller *Gefühl und Reflexion*. Gießen 1971, S. 164–169

Welche war die rechte? Was sollte er nun tun? Was wollte Gott von ihm? Oder war alles gleich sinnlos? Tiefer und intensiver als je ein Idealist durchlebte er den Entscheidungscharakter des Daseins. Denn hatte der Idealist das Heilige und das Gewissen in die Innerlichkeit des Ich zurückgeführt, so doch nur in die abstrakte Innerlichkeit des ‚reinen‘ Ich – Kleist aber erlebte sie in der echten Innerlichkeit der Existenz.¹²³

Dagegen betont Johannes Hoffmeister: „Es brauchte damals um 1800 kein Mensch und auch kein Genie mehr an Kant zu scheitern.“¹²⁴ Der deutsche Idealismus habe den Kritizismus da schon überwunden gehabt:

Seine Verzweiflung [ist] eigentlich keine Kantkrise, sondern nur eine Kleistkrise, bei der Kant eben die zweifelhafte Funktion oder Ehre hat, voreilig mißverstanden und zur Erreichung ganz unphilosophischer Zwecke vorgeschoben zu werden.¹²⁵

Es gehe Kleist nur um „den eigenen inneren Zustand, seine subjektiv-partikuläre Natur.“¹²⁶ Sein Zusammenbruch sei „weitgehend seelisch begründet.“¹²⁷ Nach Ole Koppang sei die Suche nach Erkenntnis der Wahrheit der Dinge Kleists höchstes Lebensziel gewesen. Die Antwort habe sich Kleist von der Kantischen Philosophie erhofft, die ihn „bis ins Mark seiner Seele“¹²⁸ erschüttert habe. Sie habe Kleist „ins tiefste Elend“¹²⁹ gestürzt, sei aber entscheidend gewesen „für den Durchbruch seiner dichterischen Fähigkeiten“¹³⁰. Hilda Meldrum Brown relativiert die Kleistkrise

¹²³Fricke *Gefühl und Schicksal*, S. 39f. Mit Fricke's Buch setzte die sogenannte existentialistische Deutung ein, die lange vorherrschend bleiben sollte. So auch noch Ide *Der junge Kleist*, S. 301: „Wir können festhalten, daß Kleist die Situation des Menschen in der dem Zufall ausgelieferten, dem Erkenntniswillen undurchdringlichen Welt tief in sich durchleidet und sie dann, aber erst, nachdem er sie ganz akzeptiert hat, aus ihr selbst heraus zu überwinden beginnt.“ Aber auch diese Sichtweise ist psychologisierend einzustufen. So hält Struck Fricke's „metapsychologischen Standpunkt“ für eine „Spielart von Psychologie“. Siehe Struck *Kleist's Wahrheitskrise*, S. 137. Siehe auch die Bemerkung zu Földenyi, S. 74

¹²⁴Johannes Hoffmeister *Beitrag zur sogenannten Kleist-Krise*. In: DVjS, 33 (1959), 574–587; hier S. 585

¹²⁵Ebd., S. 577. Hoffmeister spricht auch von einem „faulen Zauber“ (S. 587) oder einem „grandiosen Spektakel, das Kleist vor der Braut und der Schwester aufführe, um seinen Eigensinn bei ihnen durchzusetzen (S. 579).“

¹²⁶Ebd.

¹²⁷Ebd., S. 579

¹²⁸Ole Koppang *Die Kantkrise Heinrich von Kleists*. Oslo 1990, S. 68

¹²⁹Ebd., S. 70

¹³⁰Ebd., S. 73

jedoch als „only one of several in Kleist’s brief life“¹³¹. Nach Meldrum scheint es, dass der Verlust der rationalistischen Stütze in Kleists Denken ihn nun ungeschützt in einem Universum zurücklässt, das unbegreiflich ist und „beset by a pattern of contradictions, absurdities, incongruities, and improbabilities of every kind – in short, paradoxical“¹³². Erst durch die Berührung mit dem kulturkritischen Leben Rousseaus auf der anschließenden Parisreise sei es zu einer neugewonnenen Weltanschauung gekommen. Dies bezeugten eine Reihe von pointierten, paradoxalen Äußerungen, die an Aphorismen grenzten:¹³³

The lack of any clear moral frame work to human endeavor exposes the paradox of human action in its most uncompromising form: ‚Jede Handlung ist die Mutter von Millionen anderen, und oft die schlechtesten erzeugen die besten.‘ [II, 683]¹³⁴

Auch Günter Blöcker vermutet in der Kantkrise eine „Lebenskrise“¹³⁵. Kleists Glaube an Einheit, an die „Erfahrung des Ganzen“ wird endgültig zerstört. Daraus entwickle sich jedoch eine „produktive Macht“. Diese „ruft alle Schöpferkräfte des verwirrten und gepeinigten Menschen auf, zwingt ihn, auf die gewohnten Sicherheiten zu verzichten und auf eigene Gefahr über die Grenze zu treten. Es ist dies eine Vorform jenes positiven *Nihilismus*, der dann das Denken und die Literatur des 20. Jahrhunderts prägen wird.“¹³⁶

Walter Müller-Seidel relativiert die Kantkrise Kleists, indem er sie als Modeerscheinung der Zeit charakterisiert: „Im Grunde haben sie alle ihre Kantkrisen gehabt, die in vielen Fällen Fichtekrisen gewesen sind.“¹³⁷ Im Übrigen habe sich die Krise¹³⁸ schon im Brief an Martini als „tiefreichende Vertrauenskrise der überlieferten Ord-

¹³¹Hilda Meldrum Brown *Heinrich von Kleist. The ambiguity of art and the necessity of form*. Oxford 1998, S. 4

¹³²Ebd., S. 50

¹³³Ebd., S. 50 f.

¹³⁴Ebd., S. 51

¹³⁵Blöcker *Das absolute Ich*, S. 19

¹³⁶Ebd., S. 21 (Hervorh. von mir; C. B.)

¹³⁷Walter Müller-Seidel *Kleist’s Weg zur Dichtung*. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hg. von Hans Steffen. 2. Aufl., Göttingen 1970, S. 121. Als Beispiele führt Müller-Seidel Hölderlin, Schlegel und Novalis an.

¹³⁸Die, darin stimmt Müller-Seidel mit Muth überein, wohl aus dem teleologischen Teil der KU abzuleiten sei. Siehe Müller-Seidel *Versehen und Erkennen*, S. 217

nungswelt“¹³⁹ angebahnt und übernimmt damit das Argument Ides. In einer jüngeren Arbeit bezeichnet Müller-Seidel es als einen „erwägenswerte[n] Gedanke[n]“¹⁴⁰ der Arbeit Stephens’, dass der Verlust des optimistisch-teleologischen Weltbildes durch den Aufenthalt in Paris ausgelöst wurde und nicht durch die Kantische Philosophie. Die nachrevolutionären Zustände hätten bei Kleist eine Desillusionierung und Hinwendung zum Geschichtspessimismus ergeben, der für seine Dichtung prägend geworden sei. Hans Joachim Kreutzer nimmt das Missverstehensargument Gaudigs wieder auf und postuliert im Übrigen: Der Vorgang werde „sich niemals ganz klären lassen“¹⁴¹.

3.1.3.4 Intertextuelle Bezüge

Auch Peter Foley leitet Kleists Krise aus der Rezeption eines Kantischen Textes ab, den *Träumen eines Geistersehers*. Kleist behandle das Thema vom Wissen und seiner Vermittlung zwischen diesseitigem und jenseitigem Leben und das tugendhafte Benehmen: Themen, mit denen sich Kleist während seiner Krise explizit beschäftigt habe.¹⁴² Aus der Lektüre des vorkritischen *Geistersehers* könne Kleist sehr wohl abgeleitet haben, dass Kant die Möglichkeit der Wahrheit empirischer Erfahrung bezweifle.¹⁴³ Zwar möchte Foley nicht so weit gehen wie Struck, der den *Lovell* als alleinige „frühromantische Quelle“ der Kantkrise nachzuweisen glaubt, jedoch ist auch er überzeugt, dass eine Lektüre stattgefunden habe, und die Darstellung der Krise in den Briefen eher einem literarischen Bezug als einem philosophischen zuzuord-

¹³⁹Walter Müller-Seidel *Der junge Kleist „... in dieser wandelbaren Zeit ...“*. In: AfdA, 74 (1963), S. 175. Siehe oben 83

¹⁴⁰Walter Müller-Seidel *Anthony Stephens über Heinrich von Kleist. Ein Geleitwort*. In: Anthony Stephens: Kleist. Sprache und Gewalt. Freising i. Breisgau 1999, S. 10

¹⁴¹Kreutzer *Die dichterische Entwicklung*, S. 88

¹⁴²Siehe Peter Foley *Heinrich von Kleist und Adam Müller. Untersuchung zur Aufnahme idealistischen Gedankenguts durch Heinrich von Kleist*. Frankfurt am Main [u. a.] 1990, S. 92 f.

¹⁴³Ebd., S. 98. Foley behauptet, Kleist unterscheide nicht zwischen Kants vorkritischer und kritischer Philosophie. Daraus folge die Verwechslung von *Wahrheit* und *Wahrheitskriterium*. Nur das *Wahrheitskriterium* werde von Kant in der KrV für die empirische Erfahrung angezweifelt (S. 97). In der vorkritischen Kantischen Schrift *Träume eines Geistersehers*, die Kleist auch gekannt habe, wird die Wahrheit der Erfahrung selbst angezweifelt. Die Kant-Krise sei also durch diese Schrift ausgelöst worden (S. 98 f.).

nen sei.¹⁴⁴ So verdirbt der Zustand des Sich-selbst-bewusst-Seins Kleists Freude am Leben ebenso wie William Lovells:

Sie zeigt mir alles, was mich umgibt, und mich selbst, in seiner ganzen armseligen Blöße, und der farbige Nebel verschwindet, und alle die gefällig geworfnen Schleier sinken und dem Herzen ekelt vor dieser Nacktheit – O glücklich bist Du, wenn Du das nicht verstehst. [II, 621]

Diese Äußerungen sind im 10. Brief des 3. Buches des *William Lovell* wiederzufinden:

Deine Täuschung macht mich nicht glücklich, die Farben sind für mich verbleicht, das verhüllende Gewand von der Natur abgefallen, ich sehe das weiße Gerippe in seiner fürchterlichen Nacktheit.¹⁴⁵

Ebenso ist Kleists ‚Verzweiflung‘ an der Unmöglichkeit objektiver Erkenntnis und der teleologischen Organisation der Realität im *William Lovell* literarisch präfiguriert:

Unsre Vernunft, die vom Himmel stammt, darf nur auf der Erde wandeln; noch keinem ist es gelungen, über Ewigkeit, Gott und Bestimmung der Welt eine feste Wahrheit aufzufinden, wir irren in einem großen Gefängnisse umher, wir winseln nach Freiheit und schreien nach Tageslicht, uns-

¹⁴⁴Foley *Heinrich von Kleist und Adam Müller*, S. 102 f. Nach Peter Struck bestehen Verbindungen zwischen Kleists Lektüre des Briefromans *William Lovell* und den Krisen-Briefen. Anders als die bisherige Forschung, die eine spätere Lektüre annimmt, glaubt Struck nachweisen zu können, dass Kleist sich schon während der ‚Krise‘ mit diesem Roman Tiecks beschäftigt habe. Vgl. Struck *Kleists Wahrheitskrise*, S. 101–109. Auch Helmut Sembdner betont in seinen *Anmerkungen zu Kleists Briefen* die Künstlichkeit des Krisenausbruchs, die eher auf ein literarisches Konstrukt verweise: „Man beachte [...], wie sich Kleist erst im Laufe des ganz heiter beginnenden Briefes in seine Verzweiflung hineinsteigert, in einer Art, allmählicher Verfertigung der Gedanken beim Schreiben [II, 972].“ Vgl. auch schon Herbert Senk *Das Katastrophale als gesetzmäßig-rhythmische Moment in der Persönlichkeit und Epik Heinrich von Kleists*. Dissertation, Jena/Hildesheim 1930, S. 42: Kleist habe den dramatischen Ton in den beiden „Kant-Katastrophen-Briefen“ vom 22. und 23. März 1801 gewählt, um zum einen den Abbruch des Studiums gegenüber Ulrike, Wilhelmine und sich selbst zu rechtfertigen, zum anderen „durch die natürlich-übertreibende, dichterische Veranlagung Kleists schlechthin“.

¹⁴⁵Ludwig Tieck *William Lovell*. In: Ders.: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der *Schriften* von 1828–1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Bd. I: Frühe Erzählungen und Romane. Hg., mit Nachw. und Anm. vers. von Marianne Thalmann. München 1978, S. 235–697; hier S. 333

re hohle Hand klopft an hundert eierne Tore, aber alle sind verschlossen und ein hohler Widerhall antwortet uns. [Lovell: 3. Buch, 10. Brief]¹⁴⁶

sowie:

Freilich kann ich mich nicht verbürgen, ob die äußern Dinge wirklich so sind, wie sie meinen Augen erscheinen: – aber genug, daß *ich selbst bin*; mag alles umher dasein, auf welche Art es will, tausend Schätze sind über die Natur ausgestreut uns zu vergnügen, wir *können* nicht die wahre Gestalt der Dinge erkennen, – oder könnten wir es, so ginge vielleicht das Vergnügen der Sinne darüber verloren – ich gebe also diese Wahrheit auf, denn die Täuschung ist mir erfreulicher. – Was ich selbst für ein Wesen sei, kann und will ich nicht untersuchen, meine *Existenz* ist die einzige Überzeugung, die mir *notwendig* ist, und diese kann mir durch nichts genommen werden. – An dies Leben hänge ich alle meine Freuden und Hoffnungen – jenseits – mag es sein, wie es will, ich mag für keinen *Traum gewisse* Güter verloren geben. [Lovell: 3. Buch, 22. Brief]¹⁴⁷

Kleist's Schilderung der Sturmszene während einer Rheinfahrt im Brief an Wilhelmine vom 21. Juli 1801 [II, 670] vergleicht Foley mit der Tieckschen Schilderung der Seereise seines Protagonisten von Southampton nach Guernsey im 5. Brief des 9. Buches¹⁴⁸, an der deutlich werde, wie Kleist biographische Erlebnisse in seinen Briefen literarisiere: „Kleist übernimmt die Tiecksche Vorlage nicht pauschal, sondern er bearbeitet das gelieferte Material aus dem Roman und setzt es in seinen Briefen gezielt ein.“¹⁴⁹

Auch Kleist's Naturbeschreibungen in seinen Briefen werden als rein artifizielle Elemente instrumentalisiert und erscheinen ausschließlich als Kunstprodukt. Kleist's erste Erfahrungen mit der Natur waren schon kunstmedial vermittelt:

Ich habe nie geglaubt, daß es in der Natur so schöne Landschaften geben könne, als ich sie gemalt gesehen habe; jetzt aber habe ich grade das Gegenteil erfahren. [II, 464]

¹⁴⁶Tieck *William Lovell*, S. 334

¹⁴⁷Ebd., S. 351 f.

¹⁴⁸Ebd., S. 598 f.

¹⁴⁹Foley *Heinrich von Kleist und Adam Müller*, S. 107

Häufig vergleicht er Landschaften mit einem Gemälde, was in der Beschreibung Dresdens:

Es liegt, vieltürmig, von der Elbe geteilt, in einem weiten Kessel von Bergen. Der Kessel ist fast zu weit. Unzählige Mengen von Häusern liegen so weit man sieht umher, wie vom Himmel herabgestreut. Die Stadt selbst sieht aus, als wenn sie von den Bergen herab zusammengekollert wäre. Wäre das Tal enger, so würde dies alles mehr konzentriert sein. Doch auch so ist es reizend. [II, 544]

ebenso implizit erfahrbar ist wie zudem explizit in der Schilderung der Umgebung des Schlosses Lichtenstein:

Wir sahen von einem hohen Berge herab, rechts und links dunkle Tannen, ganz wie ein gewählter Vordergrund; zwischen durch eine Gegend, ganz wie ein geschlossnes Gemälde. In der Tiefe lag zur Rechten am Wasser das Gebirgsstädtchen; hinter ihm, ebenfalls zur Rechten, auf der Hälfte eines buschigen Felsens, das alte Schloß Lichtenstein; hinter diesem, immer noch zur Rechten ein höchster Felsen, auf welchem ein Tempel steht. Aber zur Linken öffnet sich ein weites Feld, wie ein Teppich, von Dörfern, Gärten und Wäldern gewebt. Ganz im Hintergrunde ahndet das Auge blasse Gebirge und darüber hin, über die höchste matteste Linie der Berge, schimmert der bläuliche Himmel [...]. [II, 550 f.]

Kleists Beschreibung eines Kutschenunfalls bedient dermaßen gekonnt einen berühmten Topos der Literatur,¹⁵⁰ dass wir es mit Struck für sehr überzeugend halten,

¹⁵⁰Goethe lässt Egmont mit der Metapher des „Durchgehens der Pferde“ die Kontingenzerfahrung ausdrücken: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch; und uns bleibt nichts, als mutig gefaßt die Zügel fest-zuhalten, und bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam.“ Johann Wolfgang von Goethe *Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. In: Goethes Werke. Hamburger Ausg. in 14 Bänden. Bd. 4: Dramatische Dichtungen II. Textkrit. durchges. und komm. von Wolfgang Kayser. Hg. von Erich Trunz. 11. Aufl., München 1982, S. 400 f. Zwar werden hier die Pferde „vom Sturze“ weggelenkt, aber der Sturz in Kleists Beschreibung bleibt schließlich folgenlos und Kleist unverletzt. Auch hier wird eine *poetische* Kontingenzerfahrung dargestellt: „Also an ein Eselsgeschrei hing ein Menschenleben? Und wenn es geschlossen gewesen wäre, *darum* hätte ich gelebt? *Das* wäre die Absicht des Schöpfers gewesen bei diesem dunkeln, rätselhaften irdischen

dass das „Kutschenkatastrophenerlebnis [...] ein völlig synthetisches Produkt ist“¹⁵¹:

Wir hatten [den Pferden] nämlich in Butzbach, bei Frankfurt am Main, die Zügel abnehmen lassen vor einem Wirtshause, sie zu tränken und mit Heu zu füttern. Dabei war Ulrike so wie ich in dem Wagen sitzen geblieben, als mit einemmal ein Esel hinter uns ein so abscheuliches Geschrei erhob, daß wir wirklich grade so vernünftig sein mußten, wie wir sind, um dabei nicht scheu zu werden. Die armen Pferde aber, die das Unglück haben keine Vernunft zu besitzen, hoben sich hoch in die Höhe und gingen spornstreichs mit uns in vollem Karriere über das Steinpflaster der Stadt durch. Ich griff nach dem Zügel, aber die hingen ihnen, aufgelöset, über der Brust, und ehe ich Zeit hatte, an die Größe der Gefahr zu denken, schlug schon der Wagen mit uns um, und wir stürzten. [II, 666; Brief an Karoline von Schlieben v. 18. Juli 1801]

Die gleiche Szene schildert Kleist im Brief an Wilhelmine vom 21. Juli 1801, wo die stilisierte Katastrophenerfahrung kunstvoll mit subtil eingeflochtener Katastrophenerwartung angekündigt wird. So schreibt Kleist zu Beginn des Briefes: „Mir war zuweilen auf dieser Reise, als ob ich meinem Abgrunde entgegen ginge [...] [II, 667].“ Die Abgrundmetapher wird noch zweimal aufgerufen [II, 668 – Zeilen 2 und 20], bevor das „Hinunterstürzen“ im katastrophalen Ereignis Gestalt annimmt:

Unsere Pferde [...], die das Unglück haben, keine Vernunft zu besitzen, hoben sich kerzengrade in die Höhe, und gingen dann spornstreichs mit uns über dem Straßenpflaster durch. Ich griff nach der Leine – aber die Zügel lagen den Pferden, aufgelöset, über der Brust, und ehe wir Zeit hatten, an die Größe der Gefahr zu denken, schlug unser leichter Wagen schon um und wir stürzten – [...]. [II, 669]

Leben? Das hätte ich darin lernen und tun sollen, und weiter nichts –? Doch, noch war es nicht geschlossen. Wozu der Himmel es mir gefristet hat, wer kann es wissen? – Kurz, wir standen beide, frisch und gesund von dem Steinpflaster auf, und umarmten uns. [D]ann ging es weiter – wohin? Gott weiß es [II, 669].“ Eine weitere berühmte poetische Kontingenzdarstellung findet sich in den *Träumereien des einsamen Spaziergängers*, wo Rousseau den Zusammenstoß mit einer riesigen Dogge und den anschließenden Sturz beschreibt. Vgl. Jean-Jacques Rousseau *Die Träumereien eines Spaziergängers*. In: Ders.: Werke in vier Bänden. Bd. 2. Übers. von Dietrich Leube nach e. anonymen Übertr. von 1783. Mit e. Einf. von Jean Starobinski sowie e. Nachw. und Anm. von Christoph Kunze. München 1978, S. 647–755; hier S. 659 f. Siehe unten Abschn. 3.2; S. 99

¹⁵¹Struck *Kleists Wahrheitskrise*, S. 173

Auch Tieck benutzt die Metapher des ‚durchgehenden Pferdes‘:

[M]ein Blick ist beschränkt, die Natur hat mir wie einem Zugpferde die Augen zu beiden Seiten bedeckt, und ich kann immer nur die gebahnte Straße vor mir sehen. Dränge mein Blick in die ungeheuren Abgründe der Zweifelsucht, die neben meinem Wege liegen, und sähe er seitwärts die unübersteiglichen Gebirge, so würde ich vielleicht scheu werden, und mein wilder Geist über unebene Wege mit mir davonrennen, um sich in die Abgründe zu stürzen. [Lovell: 9. Buch, 1. Brief]¹⁵²

Foley bringt zudem die ‚Krisenbriefe‘ in Zusammenhang mit dem Erleuchtungstopos.¹⁵³ Er parallelisiert „Erleuchtungsszenen“ in Augustins und Rousseaus *Bekenntnissen*, in Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen* und Thomas Manns *Buddenbrooks*. Ebenso seien weitere literarische und rhetorische Mittel (wie Emotionalisierung und die strukturierte Komposition in drei Bewegungen) nachzuweisen.¹⁵⁴ Diese Mittel habe Kleist bewusst angewendet, um seine „epistolare Selbstinszenierung“¹⁵⁵ zu fördern.

Nicht eine neue Weltanschauung kommt in den ‚Krisenbriefen‘ zum Ausdruck; ihre literarische Qualität beweist ihren Kunstcharakter:¹⁵⁶ „Kleists literarische Fähigkeiten entzündeten sich tatsächlich nicht so sehr an der Wirklichkeit als vielmehr an der Literatur selbst.“¹⁵⁷ So ist auch in der ‚Ballon-Episode‘, die Kleist in einem Brief aus Paris an Luise von Zenge vom 16. August 1801 beschreibt, weniger die Übermittlung eines realen Vorgangs zu sehen, denn ob der Reifen tatsächlich Menschen erschlug, ist in keiner Zeitungsnachricht über das Ereignis zu lesen:

¹⁵²Tieck *William Lovell*, S. 592

¹⁵³Vgl. Foley *Heinrich von Kleist und Adam Müller*, S. 109–115

¹⁵⁴Vgl. Ebd., S. 115–119

¹⁵⁵Ebd., S. 118. Foley weist des weiteren Kleists Interesse an den literarischen Salons seiner Zeit in Berlin nach (Vgl. S. 120–131). Die Mitglieder übten eine „institutionalisierte Selbstinszenierung“. Diese Gesprächskultur des Salons als „Bühne der Conversation“ (S. 125 – eine Sprachwendung Schleiermachers) führte zu stilistischen, literarischen Übertreibungen, wie sie sich auch bei Kleist manifestierten. Auf Foleys Hauptthese, dass insbesondere das idealistische Gedankengut Adam Müllers Kleist beeinflusste, möchte ich hier nicht näher eingehen.

¹⁵⁶Vgl. zur Literarizität der Frühbriefe Gabriele Kapp *Des Gedankens Senkblei. Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806*. Stuttgart/Weimar 2000, insbes. S. 65–100. Als Beleg führt sie folgende Merkmale an: Kleists verstärkter Wille zur formal-ästhetischen Durchformung; gesteigerte Tendenz zur Fiktion und zum Fingieren; spielerisches Umbesetzen von Genre-Charakteristika. Siehe ebd., S. 279 f. Diese Merkmale sind durchaus ebenso in den ‚Krisenbriefen‘ aufzuzeigen.

¹⁵⁷Thomas Wichmann *Heinrich von Kleist*. Stuttgart 1988, S. 45

Bei dem Friedensfest am 14. Juli stieg in der Nacht ein Ballon mit einem eisernen Reifen in die Höhe, an welchem ein Feuerwerk befestigt war, das in der Luft abbrennen, und dann den Ballon entzünden sollte. Das Schauspiel war schön, aber es war voraus zu sehen, daß wenn der Ballon in Feuer aufgegangen war, der Reifen auf ein Feld fallen würde, das vollgepfropft von Menschen war. Aber ein Menschenleben ist hier ein Ding, von welchem man 800000 Exemplare hat – der Ballon stieg, der Reifen fiel, ein paar schlug er tot, weiter war es nichts. [II, 686]

Kleists Schilderung wirkt eher wie eine Illustration des Rousseauschen Satzes über Paris: „Paris nährt sich als Moloch von den Provinzen. In den Hauptstädten kostet menschliches Blut am wenigsten.“¹⁵⁸

Müller-Seidel warnt grundsätzlich vor einer voreiligen Implementierung eines philosophischen Erkenntnisproblems in die poetischen Texte Kleists: „Was in dem einen Jahrzehnt seines Schaffens als dichterisches Werk aus dieser Krise hervorwuchs, ist in sich so reich, daß es unmöglich auf das Verständnis oder Mißverständnis einer bestimmten Philosophie reduziert werden kann.“¹⁵⁹ Die Erzählungen sind auch nach Dirk Grathoff kein philosophisches Projekt:

Während Voltaire Philosophie mit Mitteln der Erzählung [*Candide*] zu betreiben versucht, ist Kleists Erzählen zwar philosophisch angeregt, doch bietet es keine philosophischen Lösungen an. In die Tradition der „Moralischen Erzählungen“, die als „contes moraux“ vor allem der französischen Aufklärung entstammen, reihen sich Kleists Novellen doch nicht ein, deshalb hat er ihnen schließlich zu Recht den einfachen Titel *Erzählungen* gegeben.¹⁶⁰

¹⁵⁸Zit. nach: Wichmann *Kleist*, S. 46

¹⁵⁹Müller-Seidel *Versehen und Erkennen*, S. 218

¹⁶⁰Dirk Grathoff *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*. Opladen 1999, S. 110 f. Siehe auch Bernadetto Croce *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck*. Tübingen 1930, S. 4: „Ein Kunstwerk kann voll von philosophischen Begriffen sein [...]. Aber trotzdem ist das Resultat des Kunstwerkes eine Intuition.“

3.2 Die außermoralisch-ästhetische Rechtfertigung einer dezisionistischen Identitätskonstruktion

Der Künstler hat keine ethischen Überzeugungen.
Eine ethische Überzeugung bei einem Künstler
ist eine unverzeihliche Manieriertheit des Stils.
Oscar Wilde

Was zum Teufel ist
Metaphysik.
Was zur Hölle bin
ich.
Ynhui Park

Mit dem Aufkommen der Wissenschaften im modernen Sinn und ihrem alleinigen Anspruch auf eine experimentell oder logisch verbürgte Wahrheit, verlor die Kunst den Anspruch, zum Welt- und Selbstverständnis des Menschen beizutragen. Der Klassizismus versuchte, durch rational erfasste und angewandte Regeln wissenschaftliche Maßstäbe an die Kunst zu legen.¹⁶¹ Gegen solcherart rationalistische Kunst zog schon der französische Abbé DuBos in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* von 1719, gestützt auf Lockes' Lehre von der *sensation* als Ursprung alles geistigen Lebens zu Felde. Nicht die Vernunft, sondern das Gefühl sei die Quelle der Kunst: „[L]a sensibilité est la source du beau; et du sublime; et de l'art.“¹⁶² Das Kunstwerk übe einen geheimen Zauber (*charme secret*) aus und vermittele einen Genuss (*plaisir sensible*), der aber paradoxerweise dann am größten sei, wenn er gleichzeitig die Empfindung des Schmerzes enthalte:

[C]e plaisir qui ressemble souvent à l'affliction et dont les symptômes sont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur.¹⁶³

Je heftiger die Gemütsbewegung, desto heftiger der Genuss: „Das bedeutet, daß zum Gegenstand des Genusses statt des Kunstwerkes die eigene Gemütsbewegung aus Anlaß der Begegnung mit dem Kunstwerk wird: „Nous jouissons de notre émotion.“¹⁶⁴ DuBos begründet in dieser wirkungsästhetischen ‚Ästhetik des Gefühls‘ das

¹⁶¹Vgl. Anke Wiegand *Die Schönheit und das Böse*. München/Salzburg 1967, S. 79f.

¹⁶²Zit. nach: Ebd., S. 80. Siehe auch Johann Carl Wezel *Versuch über die Kenntniß des Menschen*. Bd. II. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1784–85. Frankfurt am Main 1971, S. 136f.: „Die innern Empfindungen, die man gewöhnlich das Herz nennt, sind der Gegenstand des Philosophen, des Dichters, Malers und Bildhauers [...].“

¹⁶³Abbé DuBos *Reflexion critiques sur la peinture*. Paris 1719. Reprint der Ausg. von 1770. Genève 1967, S. 7

¹⁶⁴Wiegand *Die Schönheit und das Böse*, S. 81

Streben nach heftiger Gemütsbewegung. Durch die Flucht in die Leidenschaft nämlich, könne der Mensch dem *ennui* entfliehen. Dieser *ennui* entsteht durch den Verlust des Glaubens an eine Transzendenz.¹⁶⁵ Das Ich setzt sich an die Stelle Gottes, so dass das Dasein zum Selbstzweck wird. Durch die daraus resultierende ständige Reflexion auf das eigene Selbst wird die Unmittelbarkeit des Erlebnisses der Außenwelt nachhaltig gestört. Die Intensität wird zum alleinigen Maßstab des ästhetischen Fühlens als *imitierte Selbstvergessenheit*.¹⁶⁶ Dazu aber benötigt der Künstler ein „authentisches Signifikat“¹⁶⁷, das nicht mehr auf das rationalistische Sprachkonzept der Aufklärung rekurriert: „Die bloße Repräsentation eines Abstraktums soll vielmehr gesteigert werden zum Ausdruck eines konkret Präsenten.“¹⁶⁸ Auch Kleist beklagt die Herrschaft der Vernunft:

Kunstwerke sind Produkte der Phantasie, und der ganze Gang unsrer heutigen Kultur geht dahin, das Gebiet des Verstandes immer mehr und mehr zu erweitern, das heißt, das Gebiet der Einbildungskraft immer mehr und mehr zu verengen. [II, 703]

Als abiträres Zeichen täuscht die Vernunftsprache eine solche Authentizität nur vor. Karl Philipp Moritz sieht dies schon mit der anthropologischen Menschheitsentwicklung gegeben:

Daß das Gepräge der Seele von dem Gesichte des Menschen schon so früh verwischt wird, daß sein Ton und seine Mienen schon so früh die selige

¹⁶⁵Den *horror vacui* angesichts einer Natur, aus der statt des göttlichen Auges eine „leere[] bodenlose [...] Augenhöhle“ zurückstarrt, hat Jean Paul in der *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei* als Erster literarisch formuliert. Siehe Jean Paul *Siebenkäs*, S. 273. Bei Baudelaire wird dann aus dem *ennui* als einer Verlustkategorie das imaginative Potential des Dichters und damit zu einer Kategorie der Unendlichkeit.

¹⁶⁶Vgl. Wiegand *Die Schönheit und das Böse*, S. 82–85

¹⁶⁷Sabine M. Schneider *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*. Würzburg 1998, S. 114. Mit ‚authentisch‘ ist hier aber nicht eine besondere Expressivität in der Ich-Darstellung als besonders ‚echt‘ gemeint, sondern die besondere Intensität *ästhetischer* Ich-Darstellung. Siehe Bohrer *Der romantische Brief*, S. 18

¹⁶⁸Schneider *Die schwierige Sprache des Schönen*, S. 144. Siehe auch Ernesto Sabato *Satre gegen Satre oder Die bedeutsame Mission des Romans*. In: Ders.: *Satre gegen Satre. Literarische Essays*. Aus dem Spanischen übers. von Wolfgang A. Luchting. Wiesbaden 1974, S. 92: „Die Romantiker erhoben sich nun gegen jene Fanatiker der klaren und präzisen Ideen und endlich begann man zuzugeben, daß die Normen der reinen Wissenschaft zwar für ein Dreieck oder ein Spektrogramm taugten, nicht aber für den Menschen und seine existentiellen Probleme. Und daß es ebenso illusorisch war, sie auf diese Weise erkennen zu wollen, wie zu hoffen, Paris mit Hilfe eines Stadtplans kennenzulernen.“

Übereinstimmung mit Gedank' und Empfindung verlernen; dies ist es, was den Blick des Beobachters hemmet; [...] Das Kind lernt schon leere Danksagungen und Glückwünsche stammeln, bei denen es nichts empfindet, [...] und wenn die Zunge noch lallet, sind die Worte schon gekünstelt, und hören auf, natürlicher Ausdruck der Empfindung zu sein.¹⁶⁹

In seinen *Aussichten zu einer Experimentalseelenlehre* (1782) tritt Moritz' teleologisches Interesse an einer Vervollkommnung des Menschen und damit ein „anthropologisch generalisierbare[s] Ich als ein Projekt für den fortschreitenden Wissenszuwachs“¹⁷⁰ ganz in aufklärerischer Tradition explizit zutage:

Alle diese Beobachtungen erstlich unter gewisse Rubriken, etwa in einem dafür bestimmten Magazine gesammelt, nicht ehr Reflexion angestellt, bis eine hinlängliche Anzahl Fakta da sind, und dann am Ende dies alles einmal zu einem zweckmäßigen Ganzen geordnet, welches ein wichtiges Werk für die Menschheit könnte dieses werden! Das wäre noch der einzige Weg, wie das menschliche Geschlecht durch sich selber mit sich selber bekannter werden, und sich zu einem höhern Grade der Vollkommenheit emporschwingen könnte, so wie ein einzelner Mensch durch Erkenntnis seiner selbst vollkommener wird.¹⁷¹

Moritz bleibt so jedoch einer sozialen bürgerlichen Identitätsbildung verhaftet. Sein gefordertes Tagebuch, ein Jahr nach den *Aussichten* von ihm selbst verwirklicht als *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783), ist ein teleologisches Projekt der Selbstentwicklung und Selbsterhaltung und unterscheidet sich deswegen grundsätzlich von der ästhetischen Subjektivität als radikale Selbstentblößung, die mit „brennender Feder“ geschrieben werden sollte.¹⁷²

Auch Rousseaus *Bekenntnisse* zielen vor allem darauf ab, sich selbst zu erkennen: Die rückhaltlose Aufrichtigkeit, die Rousseau gleich im ersten Satz seiner Aufzeichnungen propagiert:

¹⁶⁹Karl Philipp Moritz *Aussichten zu einer Experimentalseelenlehre*. In: Ders.: Werke. Bd. 3: Erfahrung, Sprache, Denken. Hg. von Horst Günther. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1993, S. 88 f.

¹⁷⁰Bohrer *Der romantische Brief*, S. 26

¹⁷¹Moritz *Experimentalseelenlehre*, S. 90

¹⁷²Vgl. unten Abschn. 4.1.2; S. 142, Anm. 93. Siehe auch Bohrer *Der romantische Brief*, S. 30: „Indem Moritz die ‚Einbildungskraft‘ als Substitut der nicht gelingenden Sozialisation analysiert, ihr also nie einen autonomen Status zuerkennt, bleibt das Subjekt sozialen Kategorien unterworfen, transzendiert nicht zur ‚ästhetischen Subjektivität‘.“

Dies ist das einzige Bild eines Menschen, genau nach der Natur und in seiner ganzen Wahrheit gemalt, das es gibt und wahrscheinlich je geben wird.¹⁷³

wird zum bloßen Zweck der Selbsterhaltung funktionalisiert. So wurde das Autonomiekonzept des sozialen Subjekts,¹⁷⁴ nicht jedoch des ästhetischen initiiert:

[Rousseau] ist Ausgangspunkt eines Umgestaltungsprozesses, der in der neuzeitlichen Kultur zu tiefer Innerlichkeit und zu radikaler Autonomie hinführt.¹⁷⁵

Die *Bekenntnisse* sind der Versuch einer Neukonstituierung des sozialen Selbst, angesichts des Verlustes des cartesischen Vertrauens in das Vermögen des Menschens, durch Aufhellung der Verworrenheit der eigenen Einsicht zur wahren Selbsterkenntnis zu gelangen. In der inneren Stimme der ‚wahren Empfindung‘ offenbart sich die Stimme der Natur. So wünscht sich der savoyische Vikar im *Emile*:

Ich strebe vielmehr nach dem Augenblick, wo ich [...] ohne Teilung *Ich* sein und nur meiner Selbst bedürfen werde, um glücklich zu sein.¹⁷⁶

¹⁷³Jean-Jacques Rousseau *Die Bekenntnisse*. In: Ders.: Werke in vier Bänden. Bd. 2. Übers. von Alfred Semerau. Mit e. Einf. von Jean Starobinski sowie e. Nachw. und Anm. von Christoph Kunze. München 1978, S. 4–646; hier S. 9

¹⁷⁴Siehe Ann Hartle *The Modern Self in Rousseau's Confessions: a reply to St. Augustine*. Notre Dame. Ind. 1983, S. 153: „The nature of man, as proposed by Rousseau in his *confessions*, is the inner self. The inner self is the true self, and the essence of the true, inner self is the *feeling* of one's own existence. Existence is experienced only and precisely *as* once's own. That is, the inner self is essentially private and therefore radically asocial. This notion of the self is radically different from the classical and medieval views of man.“

¹⁷⁵Charles Taylor *Quellen des Selbst. Die Entstehung neuzeitlicher Identität*. Frankfurt am Main 1996, S. 631

¹⁷⁶Jean-Jacques Rousseau *Emile oder Von der Erziehung*. In: Ders.: Werke in vier Bänden. Bd. 3. Nach der Edition Duchesne vollst. überarb. von Siegfried Schmitz. München 1979, S. 5–461; hier S. 375

Anders steht es allerdings mit den *Erfahrungen eines Spaziergängers*:

Gegen sechs Uhr stieg ich von Mênilmont herab und befand mich fast gegenüber dem „Galant Jardinier“, als einige Leute, die vor mir hergingen, plötzlich auf die Seite sprangen. Ich sah eine große dänische Dogge auf mich zustürzen, die, da sie in vollem Lauf vor einer Kutsche herrannte, nicht mehr einhalten oder ausweichen konnte, als sie mich erblickte. Ich glaubte, das einzige Mittel nicht zu Boden geworfen zu werden, sei, einen Sprung in die Höhe zu tun, und zwar so, daß der Hund unter mir wegrennen würde, während ich mich in der Luft befand. Dieser Gedanke, der schneller als ein Blitz kam und den ich weder zu überlegen noch auszuführen die Zeit hatte, war der letzte vor meinem Sturz. Ich fühlte weder den Stoß noch den Aufprall und nichts von dem, was folgte, bis ich wieder zu mir kam. Es war fast Nacht, als ich das Bewußtsein wiedererlangte.¹⁷⁷

In der ‚Doggen-Szene‘ manifestiert sich Rousseaus Versuch, „das Selbst über Einsamkeit und Rebellion bis zu einem Punkt der *Indifferenz* sich selbst und anderen gegenüber“¹⁷⁸ zu bringen. Rousseau verliert das Bewusstsein von Zeit und von sich selbst: „Diese Diskontinuität hebt das Selbstverständnis der *Bekanntnisse*, das im Prinzip der ‚Aufrichtigkeit‘, der ‚Selbsterkenntnis‘ als Mittel der ‚Selbsterhaltung‘ liegt, auf.“¹⁷⁹ Wo noch bei Augustin Gott die Quelle von Ganzheit und Einheit war, ist es nun das eigene Selbst als Verlust des ‚transzendentalen Signifikats‘ im Sinne Derridas.¹⁸⁰ In diesem Text erscheint das ‚Ich‘ Rousseaus als *genuin poetische*

¹⁷⁷Rousseau *Träumereien*, S. 659 f. Vgl. auch oben Abschn. 3.1.3.4, S. 91, Anm. 150

¹⁷⁸Bernhard Lypp *Eine anticartesianische Version des Selbst. Zu Rousseaus Selbstgesprächen*. In: Das Gespräch. Hg. von Karl-Heinz Stierle. München 1984, S. 378

¹⁷⁹Bohrer *Der romantische Brief*, S. 35

¹⁸⁰Derrida *Die Schrift und die Differenz*, S. 424. Von der Entdeckung radikaler Vereinzelung angesichts des Todes hatte in auffälliger Koinzidenz auch schon Montaigne berichtet. Montaigne erzählt im 6. *essai* des zweiten Buches über einen Sturz vom Pferd, der ihn in Todesnähe bringt. Siehe Montaigne *Über das Üben*, S. 64–79. „[D]och ist nicht dies der eigentliche Gegenstand seiner Erzählung, sondern [...] die Taten des aus dem Trauma des Sturzes seiner selbst wieder mächtig werdenden Bewußtseins in den Phasen seiner Selbstfindung bis zu dem Augenblick, wo das Ich den Faden seiner Existenz wieder aufnimmt und in Schüben zu sich selbst zurückkehrt. [...] Die Entdeckung des eigenen Bewußtseins in seiner Eigenheit und Besonderheit, in der Subjektivität seines Lebensrhythmus und seiner Färbungen wird hier zum neuen Gegenstand eines faszinierten Beobachters gemacht, der sich darin exemplarisch weiß, daß er ein eigenes Feld der Beobachtung und Wahrnehmung entdeckte.“ Karlheinz Stierle *Cura sui? – Montaigne und die Autobiographie*. In: Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge. Hg. von Maria Moog-Grünewald. Heidelberg 2004, S. 134

Existenz. Als Zeichen für den Zusammenhang von künstlerischer Autonomie und Autarkie des Subjekts lässt sich schon der Titel interpretieren: Das teleologisch ausgerichtete ‚Gehen‘ ist ersetzt durch das nicht-intentionale ‚Spaziergehen‘.¹⁸¹ Es ist ein neuer „Aggregatzustand“¹⁸², der sich hier manifestiert. Rousseau schreibt nur für sich selbst, wie er explizit im „Ersten Spaziergang“ äußert:

Ich unternehme dasselbe wie Montaigne, aber mit einem ganz entgegengesetzten Ziel: Denn dieser schrieb seine „Essays“ nur für die anderen, und ich schreibe meine Träumereien nur für mich nieder.¹⁸³

Die Frühromantiker hatten Fichtes Philosophie vom absoluten Ich rezipiert. Fichte konzipierte die Vernunft als von Anfang an interessegeleitet und individuell: „Das höchste Interesse und der Grund alles übrigen Interesses ist das für uns selbst.“¹⁸⁴ Fichte postuliert im Anschluss an den extremen Individualismus des liberalen Bürgers nach der Französischen Revolution die Freiheit als Möglichkeit zur Selbstreflexion:

Mit einem Worte, dieses Bewußtsein kann keinem nachgewiesen werden; jeder muß es durch Freiheit in sich selbst hervorbringen.¹⁸⁵

D. h. Fichtes ‚Ich‘ schafft sich und seine Umwelt in einer selbstreflexiven Tathandlung (der *Setzung*). Dadurch ist eine Verständigung mit anderen Subjekten unmöglich. Für die Frühromantiker ist aber die Kollektivität, das ‚Symphilosophieren‘, die Spiegelung des ‚Innen‘ im ‚Außen‘, erklärtes Ziel. Sie werfen Fichte vor, dass das *Absolute Ich* rein monologisch sei. Novalis kritisiert in seinen *Fichte-Studien*: „Hat Fichte nicht zu willkürlich alles ins Ich hineingelegt? [...] Kann ein Ich sich als *Ich*

¹⁸¹Vgl. Paul Mog *Ratio und Gefühlskultur. Studien zur Psychogenese und Literatur im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1976, S. 95–97

¹⁸²Ebd., S. 96

¹⁸³Rousseau *Träumereien*, S. 655. Ebenso ist Mirabeaus Rede in Kleists Aufsatz *Über die Verfertigung der Gedanken beim Reden* von Autarkie gekennzeichnet: „Während der königliche Zeremonienmeister gerade so spricht, wie man, Kleist zufolge, nicht sprechen sollte, nämlich ein anderswo Gedachtes repetierend, ist Mirabeaus Redefluß durch sich selbst begeistert.“ Ingeborg Harms *Wortbruch. Niedergeträumt. Kleists Anagramme*. In: MLN, 110 (1995), 518–539; hier S. 519

¹⁸⁴Johann Gottlieb Fichte *Erste und zweite Einführung in die Wissenschaftslehre*. Hamburg 1967, S. 19. Vgl. Dorothee von Meding *Über romantische Subjektivität*. Dissertation, Frankfurt am Main 1981, S. 13–29

¹⁸⁵Fichte *Wissenschaftslehre*, S. 16

setzen, ohne ein anderes Ich oder Nichtich – “?¹⁸⁶ Nur in der Gesamtharmonie von Subjekt und Objekt, Ich und Universum, wird der Mensch zu seiner Bestimmung finden: „Vollendeter Mensch – Person, zu seyn – das ist die Bestimmung und der Urtrieb im Menschen.“¹⁸⁷ Um die Wirklichkeit des Selbst zu erfassen, muss die Sinnlichkeit und die Empfindung zum ‚Ich‘ hinzukommen. Kunst bzw. Poesie sind das Medium,¹⁸⁸ in dem das Ich sich seiner selbst im Denken *und* Fühlen bewusst werden kann:

Das Ich des Gefühles ist der Stoff – das Ich der Reflexion ist die Form.
Beyde fühlen ihr Abhängiges [...].¹⁸⁹

Die Versöhnung zwischen Sinnlichkeit und Vernunft vollzieht sich in der Kunst ebenso wie im Leben: „Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman seyn.“¹⁹⁰ Damit aber bleibt die Frühromantik der Selbstentfaltung als Charakterbildung verhaftet.

Erst bei Heinrich von Kleist bildet sich das Problem der Abspaltung des ästhetischen vom sozialen Subjekt, das in Rousseaus *Spaziergängen* erstmals anklang, recht eigentlich aus. Die teleologische Orientierung des Subjekts, der teleologisch ausgerichtete Glaube an Wahrheit und Bildung ist bei Kleist zur Zeit der ‚Krisenbriefe‘ nachhaltig zerstört. Kleist ist überzeugt, dass es keinen sinnvollen Zusammenhang gibt. Alles ist kontingent:¹⁹¹

Ich glaubte, daß wir einst nach dem Tode von der Stufe der Vervollkommnung, die wir auf diesem Sterne erreichten, auf einem andern weiter fortschreiten würden, und daß wir den Schatz von Wahrheiten, den wir hier

¹⁸⁶Novalis *Fichte-Studien*, S. 12

¹⁸⁷Ebd., S. 72

¹⁸⁸Ebd., S. 102: „Die Kraft, das *Allgemeine* zu denken, ist die philosophische Kraft. Die Kraft, das Besondere zu denken die dichterische.“

¹⁸⁹Ebd., S. 31

¹⁹⁰Novalis *Vorarbeiten*, S. 352

¹⁹¹So zeigt sich in der „Torsturzmetapher“, die Kleist im Brief an Wilhelmine vom 16. November 1800 [II, 593] sowie im *Erdbeben* [II, 146] beschreibt, „die Dispersion des Sinnes in einem diskontinuierlichen Raum“ im Anblick kontingenter Plötzlichkeit. Siehe Helmut J. Schneider *Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists*. In: *Semiotica*, 11 (1988), 149–165; hier S. 153 f. Siehe auch Nicholas Saul *Body, language and body language. Thresholds in Heinrich von Kleist*. In: *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*. Hg. von Nicholas Saul. Würzburg 1999, S. 318: „Kleist concludes in the text (and the image) that those symbolic structures which confer stability and continuity during the crucial phase of creative destruction which is transition are *themselves* founded in discontinuity and instability.“

sammeln, auch dort einst brauchen könnten [...] und das Bestreben, nie auf einen Augenblick hienieden still zu stehen, und immer unaufhörlich einem höhern Grade von Bildung entgegenzuschreiten, ward bald das einzige Prinzip meiner Tätigkeit. *Bildung* schien mir das einzige Ziel, das des Bestrebens, *Wahrheit* der einzige Reichtum, der des Besitzes würdig ist. [...] Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es nur so scheint. Ist das letzte so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – und alles Bestreben, ein Eigentum zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich – [II, 633 f.]. Denn es ist doch nicht, um etwas zu *erwerben*, daß wir hier leben: Ruhm und alle Güter der Welt, sie bleiben bei unserem Staube. [II, 758]

In einer Welt der Diskontinuität kann es keine Moral geben:

Und so mögen wir denn vielleicht am Ende tun, was wir wollen, wir tun recht – Ja, wahrlich, wenn man überlegt, daß wir ein Leben bedürfen, um zu lernen, wie wir leben müßten, daß wir selbst im Tode noch nicht ahnden, was der Himmel mit uns will, wenn niemand den Zweck seines Daseins und seine Bestimmung kennt, wenn die menschliche Vernunft nicht hinreicht, sich und die Seele und das Leben und die Dinge um sich zu begreifen, wenn man seit Jahrtausenden noch zweifelt, ob es ein *Recht* gibt – – kann Gott von solchen Wesen *Verantwortlichkeit* fordern? Man sage nicht, daß eine Stimme im Innern uns heimlich und deutlich anvertraue, was recht sei. Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinem Feinde zu vergeben, ruft dem Seeländer zu, ihn zu braten, und mit Andacht ißt er ihn auf – Wenn die Überzeugung solche Taten rechtfertigen kann, darf man ihr trauen? – Was heißt das auch, etwas Böses tun, der Wirkung nach? Was ist *böse*? *Absolut böse*? Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern, und oft die schlechteste erzeugt die besten – Sage mir, wer auf dieser Erde hat schon etwas *Böses* getan? Etwas, das böse wäre *in alle Ewigkeit fort* –? [II, 682 f.]

Aufgrund dieser Einsicht inauguriert Kleist nun nicht aus Verzweiflung eine neue Moral als poetisches Projekt, sondern an die Stelle des Glaubens an eine zweckmäßige Naturordnung tritt die „Idee einer unbedingten Selbstbegründung“¹⁹²:

Dabei füllt Kleist nicht etwa die vom Rationalismus hinterlassene Leerstelle mit einer neuen, ästhetischen oder irrationalistischen Positivität (Stichwort ‚Sicherheit des Gefühls‘ u. ä.), vielmehr starrt er und fixiert er sich auf sie, er stellt sie durch immer extremere *Entleerungen* dar [...].¹⁹³

Anders jedoch als Schneider im Weiteren propagiert, dass Kleist so den „blinden Fleck der Aufklärung“ vor Augen stelle und somit eine kulturhistorische Fundierung vornimmt und im Gegensatz zu Anthony Stephens, der in seinem Aufsatz *Wie beim Eintritt in ein anderes Leben* Kleists Metapher der Neu- oder Wiedergeburt geistesgeschichtlich situiert und biographisch erläutert, wie sich in Kleists Briefen und Werk eine Selbstgewisserung des *sozialen* Subjekts manifestiere, gehe ich davon aus, daß sich bei Kleist zum ersten Mal eine Spaltung des ästhetischen Subjekts vom sozialen Subjekt ausbildet, die in letzter Konsequenz in der Vernichtung des empirischen Subjekts kulminiert. Stephens konstatiert zwar auch die Brüche in der Kontinuität der Selbsterfahrung, wie sie in Rousseaus *Träumereien* vorgebildet seien, diese sollen aber durch die von der pietistischen Tradition der religiösen ‚Neugeburt‘ beeinflusste Selbstinszenierung im dichterischen Werk aufgehoben werden. Stephens stempelt Kleists literarische Werke so zum Lebenshilfe-Projekt einer erschütterten Künstlerseele.¹⁹⁴ Indessen greift hier Ruth Ewertowskis Interpretation des Nietzscheanischen Nihilismus als „ontologische Kondition des Menschseins“¹⁹⁵. Wie Nietzsche sieht auch Kleist in dem Versuch des Wertersatzes eine Beschleunigung der Entwertung als Dialektik des Nihilismus: Jede Kompensation muss sich selbst als nihilistisch entlarven.¹⁹⁶ Soll in der Vergänglichkeit und Diskontinuität alles Einzelnen irgend-

¹⁹²Schneider *Verkehrung der Aufklärung*, S. 151

¹⁹³Ebd., S. 150 f. (Hervorh. von mir; C. B.)

¹⁹⁴Vgl. Stephens *Geburtsmetapher*, S. 195–214. Dagegen sagt Adolf Muschg über Kleist: „Seine Kunst kann für ihn nichts Erlösendes gehabt haben“ (S. 82); und allgemeiner: „Literatur als Therapie? Es scheint nicht so, als ob dies ihr Sinn, ja auch nur ihr Zweck sei; jedenfalls nicht für ihren Erzeuger.“ Adolf Muschg *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main 1981, S. 81

¹⁹⁵Ruth Ewertowski *Das Außermoralische. Friedrich Nietzsche – Simone Weil – Heinrich von Kleist – Kafka*. Heidelberg 1994, S. 125

¹⁹⁶Ebd., S. 124. Siehe das Fragment 5[75], Friedrich Nietzsche *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*. Bd. 12: Nachgelassene Fragmente 1885–1887. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino

ein Sinn liegen, so kann er nicht von zeitlicher (als Dauer) oder moralischer Qualität sein. Die Leerstelle kann nur mit einer „außermoralischen“ Intensität des Augenblicks gefüllt werden:

Die Verwindung [i. S. Heideggers] ist die Verwindung der Zeitlichkeit im Sinne des Mitvollzuges des Vergehens, das im Augenblick sein Zentrum hat. Die Koinzidenz von Vergangenheit und Zukunft im Augenblick hält beide Zeitdimensionen zusammen, ohne sie gegeneinander aufzurechnen. Außermoralisch gedacht, ist das Vergehen nicht Herausforderung zur Kompensation, sondern exeptionelle Gelegenheit für eine Erfahrung der Positivität des Negativen, der Intensität im Vergehen, der Fülle in der Leere, im Augenblick.¹⁹⁷

Hier muss allerdings noch einmal betont werden, dass nicht eine Parallelisierung philosophischer Begrifflichkeit mit einer Kleistschen Poetik angestrebt werden soll. Die „ästhetische Rechtfertigung“ im literarischen Text unterliegt anderen Gesetzen als im philosophischen, und es geht auf keinen Fall um Rechtfertigung im moralischen Sinne: Nietzsche will das *Dasein* rechtfertigen.¹⁹⁸ Im Gegensatz zum philosophischen Text lässt sich ein literarischer Text aber nicht in eine propositionale Rede transponieren: „Die literarische Rede ist außermoralisch und ist allein ästhetisch gerechtfertigt, das heißt sie läßt sich weder objektivieren noch relativieren.“¹⁹⁹ Eine metaphysische Moralisierung verfehlt demnach ebenso dessen Literarizität wie seine positivistische Verkürzung auf einen Tatsachenbericht.²⁰⁰ So hatte schon Karl Philipp Moritz jede Forderung nach moralischer Zweckmäßigkeit in der Kunst abgelehnt:

Bei Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück, ich betrachte ihn als etwas nicht in mir, son-

Montinari. München 1988, S. 206: „Das Problem des Nihilismus (gegen Pessimismus usw.) / Der Kampf gegen ihn verstärkt ihn. / Alle *positiven* Kräfte des Jahrhunderts scheinen ihn nur vorzubereiten / z. B. Naturwissenschaft / Erklärung: *Untergang einer Werthung der Dinge*, die den Eindruck macht, als sei keine andere Werthung möglich.“

¹⁹⁷Ewertowski *Das Außermoralische*, S. 244

¹⁹⁸Friedrich Nietzsche *Die Geburt der Tragödie*. In: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Bd. 1: Geburt der Tragödie [u. a.]. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 47: „[N]ur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt gerechtfertigt.“

¹⁹⁹Ewertowski *Das Außermoralische*, S. 264

²⁰⁰Vgl. Ebd., S. 262 f.

dern *in sich selbst Vollendetes*, das also in sich ein Ganzes ausmacht und nur *um seiner selbst willen* Vergnügen gewährt [...].²⁰¹

Hier entsteht eine „Emanzipation der nur noch sich selbst verpflichteten Künste“²⁰², indem Moritz die ästhetische Form als autarke Struktur interpretiert, wie es in der Definition Harro Müllers zum Ausdruck kommt:

Werke sind weder zeitlose Substanzen noch fixe Identitäten, sie enthalten keinen – wie auch immer – korrespondenztheoretisch abgesicherten Wahrheitsanspruch, der Objektivitätseffekte suggeriert, vielmehr sind sie machtmprägtierte, künstlich-kunstvoll hergestellte disperse Einheiten, die sich wesentlich aus Differenzen ergeben, Identitätseffekte erzeugen und stets in intertextuelle Zusammenhänge eingelagert sind.²⁰³

Noch weiter war allerdings schon Roland Barthes gegangen, der den Text auch von seinem Autor emanzipierte: Nicht der Autor spricht, sondern nur die Sprache. Er behauptet, dass Schreiben die Zerstörung jeder Stimme, jeden Ursprungs ist: Der Autor begeht seinen eigenen Tod:²⁰⁴

Das Schreiben ist dieses Neutrum, dieses Zusammengesetzte, diese Schrägheit, die unser Subjekt ausrinnen, das Schwarzweiß, das jede Identität, angefangen bei der des schreibenden Körpers, verlorengehen läßt.²⁰⁵

²⁰¹Karl Philipp Moritz *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff „des in sich selbst Vollendetes“*. In: Ders.: Werke in zwei Bänden. 2. Bd.: Popularphilosophie. Reisen. Ästhetische Theorie. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main 1997, S. 943. Siehe auch oben Abschn. 3.1.3.2; Seite 82

²⁰²Eberhard Ostermann *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*. München 1991, S. 35. Siehe auch Beat Wyss *Der Wille zur Kunst: Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln 1996, S. 13, der diese Entwicklung schon mit der neuzeitlichen Tradition der Malerei Michelangelo beginnen lässt: „Die Neuzeit mit ihrem Hang zur Häresie, zur Gotteslästerung und zum Irreligiösen wirft den Künstler in die Hölle seiner eigenen Imagination. Er verantwortet diese Strafe selbst; er selber hat den bescheidenen, aber Sicherheit bietenden Dienst zur Ehre Gottes gekündigt und muß dafür die Konsequenz tragen: allein der Grund seiner Kunst zu sein und für sein Schaffen keine andere Rechtfertigung zu haben als die des ästhetischen Gelingens.“

²⁰³Harro Müller *Einige Notizen zur Diskurstheorie und zum Werkbegriff*. In: Diskurstheorie und Literaturwissenschaften. Hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt am Main 1988, S. 239

²⁰⁴Roland Barthes *Der Tod des Autors*. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache (*Kritische Essays IV*). Aus d. Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2006, S. 57–63; hier S. 47

²⁰⁵Ebd., S. 57

Der Text ist nicht eine Einheit, die einen (metaphysischen) Sinn verkündet, aus der ein Autor-Gott spricht, sondern besteht „aus einem mehrdimensionalen Raum, in dem vielfältige Schreibweisen, von denen keine ursprünglich ist, miteinander harmonieren oder ringen: Der Text ist ein Geflecht von Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen.“²⁰⁶ D.h. der Text ist ein intertextuelles Produkt. Aber schon der Ausdruck des Selbst, seine Transformation in Sprache ist nichts anderes als ein *ready-made*-Lexikon, dessen Wörter nur wiederum durch andere Wörter erklärt werden können in einem unabschließbaren Prozess. Schreiben postuliert so Bedeutung, um sie zugleich aufzulösen:

[D]as Schreiben setzt fortwährend Sinn, aber immer nur, um ihn zu verflüchtigen: es nimmt eine systematische Freistellung des Sinns vor. Indem die Literatur (es hieße nunmehr besser das *Schreiben*) sich weigert, dem Text (und der Welt als Text) ein „Geheimnis“, das heißt einen letzten Sinn zuzuweisen, setzt es eine Tätigkeit frei, die man als kontratheologisch, als zutiefst revolutionär bezeichnen könnte, ist doch die Weigerung, den Sinn festzulegen, gleichbedeutend mit der Ablehnung Gottes und seiner Hypostasen, der Vernunft, der Wissenschaft und des Gesetzes.²⁰⁷

Im Gegensatz jedoch zu Barthes' Dekonstruktion von Autorschaft, der die Metapher von der ‚Herrschaft des Autors‘ durch die Metapher von der ‚Herrschaft des Lesers‘ ersetzt und den Autor völlig von seinem Text trennt,²⁰⁸ verwandelt Kleist Autorschaft in Textualität, indem er ein ästhetisches Selbst inkarniert, um es zugleich aufzulösen im Kleistschen ‚Zustand‘.

²⁰⁶Barthes *Der Tod des Autors*, S. 61

²⁰⁷Ebd., S. 62

²⁰⁸Siehe Ebd., S. 62 f.

3.3 Der Kleistsche ‚Zustand‘ als *absence créatrice*

Im Grunde ist mein Wunsch, daß die Literatur
oder das, was ich in der Literatur sagen könnte,
mich ohne Rest aufzerrt.
Christa Wolf

Nur im Zustand ‚außer sich‘ wird das Subjekt sich seiner selbst inne: im Traum, in der Bewusstlosigkeit oder im poetischen Zustand der *absence créatrice* (Valérie). Derrida behauptet:

[I]n der Zirkulation, in der Unendlichkeit der Verweise von Zeichen zu Zeichen, von Repräsentant zu Repräsentant findet [...] das Eigentliche der Präsenz keinen Platz mehr: [...] es kann nicht länger über den Sinn verfügt werden; fortgerissen von einer endlosen Bedeutungsbewegung, ist er nicht mehr aufzuhalten. Das System der Zeichen hat kein Draußen.²⁰⁹

D. h. die Wortzeichen werden nicht als Signifikant und Signifikat aufeinander bezogen, sondern es werden aus der unendlichen Bewegung der *différance* Oppositionen erzeugt, die durch diese supplementär-substitutionelle Verweisungen nie stabile Identität haben, sondern diese nur nachträglich als *Effekt* entstehen lässt:

Für die Konstitution der Subjektivität, des Selbstbewusstseins, heißt das z. B.: Das Ich ist nicht identisch mit sich, bevor es sich nicht zum Nicht-Ich verschiebt, sich aufschiebt, sich unterscheidet; der ‚Grund‘ des Ich ist ein differentieller, keine Ganzheit, die sich in der Negation erst setzte. Deshalb kann es auch keine Reflexion geben; der Weg zurück ist immer versperrt durch den Signifikanten. Alles Selbstbewusstsein ist daher nicht ursprünglich, sondern Effekt, abgeleitet vom „Anderen“, und zugleich ursprünglich in der Spaltung.“²¹⁰

In einem seiner ‚Lehrbriefe‘ an seine Verlobte Wilhelmine stellt Kleist ihr die Aufgabe, die Empfindungen des Furchtbaren, Rührenden, Schrecklichen, Niedergeschlagenen, Anbetungswürdigen, Lächerlichen, Unerträglichen und Abschreckenden durch

²⁰⁹Derrida *Grammatologie*, S. 401 f.

²¹⁰Lücke *Semiotik und Dissemination*, S. 23. Siehe auch Manfred Frank *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt am Main 1989, S. 20

Bilder und Gleichnisse zu definieren.²¹¹ Durch diese Erregungen des Gemüts nämlich entstünden erst Gedanken und Sprache. So heißt es in dem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*: „Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein *Zustand* unser, welcher weiß [II, 323].“ Dass ein Kunstwerk zuallererst „Gemütherregungskunst“²¹² ist, sagt Kleist explizit im Brief an Marie von Kleist im Juni 1807, wo er sich auf das Gemälde *Sterbende heilige Magdalena* von Simon Vouet bezieht:

[U]nd Erfindung ist es überall, was ein Werk der Kunst ausmacht. Denn nicht das, was dem Sinn dargestellt ist, sondern das, was das Gemüt, durch diese Wahrnehmung erregt, sich denkt, ist das Kunstwerk. [II, 783]

Herder hatte die Natursprache des Menschen als reinen Triebausdruck charakterisiert:

Schon als Tier hat der Mensch Sprache. Alle heftigen, und die heftigsten unter den heftigen, die schmerzhaften Empfindungen seines Körpers, alle starken Leidenschaften seiner Seele äußern sich unmittelbar in Geschrei, in Tönen, in wilden unartikulierten Lauten. [...] Diese Seufzer, diese Töne sind Sprache: es gibt also eine Sprache der Empfindungen, die unmittelbares Naturgesetz ist.²¹³

Er entdeckte die affektive Ausdrucksfähigkeit der Sprache als Natursprache, die zwar durch die Kunstsprache verschüttet sei, aber immer noch ihr Recht fordere:

Unsere künstliche Sprache mag die Sprache der Natur so verdrängt, unsre bürgerliche Lebensart und gesellschaftliche Artigkeit mag die Flut und das Meer der Leidenschaften so gedämmt, ausgetrocknet und abgeleitet haben als man will; der heftigste Augenblick der Empfindung, wo und wie selten er sich findet, nimmt noch immer sein Recht wieder und tönt in

²¹¹Brief vom 29. November 1800 [II, 606 f.]

²¹²Novalis *Fragmente und Studien II*. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 799–814; hier S. 801

²¹³Johann Gottfried Herder *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. In: Ders.: Sprachphilosophische Schriften. Aus dem Gesamtwerk ausgew., mit e. Einleitung, Anm. und Registern vers. von Erich Heintel. Hamburg 1960, S. 1–87; hier S. 3 f.

seiner mütterlichen Sprache unmittelbar durch Akzente. Der auffahrende Sturm einer Leidenschaft, der plötzliche Überfall von Freude oder Frohheit, Schmerz und Jammer, wenn sie tiefe Furchen in die Seele graben, ein übermannendes Gefühl von Rache, Verzweiflung, Wut, Schrecken, Grausen usw., alle kündigen sich an, und jede nach ihrer Art verschieden an.²¹⁴

Allerdings blieb Herder einer metaphysischen Auffassung von Sprache verhaftet, wie Heidegger in seiner Untersuchung über das *Wesen der Sprache* kritisiert: „Die ‚Metaphysik der Sprache‘ fragt in der Form der Frage nach dem ‚Ursprung der Sprache‘, weil das metaphysische Denken [Herders] nach dem *Grund* des Seienden fragt.“²¹⁵ Heidegger fragt dagegen nach dem Grund des Seins: „Das Anklingen der Interjektions-Töne in allen *ursprünglichen Sprachen* der Menschen – nicht Wurzeln, sondern ‚Säfte‘, die die Wurzeln der *Sprache beleben*.“²¹⁶

Ebenso war es Rousseaus erklärtes Ziel, die poetische Sprache zu einem unmittelbaren, von keiner Reflexion zensierten Ausdruck des subjektiven Erlebens zu machen, und in der Sprache der *Empfindsamkeit*, wie z. B. bei Klopstock, soll deren Intensität alle Sinne des Lesers ‚überfallen‘.²¹⁷ Diese Dichtung ist allerdings immer noch ein Ort religiöser Erfahrung: der Epiphanie Gottes. Erst bei Kleist wird *Intensität* zur poetisch-imaginativen Kategorie als Verdichtung auf der Textoberfläche: die Evokation einer dämonischen Plötzlichkeit im intensiven negativen Augenblick.²¹⁸ Seine Kunst hat mit einer ‚Sprache des Gefühls‘ nichts mehr gemein: „Kleist setzt Affektbewegungen an die Stelle von Gefühlszirkulationen.“²¹⁹ Zudem zielt Kleist

²¹⁴ Herder *Ursprung der Sprache*, S. 4 f.

²¹⁵ Vgl. Martin Heidegger *Vom Wesen der Sprache. Die Metaphysik der Sprache und die Wesung des Wortes. Zu Herders Abhandlung ‚Über den Ursprung der Sprache‘*. In: Ders.: Gesamtausgabe. Abt. IV: Hinweise und Aufzeichnungen. Bd. 85. Frankfurt am Main 1999, S. 5 f.

²¹⁶ Ebd., S. 46

²¹⁷ Vgl. zu Rousseau Mog *Ratio und Gefühlskultur*, S. 96 f. Vgl. zur „wahren Sprache der Natur“ und zur Entwicklung der Sprache der Empfindsamkeit Neumann *Inseln des Scheins*, S. 143–151

²¹⁸ Vgl. unten S. 162; Abschn. 4.3

²¹⁹ Mathieu Carrière *Für eine Literatur des Krieges. Kleist*. Basel/Frankfurt am Main 1984, S. 36. Siehe auch ebd. S. 35: „Kleist [...] hatte eine weit grausamere und triumphalere Konzeption der Affektivität, als die Agenten der freien Zirkulation der Affekte [d. i. Hegel, Goethe, die Minister Stein und Hardenbeg] in ihrer tauschbaren Form ‚Gefühl‘ sich vorstellen oder ertragen konnten.“ Die Kleistsche Affektkonzeption hat auch nichts zu tun mit der von Gerhard Fricke eingeleiteten Forschungsrichtung, in der der Existentialismus Heideggers fruchtbar gemacht werden sollte: Das „Gefühl“ als das wahre „Sein“ wird über das bloß „Seiende“ gesetzt und die Welt des „Zufalls“, des „Gesetzes“, der „Wirklichkeit“ und des „Schicksals“ der Gegenwelt des „Gefühls“, des „Ichs“ und des „innersten Bewußtseins“ entgegengesetzt. Siehe Jost Hermand *Kleists Schreibintentionen*.

mit dieser Gemütererregungskunst nicht rezeptionsästhetisch auf einen imaginären Leser, den es zu affizieren gilt, sondern produktionsästhetisch auf das schreibende Ich selbst. Ströme und Spannungen der das Subjekt überwältigenden Affekte erregen das Gemüt derart, dass sich ein affektiver *Zustand* herstellt, der die Identität, das Selbst-Bewusstsein in Frage stellt. Indem das Redesubjekt, das im traditionellen literarischen Text als verlässlich organisierendes Bewusstseinszentrum die einheitliche Perspektive sichert,²²⁰ von einem vorsymbolischen Triebsubjekt kristevascher Provinienz dezentralisiert und die Herrschaft über den Text desavouiert wird,²²¹ wird eine triebhaft-sprachproduktive Kraft freigesetzt, die auf Julia Kristevas symbolisch-semiotisches Schichtenmodell verweist, in dem das Konzept von Sprache als repräsentationsfähiges, derterminiertes Zeichensystem abgelehnt wird.²²² Das Semiotische „als die psychosomatische Modalität des Prinzips der Sinnggebung, das heißt als nicht symbolische, aber ein Kontinuum artikulierende Modalität“²²³, bezeichnet dabei eine *vorsprachliche* Funktion. Diese semiotische *chora* ist ein von Rhythmus und Intonation durchzogener, triebbestimmter *Raum*. Im Kleistschen *Zustand* konstituiert sich dieses vorsprachliche Triebsubjekt als ästhetisches Subjekt, wobei die symbolisch-rhetorische Ordnungsstruktur der Sprache (*phénotexte*) als die Ebene der pragmatischen Redeformen, die Objektivität, Intersubjektivität und Kommunikationsfähigkeit behaupten, unterminiert wird.

In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hg. von Dirk Grathoff. Opladen 1988, S. 42. In diese Forschungsrichtung gehören z. B. die Arbeiten von Blöcker *Das absolute Ich* und Benno von Wiese *Heinrich von Kleist. Tragik und Utopie*. In: Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis. Hg. von Walter Müller-Seidel. 2. Aufl., Berlin 1965, S. 63–74. Somit ist auch eine Einflussnahme der ‚Gefühlsphilosophie‘ Bouterwerks zurückzuweisen, wie sie Walter Müller-Seidel in seiner Rezension zu Heinz Ide behauptete, indem sie „darauf wartete, in Dichtung verwandelt zu werden, wie es geschah“. Siehe Müller-Seidel *Der junge Kleist*, S. 186

²²⁰Jürgen Nieraad *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*. Lüneburg 1994, S. 127

²²¹Wodurch „[j]ede Form der Totalisierung – geschlossener Welt- und Sinnentwürfe von einem archimedischen Punkt, dem Standort des strukturzeugenden, souveränen Subjekts, einer Theorie, einem angenommenen Textfocus her – damit ausgeschlossen [ist]“. Siehe Jürgen Nieraad *Du sollst nicht deuten! Neo-Avantgarde, Dekonstruktivismus und Interpretation im Rückblick*. In: *Poetica*, 20 (1988), 131–155; hier S. 150

²²²Vgl. Nieraad *Spur der Gewalt*, S. 118–122

²²³Julia Kristeva *Die Revolution der Sprache*. Deutsche Erstausg. 1. Aufl., Frankfurt am Main 1978, S. 40

Der Kleistsche *Zustand* ist zudem Ausweis von Inkommensurabilität, d. h. der Erfahrung des Dichters von Isolation und Kontingenz, als *transgressives Potential*. So schreibt Kleist im Brief vom 12. November 1799 an seine Schwester:²²⁴

Tausend Bande knüpfen die Menschen aneinander, gleiche Meinungen, gleiches Interesse, gleiche Wünsche, Hoffnungen und Aussichten; – alle diese Bande knüpfen mich nicht an sie, und dieses mag ein Hauptgrund sein, warum wir uns nicht verstehen. Mein Interesse besonders ist dem ihrigen so fremd, und ungleichartig, daß sie – gleichsam wie aus den Wolken fallen, wenn sie etwas davon ahnden. Auch haben mich einige mißlungene Versuche, es ihnen näher vor die Augen, näher ans Herz zu rücken, für immer davon zurückgeschreckt; und ich werde mich dazu bequemen müssen, es immer tief in das Innerste meines Herzens zu verschließen. Was ich mit diesem Interesse im Busen, mit diesem heiligen, mir selbst von der Religion, von *meiner* Religion gegebenen Interesse im engen Busen, für eine Rolle unter den Menschen spiele, denen ich von dem, was meine ganze Seele erfüllt, nichts merken lassen darf, – das weißt du zwar nach dem äußern Anschein, aber schwerlich weißt Du, was oft dabei im Innern mit mir vorgeht. [II, 496]

Nicht nur die intersubjektive Vermittlung wird unmöglich, wenn nicht eindeutig repräsentiert werden kann, was vermittelt werden soll, auch das Bewusstsein des Subjekts von sich selbst wird fragwürdig; wobei wir es hier mit einem *circulus virtuosus* zu tun haben, denn ebenso kann gesagt werden, weil das Bewusstsein von sich selbst fragwürdig geworden ist, ist Repräsentation unmöglich geworden:

The definition of the subject lies at the root of the *Darstellung* problematic. The reasons for this are clear: the subject is the source of representation, the subject *stellt dar*. In Kant's, Fichte's, and Novalis's theories of *Darstellung*, what the subject represents is itself: the Kantian moral subject of reason or the Fichtean absolute Ego. In other words, the subject is both the origin and the goal of representation, a state of affairs analogous

²²⁴Diese Isolation des Subjekts entspricht der auffälligen syntaktischen Figur der Isolierung des grammatischen Subjekts in Kleists Texten. Vgl. dazu unten Abschn. 4.5; Seite 211, Anm. 344

to the vicious circle of reflection that Kleist criticizes in *On the Marionette Theater*. Unlike the Kantian, Fichtean and Jena romantic models of self-consciousness, the Kleistian subject does not posit itself but is posited by others in ways beyond its control. Without this epistemologically secure subject, representation becomes unstable.²²⁵

Die frühromantische Empfindsamkeit hatte einen Referenzbezug nicht vollständig aufgegeben. Das Künstlersubjekt richtete sich bei der Vermittlung der weiterhin auf Ideen bezogenen ästhetischen Empfindungen immer auch an einen Adressaten. Kleist ist nun nicht nur diese intersubjektive Kommunikation unmöglich geworden, auch das Bewusstsein von sich selbst als ganzheitliches Subjekt ist ihm fragwürdig geworden. Mit dieser Radikalisierung der Selbstreferenz gibt es für Kleist nur noch einen Ausweg: die Konstituierung eines *ästhetischen* Subjekts als ich-lose Prozessualität im ästhetischen Zustand. Im Unterschied zum Prozess der bürgerlichen Emanzipation, die die Konstituierung des modernen sozialen Subjekts zur Folge hatte, oder philosophischer Subjektbegründung als Selbsterhaltung, durch die das ästhetische Subjekt als soziale Kategorie, die die teleologisch funktionalen Begriffe ‚Autonomie‘ und ‚Vernunft‘ impliziert, und der Dichter als Repräsentant dieser Entwicklung bestimmt wird,²²⁶ und im Gegensatz zu einem ästhetischen Subjekt als Ort der Selbstvergewisserung des nicht-ästhetischen Subjekts (Kant) oder als ästhetischer Zustand, in dem das Subjekt erst die Einheit seiner Handlungs- und Erkenntnisvermögen gewinnt (Schiller), setzt sich nunmehr das künstlerische Subjekt Kleists als ästhetisches autonom: Dessen ästhetisches Subjekt „entsteht im Akt der Imagination und vergißt dabei die autobiographisch-historischen Bedingungen. Es transzendiert die Ich-Identität nach den immanenten Gesetzen des literarischen Textes.“²²⁷

²²⁵Martha B. Helfer *The retreat of Representation. The concept of Darstellung in German critical discourse*. Albany 1996, S. 154 f.

²²⁶Siehe oben Abschnitt 2.2.2

²²⁷Bohrer *Der romantische Brief*, S. 267 f. Dagegen glaubt Béla Bacsó, daß sich im Werk die empirischen Leiden des sozialen Subjekts Heinrich von Kleist offenbaren, wobei er sich auf die Zivilisationstheorie des Soziologen Norbert Elias beruft: „Die Überschreitung der zivilisatorischen Grenzen, die unerwarteten Risse im Verhaltensreglement sind es, welche die Grundsicht der Kleistschen Werke bilden.“ Siehe Béla Bacsó ‚*Denn nicht wir wissen*‘. *Das Problem der Sprache bei Heinrich von Kleist*. In: Die Unvermeidbarkeit des Irrtums. Essays zur Hermeneutik. Hg. von Béla Bacsó. Cuxhaven/Darford 1997, S. 83. Unter dem gesellschaftlichen Zwang der verstärkten Selbstkontrolle steige die „Beschämung“ über abweichendes Verhalten: „Es wird offensichtlich, daß Kleist nicht nur die Identitätskrise formuliert, sondern er denkt das Ich von der Selbstmanifestation des Leibes her, der zunehmend ausgeliefert nach den Möglichkeiten sucht, wie er

Wie Albrecht Koschorke gezeigt hat, ist der Brief im 18. Jahrhundert Experimentierfeld einer bei räumlicher Trennung vom Körper losgelösten Identitätsstiftung in der Schrift.²²⁸ In den Briefen Kleists konstituiert sich zudem eine „selbstreferentielle [...] Subjektivität“²²⁹, die weder auf ‚Autonomie‘, ‚Vernunft‘, noch auf ‚Selbsterhaltung‘ rekurriert: Das Ich wird fiktiv, es erfindet sich semantisch. Es *spricht* sich nicht im Text *aus*, sondern es erfindet sich erst beim Schreiben in einem Akt der grenzüberschreitenden Imagination. Es ist insofern negativ, als es dem transzendentalen Subjekt Kants ähnelt: Es existiert nur fiktiv als Konstrukt, als notwendiges Postulat. Das empirisch-gesellschaftliche Subjekt ist aufgelöst.

Nach Günter Blamberger stiften die Abschiedsbriefe Kleists in Verbindung mit dem wohlinszenierten Selbstmord eine Identität des Autors, die sich an die Stelle einer Biographie setzt.²³⁰ Dieses radikal ästhetische Subjekt will keine intersubjektive Wahrheit für andere erschaffen, sondern den „Adressaten nur noch als Spiegel der eigenen Subjektivität gebrauch[en].“²³¹ Für das erzählerische Werk bemerkt Wolfgang Kayser zum Verhältnis Kleists zu dessen Lesern: „[E]r steht mit dem Rücken zum Publikum und beachtet es nicht.“²³² Christiane Frey irritiert insbesondere im

ohne Scham er selbst sein könnte.“ Hier manifestiere sich das soziale „moderne Ich“. Siehe Bacsó *Das Problem der Sprache*, S. 84. Gleichmaßen soziologisch argumentiert Gerhard Neumann. Kleists Ziel sei es, durch die Sprache soziale Identität zu stiften. Gerhard Neumann *Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists ‚Marquise von O ...‘ und in Cervantes Novelle ‚La fuerza de la sangre‘*. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hg. von Gerhard Neumann. Freiburg i. Breisgau 1994, S. 152. In der *Marquise* offenbare sich eine tiefgehende gesellschaftliche Spaltung, die einer Vermittlung bedürfe. So reduziert Neumann Kleists Novelle auf einen Versuch des Autors, das Problem der Geschlechterrollen und ihre Beziehungsaporien zu thematisieren und zu harmonisieren. Vgl. ebd., S. 169–171. Die Gewalt in der Erzählung interpretiert Neumann als experimentelle Überschreitung gesellschaftlicher Normen im Dienste gesellschaftlicher Sozialisation. Vgl. ebd., S. 178 f. Ein soziales Subjekt in der Sprache zu begründen, ist aber nach Foucault gar nicht möglich: „[Das Sprechen] öffnet einen neutralen Raum, wo sich keine Existenz einzunisten vermag. Seit Mallarmé wussten wir, das Wort ist die offenkundige Nichtexistenz des von ihm Bezeichneten; heute wissen wir, das Sein der Sprache ist die sichtbare Auslöschung des Sprechenden.“ Foucault *Das Denken des Außen*, S. 230

²²⁸ Vgl. Alfred Koschorke *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999

²²⁹ Bohrer *Der romantische Brief*, S. 12

²³⁰ Michael Neumann *Adressat: Nachwelt. Brief und Autorschaft in der deutschen Literatur*. In: Germanistik. Neue Folge, 1 (2005), 166–168; hier S. 168

²³¹ Bohrer *Der romantische Brief*, S. 47.

²³² Wolfgang Kayser *Kleist als Erzähler*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 232. Marc René Strack bezeichnet das Kleistsche Verhältnis zu seinen Lesern sogar als „eine Art Duell“. René Marc Strack *Verwehungen – Kaleidoskopische Betrachtungen zu Heinrich von Kleists Erzählungen*. Dissertation, Technische Hochschule Aachen, Aachen 1998, S. 11; Anm. 36

Kohlhaas die unhintergehbare Distanz zwischen Autor und Leser, in der die Logik der Substitution zum Ausdruck komme und spitzt diese These am Ende ihres Aufsatzes provokant-ironisch zu, indem sie anmerkt, dass dem Leser aufgrund des extremen Missverhältnisses zwischen den „Tauschobjekten“ der Repräsentationen und Substitutionen – so entpuppen sich Simulakren als Originale; Trugbilder werden zu Abbildern; Abbilder zu Fiktionen – nur noch übrig bleibe, „Michael Kohlhaas‘ gegen eine bessere Geschichte einzutauschen“²³³. In der *Marquise* wird gleich zu Anfang in der Annonce der Marquise [II, 104] der Schreibakt dargestellt, der das Scheitern aller Schreibakte als Kommunikationsmittel inszeniert: Der Autor (die Marquise) richtet einen schriftlichen Text an alle Leser mit Ausnahme von dessen eigentlichem Adressaten (dem Grafen F[...]).²³⁴ Dagegen verneint Thomas Groß, der die ‚Kantkrise‘ als Selbstbewusstseinskrise Kleists interpretiert, dass Kleist in seinen Briefen „monomanische Selbstdarstellung“²³⁵ betreibe, sondern er versuche im Gegenteil, das Selbstbewusstsein, das Kleist zum Problem geworden sei, durch Beglaubigung des Gegenübers neu zu konstituieren: „Selbstbewußtsein erscheint insofern als Resultat von glücklicher Kommunikation.“²³⁶ Groß differenziert jedoch nicht zwischen sozialer und ästhetischer Subjektivität. Auch Dieter Heimböckel kritisiert Bohrs These, Kleists Briefe seien autonome Texte, in denen das Ich sich semantisch erfinde.²³⁷ Heimböckel bezieht sich auf die Definition von Reinhard Nikisch, ein Brief sei „Redesubstitut zum Zwecke eines dialogischen Austausches“²³⁸. Die ästhetische

²³³ Christiane Frey *Spiegelfechtereien mit dem Leser. Trügerische Ökonomien der Schrift in Kleists ‚Michael Kohlhaas‘*. In: Beiträge zur Kleist-Forschung, 17 (2003), 296–317; hier: S. 312

²³⁴ Siehe Timothy J. Mehigan *Kleist und Derrida am Beispiel der Marquise von O[...]*. In: Poetik - Öffentlichkeit - Moral. Kleist und die Folgen. I. Frankfurter Kleist-Kolloquium. Hg. von Peter Ensberg. Stuttgart 2002, S. 43–58; hier S. 43f.

²³⁵ Thomas Groß „...grade wie im Gespräch...“. *Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists*. Würzburg 1995, S. 46

²³⁶ Ebd., S. 49. Den kommunikativen Aspekt betont auch Neumann *Skandalon*, S. 160: Kleist suche „die Wahrheit der Empfindung des anderen“. Noch weiter geht Joachim Hubbert: „Wenn irgendeiner, so entstrebte Heinrich von Kleist allem Subjektivismus, war er auf objektive Erkenntnis, Wahrheitsfindung für die Welt aus: nicht bloß für sich selbst.“ Joachim Hubbert *Mythos, Aufklärung und Ironie. Moderne Literatur auf Sinnsuche*. Bd. 3. Bonn 1994, S. 137

²³⁷ Dieter Heimböckel *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur Sprachskepsistradition der Moderne*. Göttingen 2003, S. 45

²³⁸ Reinhard Nikisch *Brief*. Stuttgart 1991, S. 12. Zit. nach Heimböckel *Emphatische Unaussprechlichkeit*, S. 46. Heimböckel präferiert also das kommunikative und zudem noch das autobiographische Element. Bettina Schulte nimmt die Briefe zwar nicht als autobiographische Dokumente, sondern als für sich bestehende Texte, begründet dies aber psychologisch als Abspaltung diverser Rollen-Subjekte (Bruder, Verlobter, Untertan, Autor) von einem ganzheitlichen Ich. Bettina

Subjektivität unterscheidet sich aber von sozialpsychologischen Erklärungen einer Ich-Entfremdung durch die Objektivierung der Emphatik in der Kunst. So schreibt Adorno:

Subjektivität, notwendige Bedingung des Kunstwerks, ist aber nicht als solche ästhetische Qualität. Sie wird es erst durch Objektivierung; insofern ist Subjektivität im Kunstwerk sich selbst entäußert und verborgen.²³⁹

Konstituiert wird dieses ästhetische Subjekt nach Christoph Menke vor allem durch die Kategorie der *ästhetischen Kraft*, die Herder explizit in Absetzung zu Baumgartens Subjektkategorie Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte. Baumgarten hatte das Subjekt nicht als über Kräfte verfügend und produzierend definiert, sondern als *selbst nichts als Kraft*.²⁴⁰ Nach Baumgarten werden diese Kräfte allerdings durch das Subjekt kontrolliert. Herder postuliert dagegen die *ästhetische* Natur des Menschen, in der die Kräfte selbsttätig ohne ein von ihnen unabhängiges (und damit metaphysisches) Subjekt wirksam sind: „Das ästhetische Subjekt ist als poetisches nicht spontaner Geist, sondern selbstwirkende Kraft.“²⁴¹ Diese selbstwirkende Kraft ist *per se* selbstreflexiv: Das ästhetische Subjekt reflektiert und genießt sich *als* Wirken von Kräften und je intensiver diese Kräfte, desto intensiver der Selbstgenuss. Die ästhetische Selbstreflexivität verdichtet sich in Mendelsohns Bestimmung des Vergnügens am Schrecklichen als „Vergnügen des Subjekts an seinem eigenen ‚energetischen‘ Zustand“²⁴².

Auch bei Kant ist diese ästhetische Lust Selbsterfahrung als Erfahrung des Subjekts, in einem gewissen Zustand zu sein. Kants ästhetisches Subjekt ist jedoch der Ort der *Selbstvergewisserung des nicht-ästhetischen Subjekts* als Lust am Schönen (dass es der Erkenntnis fähig ist) und der Lust am Erhabenen (dass es der moralischen Erkenntnis fähig ist). Bei Schiller bildet und vollendet sich im ästhetischen

Schulte *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*. Göttingen/Zürich 1988, S. 20; Anm. 22

²³⁹Theodor W. Adorno *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 13. Aufl., Frankfurt am Main 1993, S. 253

²⁴⁰*anima mea est vis*: Siehe Christoph Menke *Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik*. In: *Konzepte der Moderne*. Hg. von Gerhart von Graevenitz. Stuttgart 1999, S. 593–611; hier S. 598

²⁴¹Ebd., S. 601

²⁴²Ebd., S. 603

Zustand die *Einheit der Person*: Im ästhetischen Spiel kommt im Subjekt die Schönheit als Freiheit zur Erscheinung. D. h. im ästhetischen Zustand (der das Schöne hervorbringt oder darstellt) i. S. Schillers gewinnt das Subjekt die Einheit seiner Vermögen (nämlich Sinnlichkeit und Vernunft) und wird erst dadurch zum handlungs- und erkenntnisfähigen Subjekt. Die Frühromantiker übersetzten diese subjekttheoretischen Begriffe in darstellungstheoretische. Der ästhetische Zustand konstituiert nun nicht mehr die Einheit der Person, sondern wird zu einem Moment des ästhetischen *Geschehens*.²⁴³

In der Transformation des autobiographischen Ichs zu einem autonom-imaginativen, das sich nicht mehr als Widerspiegelung des Psychischen lesen lässt, manifestiert sich Kleists Subversivität.²⁴⁴ Das ästhetische Subjekt Kleists setzt nach dem *Verlust des transzendentalen Signifikats*²⁴⁵ den verlorengegangenen Dialog zwischen dem „Innen“ und dem „Außen“, als den Ideen oder den historischen Ereignissen, selbst, indem es die Sprache der rationalen Vernunft in die extreme Sprache des Affekts verwandelt. D. h. Kleist will die Lücke zwischen Herz und Sprache („Ich weiß nicht, was ich Dir über mich *unaussprechlichen* Menschen sagen soll. – Ich wollte, ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und Dir zu-

²⁴³So ist z. B. die *Ironie* Schlegels erkenntnis- und handlungsfördernd und -auflösend zugleich. Die *Transzendentalpoesie* bedeutet einen stetigen Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung, da die Poesie als Produzierendes das *Unbedingte*, deren Produkt jedoch als das *Bedingte* notwendig Selbstbeschränkung ist.

²⁴⁴„Als kleistische oder allerjüngste ist Kunst *per definitionem* illegal, subversiv, ohne Verpflichtung.“ Bohrer *Plötzlichkeit*, S. 84. Kleists „subversives Erzählen“ wird in der Forschung häufiger konstatiert. So Gerhard Neumann *Der Zweikampf. Kleists „einrückendes“ Erzählen*. In: Kleists Erzählungen. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1998, S. 243: Die wesentliche Struktur des Kleistschen Erzählens „besteht gerade in diesem subversiven, ‚durchquerenden‘ Verfahren.“ Siehe auch Grathoff *Aufsätze zu Leben und Werk*, S. 71: „Kleists subversives Erzählen stellt [...] untergründige Beziehungen her, die einer realistischen Lektüre zwangsläufig verborgen bleiben.“ So ironisiere Kleist z. B. seine „Chronistenpflicht“ in der Erzählung *Michael Kohlhaas* („aus einer alten Chronik“), um vorgeblich absurdeste Wahrscheinlichkeiten zu rechtfertigen, „wie wenn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist“ [II, 96]. Allerdings sieht Grathoff darin einen gesellschaftspolitischen Kampf des sozialen Subjekts: „Der paradox strukturierte revolutionäre Kampf des Michael Kohlhaas ist am Ende darauf gerichtet, die Ungewißheit, in der das Grauen der Moderne gipfelt, universal werden zu lassen.“ Deswegen vernichte Kohlhaas den Zettel, mit dem der Kurfürst von Sachsen soziale Identität durch das Wissen genealogischen Fortbestands erhalten hätte. Kohlhaas werde nicht wieder zum selbstbestimmten Subjekt, sondern sein enthaupteter Leib werde zum „nichtssagenden Zeichen“ (S. 74), nachdem es den Signifikanten des Wissens (den Zettel) vernichtet hat.

²⁴⁵Siehe Derridas These von der „Abwesenheit des transzendentalen Signifikats“. Vgl. oben S. 99 f.

schicken [II, 729 f.]“) als *eloquentia cordis* schließen. Dies ist jedoch nur zum Preis der Selbstvernichtung zu haben:

So kennzeichnet auch Beat Wyss das Paradox des Künstlertums der Moderne als höchste Subjektivität, die sich „in der Trance des Schaffens“ auslösche: „Der Künstler ist Subjekt, das sich im Schaffen aufgibt, um Kraft seiner apollinischen Könnerschaft Medium des Dionysos zu werden.“²⁴⁶ Kleists ästhetischer Rausch ist jedoch hübsch paradoxal anders als der dionysische Rausch Nietzsches als ein *kalkuliertes* Außer-sich-Sein zu verstehen.²⁴⁷

Darin ist das Paradox enthalten, daß die Erfüllung dieses Schreibprojekts wiederum auf der Sprache beruht. Der Ausdruckskonflikt entsteht, weil das Bewußtsein des Subjekts von diesem Paradox immer wieder in die Bewegung des Schreibens eindringt, ohne daß das sich ausdrückende Subjekt die Unüberwindbarkeit dieses Paradoxes akzeptieren würde. [...] Im Vollzug des Schreibprojekts muß das Subjekt als sich selbst bewußtes Ich aufgelöst werden, da es sonst die Differenz zwischen Herz und Sprache und das unüberwindbare Paradox, diese Differenz durch Sprache auflösen zu müssen, reflektiert. Das Paradox des Sprachprojekts soll gerade nicht inszeniert werden, sondern es soll durch Tilgung des Subjektbewußtseins eine *poetische Synthese* erzielt werden.²⁴⁸

Durch die Austragung dieses Ausdruckskonflikts entsteht ein neuer autonomer Bereich: die *selbstreflexive Textoberfläche*. Schreiben ist nicht länger „Funktionsmittel zu Gott, zum besseren oder wahren Menschen, zum authentischen Ausdruck oder zur Selbstfindung des Subjekts, sondern die einzige Möglichkeit jene Auflösungsbewegung zu erfüllen und damit trotzdem über sich selbst hinauszugehen“²⁴⁹. Dies ist der endgültige Abschied vom vernünftigen Diskurs der Aufklärung. Nicht das Wissen hat die Kunst abgelöst (Hegel), sondern die Kunst hat sich vom Wissen losgelöst. An die Stelle der diskursiven Erläuterung der neuen Erkenntnis ist eine Sprache des *Zustands* getreten. Der teleologisch-rationale Diskurs wird von der „poetisch-imaginativen und

²⁴⁶Wyss *Der Wille zur Kunst*, S. 34

²⁴⁷Siehe auch Einleitung S. 19

²⁴⁸Jäger *Das unmarkierte Zwischen*, S. 46

²⁴⁹Ebd., S. 132

emphatischen“²⁵⁰ Evokation einer Stimmung abgelöst als *ästhetisch* fundierte Epistemologie:²⁵¹

Am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, der Epoche, in der die Sprache sich in ihrer Dicke als Objekt eingrub und sich allmählich von einem Wissen durchdringen ließ, rekonstruierte sie sich anderwo in einer unabhängigen, schwierig zugänglichen, bezüglich des Rätsels ihrer Entstehung verschlossenen und *völlig auf den reinen Akt des Schreibens* bezogenen Form. Die[se] Literatur ist die Infragestellung der Philologie [...]: sie führt die Sprache der Grammatik auf die nackte Kraft zu sprechen zurück, und da trifft sie das wilde und beherrschende Sein der Wörter. [...] Sie wendet sich an sich selbst als schreibende Subjektivität.²⁵²

Diese Sprache des *Zustands* ist aber unbedingt abzugrenzen von der Literatur des „Ist“, wie sie Walter Jens als Ersatz für die Literatur des „Ich“, deren Inhalte und Formen vom neuzeitlichen Subjektentwurf geprägt war, installierte.²⁵³ Diese Literatur „beanspruchte, unter bewußter Preisgabe des egologischen Denkens moderne Wirklichkeitserfahrungen als Existenzenerfahrungen mit ganz neuen sprachlichen Mitteln zur Darstellung zu bringen“²⁵⁴. Der kleistsche *Zustand* als ambivalentes Existieren in der Nichtexistenz, d. h. als Identität im Nichtidentischen, ist am ehesten vergleichbar mit Manfred Franks Versuch, das mit sich selbst identische Bewusstsein zu restituieren: Um nicht in beziehungslose punktuelle Bewusstseinszustände zu zerfallen, die eine durchgehende Erinnerung unmöglich machen würden, setzt er auf die synthetisierende Kraft des *Zustands* als begriffsloses „Wissen, *wie*“ ich bin, im Gegensatz zu einem „Wissen, *dass*“ ich bin.²⁵⁵

²⁵⁰Bohrer *Der romantische Brief*, S. 89

²⁵¹Siehe auch Klaus Jeziorkowski *Der Text und seine Rückseite*. Bielefeld 1995, S. 134

²⁵²Michel Foucault *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 13. Aufl., Frankfurt am Main 1995, S. 365 f. (Hervorh. von mir; C.B.) Siehe auch Kleists Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. Mai 1801: „Nichts war so fähig mich so ganz ohne alle Erinnerung wegzuführen von dem traurigen Felde der Wissenschaft, als diese in dieser Stadt angehäuften Werke der Kunst. Die Bildergalerie, die Gipsabgüsse, das Antikenkabinett, die Kupferstichsammlung, die Kirchenmusik der katholischen Kirche, das alles waren Gegenstände bei deren Genuß man den Verstand nicht braucht, die nur allein auf Sinn und Herz wirken [II, 650].“

²⁵³Vgl. Walter Jens *Statt einer Literaturgeschichte*. Pfullingen 1957, S. 20–22

²⁵⁴Fülleborn *Einleitung*, S. 9–27; hier S. 12

²⁵⁵Vgl. Krings *Selbstentwürfe*, S. 36–39

Denn Kleist wurde nicht durch Kants Erkenntniskritik ‚erschüttert‘: Durch die Begegnung mit der „neuere[n] sogenannte[n] Kantische[n] Philosophie“ eröffnete sich ihm ein neuer Erfahrungsraum grenzüberschreitender Imagination. Die Quelle für diese Erfahrung kann mit Kleists Lektüre von Charles de Villers’ französischer Einführung in Kants Philosophie identifiziert werden.²⁵⁶ Für Kleists Kenntnis der Villersschen Einführung gibt es nach Uffe Hansen nicht nur zahlreiche Textbelege,²⁵⁷ sondern auch die naheliegende Vermittlung durch Kleists Freund Ludwig von Brockes und den französischen Gesandten François Bourgoing.²⁵⁸ Zudem ist Villers’ *Philosophie de Kant* keine systematische Monographie, sondern vor allem eine eigenwillige Polemik gegen die französischen empiristischen Philosophen: „In dieser Hinsicht läßt sich sein Buch treffend als ‚die neuere sogenannte Kantische Philosophie‘ bezeichnen.“²⁵⁹ Hierdurch wurde Kleist nun mit dem *animalischen Magnetismus* Puységurs bekannt.²⁶⁰ Marquis de Puységur (1751–1825) war ein Schüler von Franz Anton Mesmer. Grundgedanke des von Puységur geprägten *Künstlichen Somnambulismus* war die Erkenntnis, dass die Persönlichkeit in zwei verschiedene Formen gespalten ist. Durch die Herbeiführung des „anderen Zustandes“ erwache die im Menschen schlummernde alternative Persönlichkeit.²⁶¹

In diesem Zustand wird der Mensch in seinem Grundvermögen gestärkt, der geistige sowohl als thierische Grundtrieb wird in seiner Thätigkeit erhöht, sein Erkenntniß- Empfindungs- und Bestrebungsvermögen geschärft, die Empfindungen von den Veränderungen in seinem eigenen

²⁵⁶Vgl. Uffe Hansen *Grenzen der Erkenntnis und unmittelbare Schau. Heinrich von Kleists Kant-Krise und Charles de Villers*. In: DVjS, 79,3 (2005), 433–471

²⁵⁷So entspricht z. B. Kleists Aussage: „Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint“ [II, 634], genau der Feststellung Villers’: „il en résulte: que non ne pouvons savoir des choses, que la manière dont elles nous apparaissent; nuellement ce qu’elles sont en elles-mêmes.“ Charles de Villers *Philosophie de Kant ou principes fondamentaux de la philosophie transcendente*. De la Société royale des sciences de Göttingue. Première partie. Metz 1801, S. 354; zit. nach Hansen *Grenzen der Erkenntnis*, S. 440

²⁵⁸Siehe Villers *Philosophie de Kant*, S. 452f.

²⁵⁹Hansen *Grenzen der Erkenntnis*, S. 444

²⁶⁰Schon der Historiker Friedrich Christoph Dahlmann, der im Sommer 1809 gemeinsam mit Kleist nach Böhmen reiste, beklagte die „nachtwandlerischen und mit dem Magnetismus geschwängerten Ingredientien“ in Kleists Dichtungen. Siehe Sembdner *Lebensspuren*, S. 301 (317). Vgl. auch Gudrun Debriacher *Die Lesbarkeit der Seele in den Zeichen des Körpers: ‚Penthesilea‘ – ein Trauerspiel von Heinrich von Kleist*. In: Beiträge zur Kleist-Forschung, 17 (2003), 69–88; hier S. 78–81

²⁶¹Hansen *Grenzen der Erkenntnis*, S. 459f.

Körper erhalten einen Grad von Stärke und Lebhaftigkeit, daß nun Bewußtsein damit verbunden ist.²⁶²

Die raum-zeitlichen Grenzen sind nunmehr aufgehoben:

Es sei denn, wie ihm wolle, so ist doch das gewiß, daß eine Seele, je weniger sie von ihrem Organismus und von ihren Anschauungsformen, Raum und Zeit, abhängig angenommen wird, desto freyer in Erforschung verborgener, ferner und zukünftiger Dinge werden müsse. Wenn ihr die Kraft des geistigen Auges der Phantasie messen wollt, so thut ihr wol daran, den Verstand stille zu stellen und ihm wenigstens nicht den Kalkül zu übertragen.²⁶³

Das Interesse Kleists am Puységurschen animalischen Magnetismus ist keine „Faszination durch das Irrationale“²⁶⁴, sondern die Rezeption einer empirisch gut begründeten Experimentalpsychologie und deren Übertragung in eine poetologische Kategorie. So spielt im *Prinz von Homburg* und im *Käthchen von Heilbronn* der Somnambulismus der Protagonisten explizit eine Hauptrolle. Im Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* entwickelt Kleist die Vorstellung von einer rein physikalischen Entstehung von Gedanken: „Bedingung der Möglichkeit solcher sprachlichen Entäußerung bzw. ‚Entladung‘ scheint ein gewisser Grad des psychischen ‚deséquilibrement‘ zu sein, eine Art von Außer-sich-Sein. Jedenfalls erscheint der Zustand der Erregung aus der Perspektive des Subjekts als ein *Zustand der Exzentrizität*, der durch besondere äußere Umstände erzwungen ist und in welchem die Gedanken – die Kontrolle des selbstbewußten Subjekts unterlaufend – unmittelbar in Sprache sich ergießen, oder genauer: sich unmittelbar durch den Laut formen.“²⁶⁵ Im Augenblick der intensivsten emotionalen Anspannung wird ein Maximum an Energie in Sprache umgesetzt,

nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers

²⁶²Eberhard Gmelin *Materialien für die Anthropologie*. Bd. I. Tübingen 1791, S. 364f.; zit. nach Hansen *Grenzen der Erkenntnis*, S. 461

²⁶³Carl August von Eschenmayer *Versuch, die scheinbare Magie des thierischen Magnetismus aus physiologischen und psychologischen Gesetzen zu erklären*. Stuttgart/Tübingen 1816, S. 23; zit. nach Hansen *Grenzen der Erkenntnis*, S. 461

²⁶⁴Schmidt *Heinrich von Kleist*, S. 21

²⁶⁵Strässle *Die keilförmige Vernunft*, S. 163

Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. Und wie in dem elektrisierten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der ihm inwohnende Elektrizitätsgrad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners zur verwegenen Begeisterung über. Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte. [II, 321]

Dem Zustand der somnambulischen Entrücktheit steht jedoch ein ausgearbeitetes ästhetisches Formprinzip entgegen, das dem Verdacht einer *metaphysischen* Verzückung widersteht.²⁶⁶ Im vierten Kapitel dieser Arbeit soll daher der außermoralische Begriff der *Intensität des Augenblicks* im Sinne Ewertowskis als Folie verwendet werden, um zeigen zu können, dass Kleists gewalttätiges Sprechen, sein Sprechen von und über Gewalt, die poetologische Kategorie der Intensität *autopoietisch* evoziert. Als literarische Rede lässt sie sich zudem nicht als Zeigefinger-Moral funktionalisieren, sondern erweist sich als reine Phänomenalität im Modus der Gewalt. Diese Gewalt ist das Böse als Modus des Kunstwerkes und der poetischen Imagination. Im Gegensatz zur moralischen Erbauungsliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts kann dieses literarische Sprechen von Gewalt nicht in eine diskursive Rede übertragen werden.²⁶⁷ In dieser Kunst existiert „das Böse um des Bösen willen“, es kommt nachgerade zu einem „radikalen Bruch mit jedem Rechtfertigungsgedanken überhaupt.“²⁶⁸

²⁶⁶Siehe auch unten Abschn. 4.3; S. 161

²⁶⁷Siehe Foucault *Ordnung der Dinge*, S. 76 f.: „Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wurden die eigene Existenz der Sprache, ihre alte Festigkeit einer in die Welt eingeschriebenen Sache in dem Funktionieren der Repräsentation aufgelöst. Jede Sprache galt als Diskurs. Die Kunst der Sprache war eine Art, ‚Zeichen zu geben‘, gleichzeitig etwas zu bedeuten und um diese bedeutete Sache Zeichen zu disponieren [...]. Seit dem neunzehnten Jahrhundert stellt die Literatur die Sprache in ihrem Sein wieder ins Licht, aber nicht so, wie noch die Sprache am Ende der Renaissance erschien. Denn jetzt gibt es nicht mehr jenes ursprüngliche Sprechen, das absolut anfänglich war und wodurch die unendliche Bewegung des Diskurses begründet und begrenzt wurde. Künftig wird die Sprache ohne Anfang, ohne Endpunkt und ohne Verheißung wachsen.“

²⁶⁸Ewertowski *Das Außermoralische*, S. 251 f.

4 Kategorie der Abwesenheit III: Die Sprache der Gewalt als Ausdruck ästhetischer Selbstwahrnehmung

4.1 Der autonome Rang reiner Phänomenalität

Die Atmosphäre ist das Wichtigste [...]
H. P. Lovecraft

Das einzige, was absolut kein Kitsch ist,
ist das Nichts.
Michelle Houellebecq

Im 17. Jahrhundert verknüpfte Descartes' *cogito ergo sum* Repräsentation und Sein durch einen Diskurs, der Sprache als Repräsentation bestimmt. In der Autonomieästhetik soll dagegen das vergessene „rohe[] Sein“¹ der Sprache wieder eingesetzt werden. Der romantische Literaturhistoriker Franz Horn hatte schon 1812 Goethes „kalte Grausamkeit“² als Erzählprinzip des zweiten Teils der *Wahlverwandtschaften* identifiziert. Christian Wolf sieht darin die Verwirklichung von Goethes autonomieästhetischer Maxime, im Kunstwerk komme „alles auf die Conception“ an.³ Dieser Stilbegriff schließt die Funktionalisierung von Kunst aus und ist durch Flaubert zu einem Grundbegriff der Ästhetik der Moderne geworden. Das Böse als autonomes ästhetisches Phänomen signalisiert völlige Abwesenheit jeglicher Bedeutung als das „in sich Sinnlose, ja, Sinn- und Zweckwidrige“⁴. Es wird zum Imaginativen außerhalb jeglicher sozialer, moralischer und geistiger Ordnung.

¹Foucault *Ordnung der Dinge*, S. 76

²Franz Horn *Die schöne Litteratur Deutschlands während des achtzehnten Jahrhunderts*. Berlin/Stettin 1812, S. 148

³Vgl. Christian Wolf *Ästhetische Objektivität*. In: *Poetica*, 34,1–2 (2002), 125–170

⁴Walter Simonis *Schmerz und Menschenwürde. Das Böse in der abendländischen Philosophie*. Würzburg 2001, S. 260. Vgl. auch Friedrich *Die Imagination des Bösen*, S. 33–44

4.1.1 Das ‚Böse‘ als das Imaginative außerhalb jeglicher sozialer, moralischer und geistiger Ordnung

Das Böse hat schon immer mehr Spaß gemacht als die Tugend,
im Grunde können wir Tugendbolde nicht ausstehen.

William H. Gass

Das dezentrierte Subjekt braucht keinen Teufel,
es betreibt die Hölle ganz allein.

Morten Kansteiner

In seiner Abhandlung *Wie die Alten den Tod gebildet* setzt Lessing an die Stelle des Bildes vom Tod als hässliches Skelett das Bild des jungen, schönen Genius mit Flügel und (umgestürzter) Fackel.⁵ Es ist der ‚sanfte Tod‘, der in der Folgezeit bis in die Moderne hinein ein literarisches Motiv werden sollte, wie es auch Goethe im Schlusssatz der *Wahlverwandtschaften* verwendet: „So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und Welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“⁶ Und noch bei Georg Heym heißt es in seinem Gedicht *Der Tod der Liebenden*:⁷

Der Tod ist sanft. Und die uns niemand gab,
Er gibt uns Heimat. Und er trägt uns weich
In seinem Mantel in das dunkle Grab,
Wo viele schlafen schon im stillen Reich.

⁵Gottfried Ephraim Lessing *Wie die Alten den Tod gebildet*. In: Ders.: Werke in drei Bänden. Bd. II: Kritische Schriften. Philosophische Schriften. Nach den Ausg. letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke. München 1974, S. 177

⁶Johann Wolfgang von Goethe *Die Wahlverwandtschaften*. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 6: Romane und Novellen I. Hg., komm. und textkrit. durchges. von Erich Trunz unter Mitarb. von Benno von Wiese. 11. Aufl., München 1982, S. 242–490; hier S. 490

⁷Georg Heym *Dichtungen und Schriften*. Bd. 1. Hg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg 1964, S. 153

Auch in Kleists Erzählungen gibt es eine Stelle,⁸ die in dieser literarischen Tradition vom ‚sanften Tod‘ zu stehen scheint: Es ist der abschließende Satz der *Heiligen Cäcilie*:

[D]ie Söhne aber starben, im späten Alter, eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das gloria in excelsis abgesungen hatten. [II, 228]

Dieser einen Stelle stehen aber die vielen anderen gegenüber, die eine gänzlich andere Seite des Todes zeigen: den jähen, plötzlichen, grausamen Tod, bei dem das Blut spritzt und Schädel platzen. In der brutal-ekelhaften Darstellung des Todes destruiert Kleist das aufklärerische Ideal vom ‚guten Leben und schönen Tod‘ und damit die herrschende Norm der Ästhetik der Empfindsamkeit.⁹ Es ist eine ‚mörderische Prosa‘¹⁰, in der das Entsetzliche und Grausame des Todes mit erhöhter Intensität aufbricht:

Der grausame Charakter der Prosa ist schon durch den reinen Handlungsverlauf, vornehmlich das jeweilige Ende gegeben [...]. Es handelt sich durchweg um Morde, Hinrichtungen, Metzelleien [...].¹¹

Müller-Seidel kritisiert, dass die Prosa nicht mörderisch zu nennen sei, da es keine Morde, sondern Totschläge seien. Ebenso seien die Fälle von Lynchjustiz nicht vorsätzlicher Mord. Aber genau dieses Moment ist eine weitere Steigerung der Plötzlichkeit und Grausamkeit des Todes: Der ‚Mord im Affekt‘ kommt für den Tötenden selbst genauso überraschend wie für den Getöteten.¹² Müller-Seidel glaubt dagegen,

⁸Müller-Seidel spricht von mehreren Stellen, allerdings gibt er nur diese eine Stelle an – die weiteren Belege sind sämtlich aus den Briefen Kleists. Walter Müller-Seidel *Todesarten und Todesstrafen. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*. In: Kleist-Jahrbuch, (1985), 7–38; hier S. 11. Das Bild des geflügelten Todesgenius entwickelt auch der *Prinz von Homburg*: „Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein! / Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen, / Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu! / Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern, / Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist [I, 707].“

⁹So schreibt z. B. der Zeitgenosse Johann August Eberhard: „[V]on dem Schrecklichen muß den Augen nur so viel gezeigt werden, als zur Ueberredung und der wahren tragischen Rührung nöthig ist.“ Johann August Eberhard *Philosophisches Magazin*. Bd. 4, 1. St. Halle 1791, S. 21

¹⁰Karl Heinz Bohrer *Kleists Selbstmord*. In: Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978. Hg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1981, S. 289

¹¹Ebd., S. 290

¹²Auch Karl Heinz Bohrers Aussage, Kleists Prosa sei eine „Prosa, die mörderisch ist, weil das Schrecklichste gelassen, kalt und unbeteiligt vorgetragen wird, eine verborgene Komplizenschaft

dass die Gewaltdarstellungen bei Kleist darauf abzielten, die Ursache der Gewalt zu kritisieren, d. h. die Einrichtungen der Gesellschaft, aus denen die Gewalttaten hervorgingen:

Es handelt sich mithin um Formen der Gesellschaftskritik [...], um die schärfste, die es in Texten der sogenannten Goethezeit gibt.¹³

Wie oben dargelegt,¹⁴ scheiden solche gesellschaftskritischen Intentionen jedoch grundsätzlich aus. Ebenso wie die Erklärung der Gewalt aus dem ‚dämonischen Charakter‘ der Protagonisten, wie sie die ältere Forschung propagierte,¹⁵ sowie aus zu rächenden Rechtsbrüchen, die nach Müller-Seidel aus der Fixierung auf schriftliche Verträge entstünden, denen Kleist die Unmittelbarkeit mündlicher Absprachen als des eigentlichen Rechts entgegensetze.¹⁶ Die Todesstrafe/Hinrichtung soll nach Müller-Seidel als reale Bedrohung zur Selbsterkenntnis des Delinquenten beitragen. Er zitiert in diesem Zusammenhang Jochen Schmidt:

Die höchste Steigerung allerdings bietet erst die Vorstellung vom Menschen vor der Hinrichtung. Sie ist die Schlüsselvorstellung Kleists wie Kafkas. Gerade auf die Hinrichtung hin inszeniert Kleist [...] mit dem vollen Apparat seiner theatralischen Möglichkeiten nicht nur das Homburg-Drama, sondern auch das ‚Erdbeben‘, den ‚Kohlhaas‘ und den ‚Zweikampf‘.¹⁷

Hierin ist Schmidt vollkommen beizustimmen. Diese „höchste Steigerung“ lässt sich jedoch nicht zur moralischen Entwicklungsmöglichkeit des Menschen verwenden. Vielmehr kommt in ihr die Intensität des negativen Augenblicks zum Ausdruck.

des Autors ahnen lassend“ (Bohrer *Kleists Selbstmord*, S. 289), weist Müller-Seidel zurück: „Die Rede von der Gelassenheit und dem unbeteiligten Vortrag ist so etwas wie eine wissenschaftliche Legende.“ Müller-Seidel *Todesarten und Todesstrafen*, S. 15

¹³Ebd.; einem gesellschaftskritischen Ansatz verpflichtet ist auch Gönner *Phänomenologie der Gewalt*

¹⁴Siehe Abschn. 2.2.2

¹⁵Oder gleich mit dem Charakter des Autors selbst begründet: So glaubt Bernhard Payr, dass in Kleists letzter Novelle *Der Zweikampf* von 1811 das „Dämonische“ übermächtige Gewalt gewänne, weil „die Nähe des eigenen, unentrinnbaren Verhängnisses vor seinem verdunkelten Auge stand“. Siehe Bernhard Payr *Der Sinn der Novellen Heinrich von Kleists*. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen, (1935), Nr. 166, 176–184; hier S. 184

¹⁶Vgl. Müller-Seidel *Todesarten und Todesstrafen*, S. 14–19

¹⁷Schmidt *Studien*, S. 45

Carmen Pinilla Ballester postuliert unter Bezug auf die nüchterne Beschreibung der Hinrichtungsszene in Musils *Mann ohne Eigenschaften* eine moralische Verurteilung der Gewalt: „Der Verismus der Darstellung supponiert eine ethische Dimension, die durch größtmögliche Präzision freigesetzt werden soll. Gerade die moralische Indifferenz des Blicks auf die Exekution als Voraussetzung für die Akribie, mit der sie beschrieben wird, legt die ihr inhärente inhumane Gewalt frei [...]“¹⁸ Die Annahme jedoch, dass die Kunst, wenn sie ‚das Böse‘ abbilde, dieses nur tue, um die ‚hässliche Realität‘ zu kritisieren, ist einer Ästhetik verhaftet, die die Kunst als Hilfsmittel für die teleologische Vervollkommnung des Menschen instrumentalisiert.¹⁹ Dies entspringt der Vorstellung einer Realitätsreferenz von Kunst, d. h. dem Hegelschem Diktum, Kunst sei geronnener Zeitgeist. Nach dieser Kunstauffassung sind Darstellungen des Bösen oder Ekelhaften nur zum didaktischen Zweck der Abschreckung gestattet, nämlich um nach Lessing „durch Mißvergnügen und Widrigkeit vom Bösen abzuhalten“²⁰.

Nun ist die Darstellung von Gewalt aber kein Phänomen, das erst Ende des 18. Jahrhunderts in der Kunst zum ersten Mal aufgetreten wäre. Sowohl in Homers Epen als auch in den griechischen Tragödien (z. B. den *Bacchen* des Euripides) schockierten Darstellungen blutrünstigster Art.²¹ Die barocken Trauerspiele bildeten ein regelrechtes „Theater des Schreckens“²². Carsten Zelle beschreibt in seiner komplexen Studie *Angenehmes Grauen* den diachronen Wandel der Schreckenskonzepte vom „ab-

¹⁸Carmen Pinilla Ballester *Erzählte Hinrichtungen. Zum literarischen Diskurs über Verbrechen und Strafe um 1800*. Frankfurt am Main 1992, S. 1

¹⁹So referiert Hubert Dieckmann z. B. die Kunstlehre der Nachahmung des Abbé Batteux (1755): „Nichts gefällt uns mehr als das Vollkommene, es bringt uns unserer Vollkommenheit näher. Unsere Seele ist das Gemisch aus Stärke und Schwäche; die Vollkommenheit der Kunstwerke macht es ihr leichter, sich zu erheben.“ Hubert Dieckmann *Das Abscheuliche und das Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*. In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Hg. von Hans Robert Jauß. München 1968, S. 279 f.; zit. nach ebd., S. 280, Anm. 8. Siehe auch Wiegand *Die Schönheit und das Böse*, S. 96

²⁰Gotthold Ephraim Lessing *Laokoon Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders.: Werke in drei Bänden. Bd. II: Kritische Schriften. Philosophische Schriften. Nach den Ausg. letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke. München 1974, S. 176. Siehe auch Winfried Menninghaus *Ekel-Tabu und Omnipräsenz des ‚Ekel‘ in der ästhetischen Theorie (1740–1790)*. In: *Poetica*, 29,3–4 (1997), 405–431; hier S. 429

²¹Vgl. Jürgen Wertheimer (Hrsg.) *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*. Frankfurt am Main 1986, S. 19 f. Nach Wertheimer enthalten Homers Epen „Szenarien bedrohlich schöner Grausamkeit“. Siehe ebd., S. 21

²²Carsten Zelle *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg 1987, S. 1–16

schreckenden Schrecken“ des traditionellen Konzepts über den „relativierenden“ bis zum „angenehmen Schrecken“ als systematischen Zusammenhang mit einer Subjektivierung und Emotionalisierung der Poetik: „Wie ein Stachel trieb [...] die Aufwertung des Schrecklichen zu einem positiven künstlerischen Wert, d. h. der Wandel von der Abschreckung zum angenehmen Schrecken, die Entflechtung von Ethik und Ästhetik voran.“²³ Und „[e]rst die von moralischen Bedenken freie ästhetische Einstellung garantierte das schauervolle Ergötzen“²⁴.

Die Funktion von Gewaltdarstellungen gewinnt nach Zelle also ab 1800 eine neue Qualität, indem sie – anders als bisher – nunmehr außerhalb religiöser, moralischer und metaphysischer Ansprüche verortet werden muss. Allerdings kann diese Position radikalisiert werden: In jüngerer Zeit hat der Altphilologe Jürgen Paul Schwindt darauf aufmerksam gemacht, dass schon in den antiken Epen und Tragödien der Beginn eines Autonomwerdens von Literatur nachgewiesen werden kann.²⁵ Luca Giuliani, Professor für Klassische Archäologie, wies zudem in einem Vortrag am Berliner Wissenschaftskolleg unlängst darauf hin, dass die „möglichst präzise Schilderung von Gewalt [schon in der griechischen Antike] Anlaß zu ästhetischer Lust“ gewesen sei.²⁶ Dies würde aber heißen, dass es keine diachrone Entwicklung der Entflechtung von Ethik und Ästhetik gegeben hat, sondern dass immer schon synchron ganz unterschiedliche Schreibweisen existierten. Erklärungsversuche von Gewaltdarstellungen, indem auf staatliche Gesetze, religiöse Moral oder anthropologische Konstanten rekurriert wird, sind jedoch für die im autopoietischen Kunstsystem verankerte, avancierte Literatur irrelevant: „[D]ie Gegebenheiten des Lebens zählen für den Künstler nicht, sie sind ihm nur Gelegenheit, sein Genie ungehemmt zu entfalten.“²⁷ Im Gegenteil:

Das Kunstwerk versucht [...] diese Gesetze aufzuheben. [Die ästhetische Botschaft] ist immer inadäquat: Sie bleibt sachlich und distanziert, wo Anteilnahme erwartet würde [...], sie dämonisiert das Banale, genießt

²³Zelle *Angenehmes Grauen*, S. XVI

²⁴Ebd., S. XXIII

²⁵Vgl. Jürgen Paul Schwindt *Zur ‚Poetik der Zeit‘ im griechisch-römischen Drama*. In: Merkur, 50,12 (1996), 1175–1179; hier S. 1178; siehe auch Reinhard Brandt *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*. 2. Aufl. Freiburg i. Br./Berlin 2006, S. 149–152

²⁶Siehe den Artikel Kai Michel *Kein Mitleid mit Marsyas*. FAZ, 21.01.2004, Nr. 17, S. N3

²⁷Marcel Proust *Im Schatten junger Mädchenblüte*. In: Ders.: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Zweiter Teil. Bd. II. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main 1981, S. 559

lustvoll das Leid, analysiert statt zu trauern; trauert statt zu analysieren
[...].²⁸

Bis in die frühe Neuzeit war jedoch *das Böse* in eine metaphysischen Weltordnung eingebunden, aus der es sich erst im Prozess der Aufklärung löste. Schon durch Leibniz' Theodizee-Konzept trat das Böse aus der Transzendenz einer Gegenmacht in die Immanenz als notwendiger Bestandteil der Welt. In der literarischen Darstellung verliert die allegorische Darstellung des Bösen in Gestalt des Teufels, wie sie in den Fastnachtsspielen und Teufelsschwänken noch üblich war, ihre dämonische Qualität: Das Böse verlegt sich in die Seele des Individuums.²⁹ Foucault bezeichnet den Punkt, der mit dem metaphysischen ‚Sinn der Literatur‘ bricht, mit dem Auftreten der Werke de Sades und der Schauerliteratur Ende des 18. Jahrhunderts.³⁰ Nunmehr definiert sich die literarische Rede nicht dadurch, was sie sagt, sondern wie sie es sagt. In der Darstellung des ‚Bösen‘ im literarischen Kunstwerk manifestiert sich so die literarische Kategorie einer autonomen Ästhetik im Modus der Intensität. Es ist also weder das ‚Böse‘ als strukturell-anthropologische noch als metaphysisch-moralische Kategorie gemeint, genausowenig wie das *bewusst* Unmoralische als das „Schön-weil-Böse“,³¹ wie es in der Inszenierung des *poét maudit* zum Ausdruck kommt, sondern das ‚Böse‘ wird ausschließlich über die „Herstellung einer bösen Sprachhandlung“³², als *Imaginationstheorem* realisiert.³³ Zwar ist für den Bereich der Rezeption die An-

²⁸Wertheimer *Ästhetik der Gewalt*, S. 11

²⁹Vgl. zum Prozess der seelischen Inklusion des Bösen den Aufsatz von Peter-André Alt *Wiederholung, Paradoxie, Transgression. Versuch über die literarische Imagination des Bösen und ihr Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung (de Sade, Goethe, Poe)*. In: DVjS, 79,4 (2005), 531–567

³⁰Vgl. Michel Foucault *Die Sprache, unendlich*. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff [u. a.]. Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin. Frankfurt am Main 2003, S. 86–99; hier S. 92. Siehe auch Alt *Literarische Imagination des Bösen*, S. 536: „Ende des 18. Jahrhunderts [...] wird das Böse aus einer semantischen Zweckbindung gelöst und zu einem Objekt der literarischen Modellierung, die von psychologischen, medizinischen und ästhetischen, nicht aber mehr von vorrangig moralischen oder rhetorischen Perspektiven bestimmt ist.“

³¹Wiegand *Die Schönheit und das Böse*, S. 69

³²Karl Heinz Bohrer *Die Negativität des Poetischen und das Positive der Institution*. In: *Merkur*, 53,1 (1999), 1–14; hier S. 3. Siehe auch Charles Baudelaire: „Es ist das wunderbare Vorrecht der Kunst, daß das Schreckliche, kunstvoll ausgedrückt, zur Schönheit wird [...]“ Zit. nach Hugo Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 1992, S. 40. D. h. das Kunstwerk hat, sofern es das Böse darstellt, selbst Anteil an dem von ihm dargestellten Bösen.

³³Eine prononciert gegensätzliche Auffassung vertritt Ralph Szukula unter Bezug auf Baudrillards *Transparenz des Bösen*: „Während Baudrillards radikale Andersheit sich in die Opazität des

nahme einer autonomen Kategorie des Bösen zu differenzieren. Die ästhetische Erfahrung als Leistung des Lesers ist durch soziale und ethische Variablen determiniert. Das Böse wird im Rezeptionsvorgang zu einer unterschiedlich erfahrbaren Gegenwärtigkeit: „Frommer Schauer, klandestine Freude, Abstoßung, Faszination, Schrecken, Genuß, Ekel und Lust sind gleichermaßen als Reaktionen denkbar.“³⁴ Aber erst in der Rezeption wird aus einem ästhetischen Phänomen der literarischen Imagination eine ästhetische Erfahrung, die weiterhin durch moralische Normen gesteuert wird. Im vorgängigen Akt der *literarischen Modellierung*³⁵ jedoch hat das Böse die systematische Bedeutung eines juristischen, moralphilosophischen oder theologischen Diskurses verloren.³⁶

4.1.2 Die Desavouierung der Theorie des Erhabenen und die Erschütterung des Repräsentationsbegriffs

Das Nichts ist ein Bild ist ein Text ist ein Medium.
Etwas schrieb sich. Beschrieben aber war – Nichts.
Nur die Dichter, die das Verschwinden der Welt hinter den Zeichen
beschreiben wollten, waren plötzlich verschwunden. Nichts macht Sinn.
In der semiologischen Maschinerie knirscht leise der Sand.
Die Wissenschaft steht vor einem Rätsel.
Andreas Ammer

Wörter sinnen
über Wörter.
Uwe Timm

Um 1800 bildete sich eine neue Sichtweise auf das Thema ‚Gewaltdarstellung‘ heraus: Edmund Burke verband (in Auseinandersetzung mit den rationalistischen Aufklärungsidealen) die Idee des Erhabenen mit der Vorstellung des physischen Schmerzes.³⁷ In seiner einflussreichen frühen Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin*

Objekts zusammenzieht, ihr Telos in der Fremdheit und der Unversöhnlichkeit hat, steht sie bei Kleist [...] *ganz im Zeichen der Versöhnung*.“ Zwar misslinge diese Versöhnung, aber das beweise „den *schonungslosen Realismus* seiner künstlerischen Darstellung, die dadurch zum Ausdruck der ungelösten Antagonismen in der modernen Welt“ werde. Siehe Ralph Szukala *Kleists Kohlhaas und Penthesilea im Spiegel von Jean Baudrillards ‚Transparenz des Bösen‘*. In: *Das Böse. Fragmente aus einem Archiv der Kulturgeschichte*. Hg. von Eugenio Spedicato. Bielefeld 2001, S. 53–71; hier S. 71 (Hervorheb. von mir; C. B.)

³⁴Alt *Literarische Imagination des Bösen*, S. 564

³⁵Und nur auf diesen imaginativen Akt durch den Schriftsteller wird in dieser Arbeit recurriert!

³⁶Wie zu Recht auch Peter-André Alt konstatiert. Siehe Ebd., S. 563

³⁷Zelle *Angenehmes Grauen*, S. 186–202

of our Ideas of the Sublime and Beautiful³⁸ von 1757 bestimmte Burke „in radikaler Zuspitzung der Tendenz zur ästhetischen Aufwertung der nicht-schönen Phänomene und der widrigen Affekte“ den „Schrecken“ als alles beherrschende Prinzip der zuvor neu entdeckten Kategorie des „Erhabenen“.³⁹ Burke schreibt:

Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des *Erhabenen* [...]. Ohne Zweifel sind die Martern, die man uns antun kann, in ihren Wirkungen auf den Körper und auf das Gemüt weit größer als alle Vergnügungen, die die raffinierteste Wollust erfinden oder die lebhafteste Einbildungskraft und der gesündeste und sensibelste Körper genießen kann.⁴⁰

Um jedoch ein Gefühl der Erhabenheit hervorzurufen, darf der Schmerz nicht unmittelbar erlebt, sondern muss *sympathetisch* nachempfunden werden. Im Gegensatz zu Lukrez und der Tradition des Schiffbruch-mit-Zuschauer-Bildes⁴¹ darf der Beobachter nicht völlig distanziert sein, sondern der Vorgang löst den Willen aus, „uns selbst aufzurichten, indem wir diejenigen aufrichten, die leiden [...]“.⁴² Kennzeichen der Erhabenheit ist für Burke die „Dunkelheit“ oder „Finsternis“, aber auch der Blitz und die Sonne als Zeichen stark-grellen Lichts, „ein Licht, das durch sein Übermaß selbst in eine Art Finsternis umspringt“⁴³. Es ist eine dialektische Figur des Umschlags antagonistischer Formen, die Burke hier beschreibt und auch auf an-

³⁸Edmund Burke *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hg. und neu eingel. von Werner Strube, übers. von Friedrich Bassenge. 2. Aufl., Hamburg 1989

³⁹Zelle *Angenehmes Grauen*, S. 187

⁴⁰Burke *Untersuchung*, S. 72

⁴¹II. Buch, Verse 1–4 in: Lukrez *De rerum natura*. Hg., übers. und mit e. Nachw. vers. von Karl Büchner. Stuttgart 1973, S. 85: „Süß, wenn auf hohem Meer die Stürme die Weiten erregen, / ist es, des anderen mächtige Not vom Lande zu schauen, / nicht weil wohlige Wonne das ist, weil ein anderer sich abquält, / sondern zu merken, weil süß es ist, welcher Leiden du ledig.“ D. h. das Gefühl der Erhabenheit entsteht während der Beobachtung in Seenot Geratener aus dem Bewusstsein des eigenen sicheren, distanzierten Standortes. Siehe auch Hans Blumenberg *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. 4. Aufl., Frankfurt am Main 1993, S. 28

⁴²Burke *Untersuchung*, S. 81

⁴³Ebd., S. 118

dere Gegensatzpaare überträgt wie z. B. der Lärm und das Schweigen. Die erhabene Wirkung des Lärms schildert Burke folgendermaßen:

Das Geschrei einer großen Volksmenge [...] verblendet und verwirrt die Einbildungskraft durch die bloße Stärke des Tones dergestalt, daß auch das ausgeglichenste Temperament kaum vermeiden kann, im Taumeln und Drängen des Gemütes mit fortgerissen zu werden und in das allgemeine Geschrei und in die allgemeinen Willensäußerungen der Menge mit einzustimmen.⁴⁴

Burkes Schilderung der Wirkung des Lärms hat eine auffällige Affinität zu Kleists Theorie der Sprachverfertigung in seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in der Kleist darlegt, dass kein vorgefasstes, rationales Konzept, das der Redner *a priori* im Kopf hat, die sprachliche Äußerung definitiv bestimmt, sondern dass die Sprache *sich ereignet*. Kleist widerspricht damit der Definition Aristoteles', derzufolge der Mensch das *zoon logon echon* ist, also das Wesen, das *logos* (d. i. bei Aristoteles Sprache *und* Verstand) hat. Für Kleist wird der Mensch nicht von der *ratio*, sondern vom unbewussten Gefühl beherrscht, über das er keine Kontrolle hat.⁴⁵ Es findet bei der Sprachverfertigung ein sozusagen ‚energetischer‘ Vorgang statt:

[...] nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. [II, 321]

Zufällige, plötzlich entstehende Zeichen beeinflussen die Rede. Aus dem Nichts entsteht im Akt des Sprechens ein völlig neuer Vorstellungsinhalt. Von einer Erhabenheitstheorie, die das Böse als das ‚andere Gute‘⁴⁶ in den Schönheitsdiskurs

⁴⁴Burke *Untersuchung*, S. 121

⁴⁵Vgl. Hans Heinz Holz *Macht und Ohnmacht der Sprache*. Frankfurt am Main 1962, S. 24f. So legt die Sprache der Stimme Worte in den Mund, „die nicht in der Kontrolle des Subjekts stehen, sondern als exzessive Entladung ‚ausbrechen‘ als wunde Wörter und Worte, die Wunden schlagen“. Anette Schwarz *Melancholie. Figuren und Orte einer Stimmung*. Wien 1996, S. 110

⁴⁶D. h. als eine Idee (nämlich die Idee des Schönen in Gestalt des Bösen) bzw. als „Wunderbar-Erhabenes“ zur „Erhöhung der sich pathetisch aufschwingenden Seele“. Siehe Jochen Schmidt *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-*

integrierte, setzen sich Kleists Gewaltdarstellungen jedoch dezidiert ab. So ist nach Ekkehard Zeeb Christian Begemanns „fragwürdiger Schematismus“⁴⁷ abzulehnen, mit welchem dieser die Kleistschen Texte auf die Erhabenheitstheorien um 1800 beziehe: „Erhabenheit und Sehnsucht, Verhärtung und Auflösung, Ermächtigung und Entäußerung“ seien „abgegriffene Topoi“,⁴⁸ die den Riss, der die Texte im Leben durchziehe, nicht kenntlich machten. D. h. Kleists Stil der kalten Grausamkeit desavouiert geradezu den Stil der Erhabenheit, in dem immer noch das ‚Wahre, Gute, Schöne‘ zum Ausdruck kommen soll.⁴⁹

Constantin Behler weist mit Hilfe Paul de Manscher Kategorien nach, dass in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* die Kritik Kleists an aufklärerischen Positionen manifest wird.⁵⁰ So kann die Rolle des Herrn C. . . als ironische Zurschau-stellung der zeitgenössischen Ideologie (d. h. die Kunst solle die Natur und das Ideal des Menschen zum Ausdruck bringen und als ästhetische Erziehung den Menschen wahrhaft zum Menschen bilden) gelesen werden: „Der für die ‚natürliche Grazie des Menschen‘ vorbildliche Gliedermann liest sich so auch als Allegorie des Kleist wohl-bekanntem Modells einer Erziehung (Bildung), deren normative Gestalt so weit verin-nerlicht ist, daß sie vergessen wird.“⁵¹ Die Reinigung im Spiegel der Kunst misslingt. Die ästhetische Erziehung im Bade wird selbst zum Auslöser des Verderbens: „Sei frei wie ich‘ mag die schöne Kunst [der idealistischen Ästhetik gemäß] dem Menschen zurufen – doch es ist immer schon die Stimme der ‚Gewalt‘, die sich, wie ein eisernes

1945 in zwei Bänden. Bd. 1. Darmstadt 1985, S. 55. Siehe zum „Wunderbar-Erhabenen“ auch Marilyn U. Torbruegge *Johann Heinrich Füßli und ‚Bodmer-Longinus‘. Das Wunderbare und das Erhabene*. In: DVjS, 46 (1972), 161–185

⁴⁷ Ekkehard Zeeb *Kleist, Kant und/ mit Paul de Man – vor dem ‚Rahmen‘ der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hg. von Gerhard Neumann. Freiburg i. Breisgau 1994, S. 300, Anm. 3

⁴⁸ Christian Begemann *Brentano und Kleist vor Friedrichs ‚Mönch am Meer‘. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung*. In: DVjS, 64 (1990), 54–95; hier S. 95

⁴⁹ Dagegen verbindet Peter Horn Kleist direkt mit der Aufklärungstradition: „Hatte die Aufklärung, an die Kleists autodidaktische Erziehung sich unzweifelhaft unmittelbar anschließt, um der Würde des Menschen willen, die sie optimistisch als grundsätzlich bereits gegeben sah, das Irrationale am Menschen ausgespart [. . .], zeigt Kleist, dass diese Würde etwas noch zu Erringendes ist: das Wahre, Schöne und Gute, Wertbegriffe, die er ebenso wie die Klassiker als verbindlich ansah, sind erst noch aus dem Sumpf des Tierischen herauszuläutern.“ Siehe Peter Horn *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten. Zur sprachlichen und künstlerischen Struktur der Erzählungen Kleists*. In: Ders.: *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein i. Ts. 1978, S. 11

⁵⁰ Vgl. Constantin Behler „Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt“? *Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik*. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, (1992), S. 131–164

⁵¹ Ebd., S. 153 f.

Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen scheint.“⁵² Die drei Erzählungen liefern drei Textmodelle, wie der Aufsatz *Das Marionettentheater* zu lesen ist: Der *Jüngling* problematisiert den Text als mimetisch-spekulares Modell, der *Kampf mit dem Bären* als Ort transzendentaler Bedeutung und der *Tanz der Marionette* als ein System von Tropen. Alle drei Textmodelle werden in Frage gestellt, indem die „Mittel der narrativen Überzeugung wie Wahrscheinlichkeit und Exemplifizierung“ durch die „Theatralität des Textes“ ironisiert werden.⁵³ Sie erweisen sich somit als *Fallen*: „[U]nd die Falle dürfte das letzte und äußerste Textmodell dieses und jedes Textes sein, die Falle der ästhetischen Erziehung, die unvermeidlich die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstabens mit der Anmut eines Tanzes verwechselt.“⁵⁴

Auch Zeeb stimmt eher Greiners Ausführungen zum Verhältnis Kleist/*Kritik der Urteilskraft* zu,⁵⁵ dessen These von Kleists materialistischer Wendung der kantischen Symbolisierung ihm jedoch nicht weit genug geht. Zeeb verschärft diese Materialität als „Materialität des Buchstabens“, die der Symbolisierung bedarf (und der das ‚Symbol‘ bedarf), diese(s) aber zugleich verunmöglicht, durchstreicht und die somit das ‚Zeichen‘, sei es auch in der Verschiebung auf die un-denkbare Einheit von ‚Signifikantem und materiellem Substrat des Signifikats‘, nicht intakt lassen kann“⁵⁶. Kleist orientiert sich demnach nicht wie die Klassik an der eindeutigen Benennung eines Gegenstandes in dessen transparenter Repräsentation, sondern der Gegenstand wird *suggeriert*, indem eine *Stimmung* evoziert wird:

[E]inen Gegenstand *suggerieren*, das ist der Traum. Es ist der perfekte Gebrauch dieses Geheimnisses, der das Symbol konstituiert: einen Gegenstand langsam evozieren, um eine Stimmung zu zeigen, oder, in umgekehrter Weise, einen Gegenstand wählen und aus ihm durch eine Folge von Entzifferungen eine Stimmung freisetzen.⁵⁷

Der poetische Gegenstand wird zum Symbol, das nichts repräsentiert, sondern im Sinne von Kants Unterscheidung von schematischer und symbolischer Darstellung die sinnliche Anschauung nur unterschiebt:

⁵²Behler *Ideologie der Ästhetik*, S. 164

⁵³Ebd., S. 138

⁵⁴Man *Allegorien des Lesens*, S. 232

⁵⁵Bernhard Greiner *Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant*. In: DVjS, 64 (1990), 96–117

⁵⁶Zeeb *Kleist, Kant und/mit Paul de Man*, S. 301, Anm. 3

⁵⁷Stéphane Mallarmé *Sämtliche Dichtungen*. Französisch und deutsch. Mit e. Ausw. poetologischer Schriften. Übers. von Rolf Stigel. München/Wien 1992, S. 869

Alle H y p o t y p o s e (Darstellung, *subiectio sub adspectum*) als Versinnlichung ist zwiefach: entweder s c h e m a t i s c h, da einem Begriffe, den der Verstand faßt, die korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird; oder s y m b o l i s c h, da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche untergelegt wird, mit welcher das Verfahren der Urteilkraft demjenigen, was sie im Schematisieren beobachtet, bloß analogisch ist, d. i. mit ihm bloß der Regel dieses Verfahrens, nicht der Anschauung selbst, mithin bloß der Form der Reflexion, nicht dem Inhalte nach übereinkommt.⁵⁸

D.h. im Unterschied zur schematischen Darstellung bedient sich die symbolische, die das Verhältnis von Sinnlichkeit und Vernunft betrifft, da die unendlichen Ideen der Vernunft in der sinnlichen Anschauung nicht darstellbar sind, der Analogie. Während Kant jedoch die Vernunftideen und damit die ästhetische Idee der Schönheit mit dem Sittlich-Guten verbindet,⁵⁹ ist bei Kleist diese Symbolisierung in der reinen ‚Materialität des Buchstabens‘ radikalisiert. Dieser Materialität soll im Weiteren nachgespürt werden am Beispiel der Tropen der Gewalt. Indem Kleists Text den Mechanismus der Figuration der von ihm selbst gesetzten Tropen als „quantifizierte Bewegungssysteme“⁶⁰ ohne semantische Funktion darstellt, de-figuriert er sie. Daraus folgt das Auseinanderbrechen des tropologischen Systems und das Aufscheinen der *reinen Faktizität* des literarischen Sprechens.

Auch Kant bezweifelte, dass die Erfahrung des Erhabenen durch ein im Kunstwerk vorgestelltes Erhabenes vermittelt werden könne. Das Gefühl der Erhabenheit entstehe nur in der Konfrontation der Einbildungskraft mit dem Unendlichen, das diese übersteigt. Dieses Scheitern der Einbildungskraft mobilisiere die Vernunft und eröffne das Reich der Ideen, in dem das Unendliche (die Ideen Gottes, der Unsterblichkeit und der Freiheit) gedacht werden könne. Ein Kunstwerk dagegen könne wohl das Erhabene (der Natur) darstellen, nicht jedoch die Erfahrung des Erhabenen vermitteln, da ja schon immer ein menschlicher und damit begrenzter Zweck Form und Größe des Kunstwerks bestimme. Deshalb müssen wir uns nach Kant an die „rohe Natur“ in

⁵⁸Kant *KdU*, § 59/255 Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit, S. 211. Vgl. auch Achim Geisenhanslueke *Foucault und die Literatur*. Opladen 1997, S. 150–154

⁵⁹Kant *KdU*, § 59/258, S. 213: „Nun sage ich: das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten [...]“

⁶⁰Zeeb Kleist, *Kant und/mit Paul de Man*, S. 316

ihrer unendlichen Größe halten (wie es sich z. B. im unendlich weiten Nachthimmel oder im quasi ins Unendliche ausgedehnten Meer manifestiere).⁶¹ Ebenso verwirft Kleist die Möglichkeit der Erfahrung des Erhabenen durch den Rezipienten. Das im Kunstwerk vorgestellte Erhabene (so in Kleists Aufsatz *Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* über Caspar David Friedrichs Bild *Mönch am Meer*) führt nicht zur erhabenen Empfindung im Betrachter: „Dies ist aber vor dem Bilde unmöglich [II, 327].“ Der Rezipient erfährt da, wo die Konfrontation mit dem Unendlichen stattfinden soll, eine Öffnung ins Leere. Diese Leere kann nur angefüllt werden mit der *Materialität des Kunstwerks*.⁶²

Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen [...]. [II, 328]

Greiner sieht allerdings hierin eine „Reinszenierung des Erhabenen“: „Wenn das Bild aus dem gemalt wird, was es darstellt, wird eine – allerdings eigenartig verschobene – Erfahrung des Erhabenen (als Brückenschlag von einer sinnlichen Erfahrung zur Idee, hier der Idee Gottes) doch erreicht. Denn wie das Kunstwerk, das die Erfahrung des Erhabenen vermitteln soll, ins Materielle verschoben ist, erscheinen nun auch die bisher menschlichen Subjekte der Erfahrung ins ‚Materielle‘ verschoben, als Tiere (Füchse und Wölfe), die eine Ahnung Gottes/eine Ahnung von der Ideenhaftigkeit der Natur haben mögen, es aber doch nur in der Weise zeigen können, daß sie den Himmel anheulen.“⁶³ Demgegenüber glaubt Andreas Ammer jedoch, Friedrichs Bild sei einer reinen Materialität verpflichtet:

Achtzig Prozent des Bildes bestehen aus einer amorphen Farbmasse, wo nur die Verteilung von Hell und Dunkel die Darstellung des düsteren, aber leeren Himmels vermuten läßt.⁶⁴

⁶¹Kant *KdU*, KU 88–89; S. 96 f.: „[D]aß, wenn das ästhetische Urteil rein [...] und daran ein der Kritik der ästhetischen Urteilskraft völlig anpassendes Beispiel gegeben werden soll, man nicht das Erhabene an Kunstprodukten [...], wo ein menschlicher Zweck die Form bestimmt, [...] sondern an der rohen Natur [...], bloß sofern sie Größe enthält, aufzeigen müsse.“

⁶²Bernhard Greiner „Das ganze Schrecken der Tonkunst“: *Die heilige Cécilie oder Die Gewalt der Musik*. Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 115,4 (1996), 501–520; hier S. 517

⁶³Ebd., S. 518

⁶⁴Andreas Ammer *Betrachtung der Betrachtung in einem Zeitungsartikel über die Betrachter eines Bildes, worauf der Betrachter einer Landschaft (Mönch am Meer – Friedrich, Brentano, Arnim, Kleist, Ernst usw.)*. In: *Athenäum*, 1 (1991), 135–162; hier S. 136

Den Text des Artikels hatte Kleist von Brentano und Arnim übernommen und gleichzeitig transformiert, indem er die Argumentationsfolge seiner Autoren in einer unendlichen Bedeutungsverschiebung zerstörte und eine „Ästhetik des Materials“ entwickelte: „Bildet für Friedrich selbst das Bild Unendlichkeiten ab (was Brentano/Arnim als unmöglich bewiesen hatten), so ist für Kleist das Bild selbst ‚in seiner *Einförmigkeit und Uferlosigkeit*‘ [II, 327] an diesen Platz gerückt“⁶⁵:

Wenn die Kunst in ihrem Anspruch total, in ihrer Gewalt unhintergebar, in ihrer Simulationsgabe unendlich, und also die Macht der Zeichen ohne jenseits ist, wenn man selbst ‚*Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen*‘ kann, so hat sich längst die Kunst an die Stelle der Natur begeben [...]. Und also zieht sich die Kunst auf die Kenntnisnahme ihrer Materialitäten zurück. Eine neue Kunst – so formuliert Kleist vielleicht nicht ohne eine gewisse Ironie, doch mit einer Prophetie, die uns heute nur als ironischer Gegenschlag der Geschichte lesbar ist – wird der Ästhetik des Materials verpflichtet sein.⁶⁶

Wie Greiner postuliert aber auch Renate Homann in ihrem Aufsatz *Gewalt der Aufklärung – Aufklärung der Gewalt*⁶⁷ eine Reaktualisierung des Erhabenen. Allerdings wird bei Homann die Kategorie des Erhabenen funktionalisiert: Aus einer moralischen wird eine ästhetische Kategorie, die die Modernität von Literatur exemplifiziert. Der ästhetische Begriff des Erhabenen übernimmt so „die Funktion eines Interpretaments“⁶⁸. An die Stelle der Erkenntnis objektiver Wahrheit tritt die Selbstvergewisserung des Urteilsverfahrens (d. i. das Erhabene als Prozess der Urteilsbildung). In Einklang mit Schillers „ästhetischer Reduktion“ soll Gewalt in sprachlichen Verfassungen aufgespürt werden mit dem Ziel, Freiheit als Grundprinzip literarischer Produktion zu installieren.⁶⁹ Am Beispiel des *Erdbebens* erörtert Homann diese ‚Selbstaufklärung der literarischen Verfassung‘ durch die Kategorie des Erhabenen auf drei Ebenen: erstens die antiaufklärerische lebensweltlich-sittliche Rezeption von Literatur, d. h. Aufklärung über den antiquierten Begriff des Erhabe-

⁶⁵ Ammer *Betrachtung der Betrachtung*, S. 154

⁶⁶ Ebd., S. 155

⁶⁷ Renate Homann *Gewalt der Aufklärung – Aufklärung der Gewalt*. In: *Aufklärung*, 8,1 (1994), 33–61

⁶⁸ Ebd., S. 38

⁶⁹ Ebd.

nen als moralische Kategorie, zweitens das Erhabene als poetologisches Prinzip einer literarischen Rezeption von Literatur und drittens das Erhabene als ästhetisches Prinzip narrativer Prosa: „Die Prosa übernimmt [...] angesichts des Scheiterns alter (vers-)poetischer Rede deren Funktionen, um diese und sich selbst dabei vollkommen zu verändern.“⁷⁰ Kleist transformiere die Prosa zu dem systematischen Ort, an dem die Einheit der disparaten Gattungen Lyrik und Epik nacherfunden werden kann: „Die Zäsuren, die die Grammatik bildet, lassen Metren entstehen, die die Wortsprache kommentieren.“⁷¹ Das ‚Unerhörte‘ der Novelle *ereignet* sich in der Prosa. Die Prosa hat sich von der Reduktion auf zeitgenössische Grammatik und auf lebensweltlich referentialistische Bedeutung „selbst suspendiert“⁷². Hatte Kant „die Perspektive eröffnet, im ästhetischen Urteil über das Erhabene das Konzept eines vollkommen neuen *Paradigmen-Wechsels* zu erkennen, dann sind Kleists literarische Werke gleichsam die Probe auf die *verfassungsmäßige Realisierbarkeit desselben*“⁷³.

Wenn jedoch Kleist schildert, wie Piachi im *Findling* seinem Adoptivsohn das Hirn an der Wand eindrückt und ihm anschließend das Erbschaftsdekret in den Mund stopft; wie Meister Pedrillo Josephe im *Erdbeben* mit einer Keule niederschlägt, so dass er „ganz mit Blute besprützt“ [II, 158] wird und anschließend den Säugling an den Beinen fassend „hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchenpfeilers Ecke zerschmettert [II, 158]“, so dass aus seinem Hirn das Mark hervorquillt; Gustav sich in der *Verlobung* die Kugel „durchs Hirn“ [II, 194] jagt, so dass sein Schädel „ganz zerschmettert [war] und, da er sich das Pistol in den Mund gesetzt hatte, zum Teil an den Wänden umher[hing]“ [II, 194]; im *Zweikampf* nicht nur die Kämpfenden sich „in Staub und Blut“ [II, 247] wälzen, sondern auch die wehrlose Frau Littegard so misshandelt wird, dass „ihr das Blut fließ[t]“ [II, 237]; Michael *Kohlhaas* brennt,

⁷⁰Homann *Gewalt der Aufklärung*, S. 53

⁷¹Ebd., S. 55

⁷²Ebd., S. 56

⁷³Ebd., S. 59. Vgl. auch Renate Homann *Zu neueren Versuchen einer Reaktualisierung des Erhabenen. Lyotards Utilisierung einer ästhetischen Kategorie für eine neue Ethik*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 48,1 (1994), 43–68; hier S. 60f. Während Renate Homann das Erhabene als *ästhetische* Kategorie zu retten versucht, nimmt Werner Hamacher weiterhin eine Referenz auf philosophische Bedeutung an: „Kleists Erzählung, sofern sie die Erfahrung der Vernunftbestimmtheit des Menschen aus der Kollision mit dem schlechthin Unvernünftigen an ihm selbst und seiner Wirklichkeit beschreibt, ist angemessen nur als philosophische zu lesen: als narrative Analytik des Erhabenen.“ Werner Hamacher *Das Beben der Darstellung*. In: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Erdbeben in Chili‘*. Hg. von David E. Wellbery. 3. Aufl., München 1993, hier S. 160

sengt und mordet und sämtliche Erzählungen mit Hinrichtungen, Mord oder Selbstmord enden,⁷⁴ so ist der Schrecken, der dadurch entsteht, etwas genuin anderes, als jene Furcht, die Kant beschreibt. Ebenso zeugen die maßlose Rache Piachis über den Tod hinaus, das „furchtbare Revolutionstribunal“ [II, 174] von dem Gustav in der *Verlobung* berichtet, das „Gemetzeln der Schwarzen“ [II, 169], die „unmenschliche Rachsucht“ [II, 161] Kongo Hoangos und der „allgemeine Taumel der Rache“ [II, 160] von einer Grausamkeit, die nichts Erhabenes an sich hat.⁷⁵ In Kleists Gewaltdarstellungen manifestieren sich „vorzivilatorische Ausbrüche“, die die Ästhetik des Erhabenen radikal ausgrenzen:

In bedenklicher Weltfremdheit und stoischer Mißachtung menschlicher Kreatürlichkeit führt die Ästhetik des Erhabenen heterogene Modellsituationen des Schrecklichen vor, in denen ein selbstbewußtes Subjekt so entschlossen wie gelassen wilden Tieren, Naturkatastrophen, moralischen Anfechtungen, politischen Verlockungen, weiblichen Reizen und boshafte Gegnern widersteht. Den boshaftesten dieser Gegner, das eigene Selbst mit seiner Sehnsucht nach Regression und Verschmelzung mit dem Tod und seiner Lust an vorzivilatorischen Ausbrüchen seines Affektpotentials, nimmt sie nicht zur Kenntnis.⁷⁶

Kleist kannte die Tradition des Erhabenen als ‚sanfter Schrecken‘ sehr genau. Insbesondere die Landschaftsbeschreibungen in seinen Briefen tradieren die einschlägigen Topoi.⁷⁷ Im folgenden Abschnitt scheint Kleist die Natur ganz im Tenor des romantischen Idealismus’ als Spiegelfolie des Ich zu beschreiben:

⁷⁴ „[S]ie alle laufen unerbittlich auf einen Höllenpunkt zu, der die Figuren vernichtet oder doch zu vernichten droht.“ Siehe Hans-Jürgen Schings *Der Höllenpunkt. Zum Erzählen Kleists*. In: Kleist – ein moderner Aufklärer? Hg. von Marie Haller-Neumann und Dieter Rehwinkel. Göttingen 2005, S. 41–59; hier S. 41

⁷⁵ So erregt auch die Beschreibung der Gebirgslandschaft im *Blonden Eckbert* Tiecks keine erhabene Furcht, sondern verbreitet „schiere Trostlosigkeit“. Siehe Brittnacher *Ästhetik des Horrors*, S. 58. Diese „ontologische Verlorenheit“ wird „nicht als Herausforderung an den Heroismus des Subjekts oder als spielerische Angstlust aus ästhetischer Distanz empfunden, sondern als beklemmende und befremdliche Wahrnehmung der Präsenz des Todes: mitten im Leben und im Herzen des Subjekts“. ebd., S. 58 f.

⁷⁶ Ebd., S. 60

⁷⁷ Vgl. dazu Michael Möring *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*. München 1972, S. 51–69

Einsamkeit in der offenen Natur, das ist der Prüfstein des Gewissens. In Gesellschaften, auf den Straßen, in dem Schauspiele mag es schweigen, denn da wirken die Gegenstände nur auf den Verstand und bei ihnen braucht man kein Herz. Aber wenn man die weite, edlere, erhabene Schöpfung vor sich sieht, – ja da braucht man ein Herz, da regt es sich unter der Brust und klopft an das Gewissen. Der erste Blick flog in die weite Natur, der zweite schlüpft heimlich in unser innerstes Bewußtsein. Finden wir uns selbst häßlich, uns allein in diesem Ideale von Schönheit, ja dann ist es vorbei mit der Ruhe, und weg ist Freude und Genuß. Da drückt es uns die Brust zusammen, wir können das Hohe und Göttliche nicht fassen, und wandeln stumpf und sinnlos wie Sklaven durch die Paläste ihrer Herren. Da ängstigt uns die Stille der Wälder, da schreckt uns das Geschwätz der Quelle, uns ist die Gegenwart Gottes zur Last, wir stürzen uns in das Gewühl der Menschen um uns selbst unter der Menge zu verlieren, und wünschen uns nie, nie wiederzufinden. [II, 547f.]

Auch Schiller lässt die Seele des Wanderers in seinem Gedicht *Der Spaziergang* in die „schauerlich[e]“⁷⁸ Natur ausschweifen und in sein inneres Bewusstsein zurückkehren, allerdings geläutert und mit „fröhliche[m] Mut“:⁷⁹

Der mich schauernd ergriff mit des Lebens furchtbarem Bilde,
Mit dem stürzenden Tal stürzte der finstre hinab.
Reiner nehm ich mein Leben von deinem reinen Altare,
Nehme den fröhlichen Mut hoffender Jugend zurück!⁸⁰

Anders als bei Schiller jedoch schlägt das Erhabene der Natur bei Kleist in ihr Gegenteil um: „Bis zur Gewalttätigkeit der Texte Kleists kultiviert die Literatur im Prinzip den sanften Schrecken.“⁸¹ Die *Widersprüchlichkeit des Erhabenen*⁸² löst sich

⁷⁸Friedrich Schiller *Der Spaziergang*. In: Ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. I: Gedichte. Dramen 1. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 8., durchges. Aufl., Darmstadt 1987, S. 228–234; hier S. 233

⁷⁹Vgl. Johannes Endres *Das „depotenzierte“ Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist*. Würzburg 1996, S. 91–99

⁸⁰Schiller *Der Spaziergang*, S. 234

⁸¹Grimminger *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst*, S. 170

⁸²Vgl. dazu Christine Pries (Hrsg.) *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, S. 1–11

nicht mehr im ‚sanften Schrecken‘ der Harmonie auf, sondern verharret in reiner Aggressivität. Deshalb bleiben auch die nach dem Muster des Erhabenen verfassten Landschaftsbeschreibungen Kleists trotz ihrer topischen Struktur von der Affektion direkt abhängig. Die unendliche Einsamkeit am Meeresufer braucht, „daß man dahingegangen sei“ [II, 327]: „In der Art der Gewalttätigkeit Kleistscher Texte [liegt] zugleich die Negation dieses Konzepts des Erhabenen.“⁸³

Nach Rosenkranz hat das Hässliche, wenn auch als Antipode des Schönen, immer auch Teil an der Schönheit. So sagt er in seiner *Ästhetik des Häßlichen*: „Das Schöne ist die positive Bedingung seiner [des Häßlichen] Existenz [...]. Das Schöne ist also, wie das Gute, ein Absolutes und das Häßliche, wie das Böse nur ein R e l a t i v e s.“⁸⁴ D.h. das Häßliche ist immer noch an eine positive Seinskategorie gebunden. Es ist *das andere* des Schönen.⁸⁵ Es hat somit den gleichen defizienten Modus wie die innerhalb der Augustinus folgenden mittelalterlich-neuzeitlichen Philosophie (einschließlich Leibniz) ontologische Kategorie des Bösen. Das Böse hat keine eigentliche Substanz, sondern ist notwendiger Teil des Guten.

Dagegen steht das Böse bei Kleist ganz für sich allein in seiner reinen Phänomenalität. Kleists Gewaltdarstellungen vermitteln keinen Sinn. Kleist entwickelte eine poetische Sprache, die prononciert jenseits des herrschenden klassizistischen Ideals des „Guten und Schönen“ angesiedelt sein sollte, wie er explizit in einer Literaturkritik in den *Berliner Abendblättern* zu Achim von Arnims *Halle und Jerusalem* vom 29. Dezember 1810 schreibt: „Der Dichter hat mehr auszusprechen, als das besondere uns in engen Schulen anempfundene Gute und Schöne. Alles Vortreffliche führt etwas Befremdendes mit sich, am meisten in Zeiten, wo die Wunder der Poesie der großen Mehrzahl der Menschen auf Erden fremd geworden sind [II, 444f.]“ So hat die Grausamkeit in Kleists Erzählungen eine hohe strukturelle Autonomie, da mit ihr keinerlei Affinität zu kriminalistischen Fakten nachgewiesen werden kann.⁸⁶ Sie

⁸³Denneler *Die Kehrseite der Vernunft*, S. 257

⁸⁴Karl Rosenkranz *Ästhetik des Häßlichen*. Nachdr. der Ausg. von 1853. Darmstadt 1973, S. 8

⁸⁵So beschwört Miltons (schöner!) Satan das Böse: „Evil, be thou my Good.“ John Milton *Paradise Lost*. Nachdr. der Ausg. London 1732. Hg. von Richard Bentley. Hildesheim/New York 1976, IV, 110

⁸⁶Eine gegenteilige Auffassung vertritt Helmut Koopmann, der gerade die Detektivgeschichte für das „Urmodell der Kleistischen Novellen“ hält. Vgl. Helmut Koopmann *Das ‚rätselhafte Faktum‘ und seine Vorgeschichte: Zum analytischen Charakter der Novellen Heinrich von Kleists*. In: *ZfdPh*, 84 (1965), 511–512. Vgl. auch Bernd Fischer *Heinrich von Kleist*. In: *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 459–552. Dagegen zeigt Claus Reinert, dass selbst in der Kleistschen Detek-

beruht einzig auf pathologischen Zuständen, Missverständnissen und Zufällen. Und in der Tat herrscht der Zufall überall in Kleists Erzählungen. So kommt im *Erdbeben* Jeronimo nur durch einen „glücklichen Zufall“ [II, 144] mit Josephe in Verbindung. Das Erdbeben bricht „gerade in dem Augenblicke“ [II, 144] aus, da Jeronimo sich erhängen will mit einem Strick, den ihm „der Zufall gelassen hatte“ [II, 145]. Jeronimo entkommt dank der „zufällige[n] Wölbung“ [II, 146], die die Mauern des Gefängnisses und des gegenüberliegenden Gebäudes beim Zusammenstürzen bilden. Zufällig kommt nach dem Erdbeben der Kontakt mit der Familie Don Fernandos zustande. Zufällig entschließt man sich, den kleinen Juan mit in die Kirche zu nehmen. Im *Findling* ‚traf es sich‘, daß in Ragusa die Pest ausbricht, und dass der Findling gerade in dem Moment an den Wagen trifft, als Piachi wegfahren will. Es traf sich auch, dass die Magd genau nur sechs Steine mit eben den Buchstaben des Namens ‚Nicolò‘ findet, und Nicolò, „zufällig, in der Tat“ [II, 210], den Namen ‚Colino‘ daraus bildet, was die letzte Katastrophe auslöst. Das Entsetzliche geschieht mithin „rein zufällig, das ist das eigentlich Fürchterliche“⁸⁷. Diese Zufälle bezeichnen den sinnfreien Einbruch des Kontingenten:

Der Tod, weit entfernt davon, für einen Wert, ein Ziel, ein Höheres einzustehen, ist schlicht Ergebnis beiläufig-katastrophaler Konstellationen und insofern bar jedes Sinnes.⁸⁸

tivgeschichte *par excellence*, dem *Zerbrochenen Krug*, Kleist vom Modell der Detektivgeschichte eklatant abweicht, indem er das „kriminalistische Rätsel“ und dessen Lösung relativiert. Siehe Claus Reinert *Detektivgeschichte bei Sophokles, Schiller und Kleist*. Kronberg i. Ts. 1975, S. 76

⁸⁷Nieraad *Spur der Gewalt*, S. 111

⁸⁸Ebd., S. 110. Auch Iris Denneler konstatiert, dass der Anspruch auf konsistenten Sinnzusammenhang aufgegeben werden muss. Denneler *Kleists Bankrotterklärung*, S. 176. Sie interpretiert Kleists „Bankrotterklärung des Erhabenen“ jedoch soziologisch und psychologisierend als Demaskierung des bürgerlichen Bewusstseins und „Kriegserklärung gegen die Gesellschaft und gleichermaßen gegen sich selbst“. Siehe ebd., S. 732. Dagegen meint Hans Peter Herrmann, dass Kleists Ziel die Bewältigung der rätselhaften, vom Zufall bestimmten Wirklichkeit qua Poesie sei: D. h. Kleist gelinge es nach Herrmann, eine neue „verlässliche Ordnung zwischen Zufallsaugenblicken“ herzustellen. Hans Peter Herrmann *Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists (1961)*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 408. Peter Horn, der sich explizit auf Herrmann bezieht, glaubt sogar, in Kleists Erzählungen manifestiere sich ein unablässiges Suchen nach der Möglichkeit, das Kontingente, das das Subjekt in der Außenwelt mit Schrecken wahrnehme, mit einer „Idee“ zu verknüpfen, „ohne daß er schon fähig gewesen wäre, die Gesetzmäßigkeiten, die ‚Außen‘ und ‚Innen‘ verbinden, anders als kasuistisch, von Erzählung zu Erzählung, anschaulich zu machen.“ Siehe Peter Horn *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein i. Ts. 1978, S. 14. Dagegen weist jedoch Bianca Theisen

Diese Gewalt löst keine lustvollen Gefühle aus, sondern angstvollen Schrecken, Verstummen der Sprache,⁸⁹ Besinnungslosigkeit. Dies ist kein „vom Pathos der Distanz gedämpfter Schmerz“⁹⁰, sondern abgründige Verzweiflung. Hier wird das autonome Böse freigesetzt, nicht die Negation des Guten. Übrig bleibt bei Kleist von der Burkeschen Kategorie des Erhabenen lediglich das Moment der „schockhaften Überwältigung“⁹¹. Was Jürgen Nieraad über Lautréamonts *Gesänge des Maldoror* sagt, kennzeichnet auch Kleists Gewaltprosa: „Sie enthält eine aktive, dämonische Energie einer Leidenschaft, die alle Schranken hinter sich läßt und in ihrer zerstörerischen Kraft Bewunderung und Schrecken erregt.“⁹² Kleist reduziert auf sinnliche Vorgänge ohne Sinn zugunsten einer ästhetisch-emotionalen Imagination des Bösen. Kleist überführt das Phänomen Gewalt als literarische Kategorie in seine Poetik: Durch die Leidenschaft der Sprache versucht Kleist ein negatives intensives Gefühl, „die versengende Kraft des entblöckten Herzens“⁹³, die später Poe und Baudelaire zum Programm erheben werden, zum Sprechen zu bringen. So schreibt er an Ulrike am 13. März 1803:

Ich weiß nicht, was ich Dir über mich unaussprechlichen Menschen sagen soll. Ich wollte, ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und Dir zuschicken. [II, 729 f.]

dezidiert nacht, dass Kleists Paradoxien zu einer semantischen Entleerung führen, die auch nicht durch eine Semantisierung der Leerstellen aufgehoben werden kann. Siehe Theisen *Bogenschluss*, S. 36

⁸⁹So z. B. bei Kohlhaas' Frau: „Und das Entsetzen erstickte ihr die Sprache [II, 28].“

⁹⁰Brittnacher *Ästhetik des Horrors*, S. 61

⁹¹Nieraad *Spur der Gewalt*, S. 96

⁹²Ebd., S. 122

⁹³Siehe Edgar Allen Poe: „Sollte irgend einem Mann von Ambitionen der Sinn danach stehen, mit einem einzigen Gewalt-Streich die gesammte Welt menschlichen Denkens, menschlichen Meinens und menschlichen Empfindens zu revolutioniren, so steht ihm solche Gelegenheit jederzeit zu Gebote – so liegt die Straße zum unsterblichen Ruhm schnurgerade, offen und ohne jegliches Hinderniß vor ihm. Was er zu tun hat, ist lediglich, ein ganz kleines Buch zu schreiben und zu publiciren. Der Titel sollte recht einfach sein – dürfte blos wenige, schlichte Worte umfassen: ‚Mein blosgelegtes Herz‘. Allein, dies kleine Buch müßte *halten, was sein Titel verspricht*. [...] Aber dieses Buch zu *schreiben* – da liegt der Hase im Pfeffer! *Darüber wagt sich Keiner und wird sich in aller Zukunft Keiner wagen. Und wagte es gleich Einer, so könnt' er's gar nicht schreiben! Glosend verschrumpfen würde das Papier unter den Zügen so brennender Feder!*“ Edgar Allen Poe *9. Marginalie*. In: Ders.: *Das gesamte Werk in zehn Bänden*. Bd. 10: *Essays II, Marginalien*. Hg. von Kuno Schumann und Hans Dieter Müller. Olten/Freiburg i. Breisgau 1976, S. 750. Vgl. grundlegend dazu auch Manfred Schneider *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München 1986

Das Neue in der aufkommenden Kunst der Moderne ist also nicht die Trennung von Kunst und Moral: Neu ist die Subjektivierung und Emotionalisierung der Poetik.

4.2 *absence versus présence*

Was ist ein Wort?
Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten.
Von dem Nervenreiz aber weiter zu schließen
auf eine Ursache außer uns, ist bereits das Resultat einer falschen
und unberechtigten Anwendung des Satzes vom Grunde.
Friedrich Nietzsche

Durch den Subjektbegriff Rousseaus und Herders, bei dem das Subjekt sich nicht selbst zum Objekt machen kann, wurde es zwar *ineffabile*, d. h. sich selbst unaussprechlich,⁹⁴ dennoch wird es weiter als Einheit verstanden. Diese zerreißt Kleist in seinen Texten und antizipiert somit die poststrukturalistische Auflösung des Subjekts. Im Poststrukturalismus verliert der Text seine Stabilität, indem auch die sprachimmanente Referenz der Signifikanten auf Signifikate zu einem changierenden Spiel von einzig aufeinander verweisenden, aber niemals festzulegenden, weil unendlich weiter verweisenden Signifikanten wird. Durch das Aufdecken verborgener Aporien wird die Schlüssigkeit des Textes dekonstruiert. Der Schrift (dem Signifikanten) kommt gegenüber dem abendländischen Logozentrismus/Phonozentrismus, d. i. dem Vorrang des ‚Gedankens‘, der sich im Text ‚darstellt‘, Priorität zu.⁹⁵ Somit wird auch ein bewusst handelndes Subjekt, das sich im Text ‚ausdrückt‘, negiert – als „Epoché des Subjekts“⁹⁶. ‚Abwesenheit‘ oder *absence* ist als negative Kategorie für Derrida der vollkommene Gegensatz zur *présence* und jeder logozentrischen Beschränkung:

Einzig und allein die *reine Abwesenheit* – nicht jedoch die Abwesenheit von diesem oder jenem, sondern die Abwesenheit von allem, in der sich jede Präsenz ankündigt – kann *inspirieren*, anders ausgedrückt, kann wirken und zur Arbeit zwingen.⁹⁷

Die *Metaphysik der Präsenz* ist der logozentrische Glaube an den transzendenten Bezug des Signifikanten. Dieser Glaube wird auch bei Kleist zerstört. Seine Kate-

⁹⁴Siehe oben Abschnitt 2.1

⁹⁵Zum Schriftbegriff der Dekonstruktion vgl. Koschorke *Körperströme*, S. 323–346. Koschorkes „Theorie der Abwesenheit“ definiert allerdings die Kategorie der Abwesenheit unter rezeptions-ästhetischer Prämisse als kulturanthropologischen Begriff.

⁹⁶Peper *Selbstporträt der Subjektivität*, S. 1233

⁹⁷Derrida *Die Schrift und die Differenz*, S. 17

gorie der Abwesenheit als poetisches Verfahren unterläuft den realistischen, d. h. repräsentativen Gebrauch von Sprache zugunsten eines autonomen Systems sprachlicher Zeichen und klanglicher *Reizelemente* und antizipiert damit die Ästhetik der Moderne, über die Jahn schreibt:

Für die Kunst bedeutet das den Verlust der Aura im mythischen Sinne und deren potentielle Rückgewinnung als säkularisierte. Säkularisiert heißt dies deshalb, weil sie sich im sogenannten modernen Zeitalter aus sich heraus schaffen und begründen muß. [...] Säkularisierte Aura umschreibt genau die modernen Werke als solche der Abwesenheit und des Wiederauftauchens der Anwesenheit im Gefolge des Abwesenden. [...] Vielleicht ist eine sogenannte Ästhetik der Abwesenheit die Ästhetik der Moderne, denn sie selbst steht im Zeichen des Verlustes: auch Autonomie trägt die Prägemarken des Verlustes, allerdings ist das dialektisch zu verstehen: ein Verlust, der den Gewinn der Autonomie erst schafft.⁹⁸

Jahn postuliert hier ganz richtig die Autonomie der modernen Kunst. Bemerkenswert finde ich auch seine Unterscheidung zwischen „Erlebnis“ und „Erfahrung“ von Kunst. Kunst als Erleben wäre austauschbares und somit marginales Objekt. Kunst als Erfahrung, die mit ihr gemacht wird und die Erfahrung artikuliert, könne jedoch nicht eliminiert und funktionalisiert werden und in ihrer Autonomie dennoch auf „Welt“ angewiesen und vermittelbar sein. Jahn bezieht sich jedoch in seiner Untersuchung der formalen szenischen Inkommensurabilität als das Absurde auf den *Wahrnehmungsprozess*.⁹⁹ Zwar glaubt er, durch eine *strukturelle* (d. i. auf den Prozess einer Vorstellungsbildung *im* Text gerichtete) anstatt einer *strukturellen* (d. i. auf die Symbolstruktur des Textes gerichtete) Analyse, einer Rezeptionsästhetik zu entgehen.¹⁰⁰ Das ist aber nicht überzeugend, da Jahns Kategorie der Wahrnehmung untrennbar mit dem Leser verbunden bleibt. Mein Ansatz zielt aber ausschließlich auf die ästhetische Selbstwahrnehmung des Autors. Der Rezipient bleibt daher in der Analyse grundsätzlich ausgeschlossen.

⁹⁸ Andreas C. Jahn *Jenes gewisse Nichts. Prozesstheoretische Überlegungen zu einer Ästhetik des Absurden*. Würzburg 2004, S. 99

⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 9-24

¹⁰⁰ Siehe Ebd., S. 135; Anm. 133

Auch Burkes „Ästhetik des Schrecklichen“¹⁰¹ schrieb die Priorität sinnlicher Wahrnehmung vor: Die Einbildungskraft sei unfähig „etwas völlig Neues hervorzubringen; sie kann nur die Anordnungen derjenigen Ideen verändern, die sie von den Sinnen empfangen hat“¹⁰². Je intensiver ein Sinneseindruck ist, desto eindrucksvoller. Da der Schmerz intensiver ist als das Vergnügen, wie schon DuBos anmerkte,¹⁰³ „wird der Schmerz zur zentralen Kategorie dieser Wirkungsästhetik“¹⁰⁴. Burkes Schmerzkategorie ist jedoch an das Erhabene gebunden, mit dem Burke Kunst als physiologisches Reiz-Reaktionsschema zu definieren glaubte.¹⁰⁵ Das Gefühl des Erhabenen wird durch das lustvolle Empfinden von Schrecken und Schmerz hervorgerufen. Lustvoll kann es aber nur sein, wenn dabei Distanz bewahrt bleibt, d. h. der Zuschauer nicht selbst betroffen ist, wie schon Lukrez mit seiner Schiffbruchmetapher behauptete.¹⁰⁶ Dieses Vergnügen verdankt sich also dem Bewusstsein, dass „wir selbst frei von Übeln sind, die wir dargestellt sehen“¹⁰⁷ und gleichzeitig Mitgefühl empfinden: „Da unser Schöpfer bestimmt hat, daß wir durch das Band der Sympathie vereinigt werden sollen“¹⁰⁸, vermögen wir das Leid anderer nachzuvollziehen. Damit aber weist Burke diesen lustvollen Empfindungen eine soziale Funktion zu und versucht, sie ethisch aufzuwerten.

In dieser Tradition steht auch Schillers Einschätzung des ‚Affekts‘ als literarisches Objekt. Schiller versucht in seiner Abhandlung *Über das Pathetische* (1793), die ästhetische und ethische Funktion des Affekts zu vermitteln: „Der Affekt, als Affekt, ist etwas Gleichgültiges, und die Darstellung desselben würde, für sich allein betrachtet, ohne allen ästhetischen Wert sein [...]“¹⁰⁹ Verbunden jedoch mit einer ‚erhabenen‘ Handlung, sei er als poetischer Gegenstand gerechtfertigt: „Rache, zum Beispiel, ist unstreitig ein unedler und selbst niedriger Affekt. Nichtsdestowe-

¹⁰¹Hans Richard Brittnacher *Erregte Lektüre – der Skandal der phantastischen Literatur*. In: GRM, N.F. 44 (1994), 1–17; hier S. 3

¹⁰²Burke *Untersuchung*, S. 49

¹⁰³Vgl. oben Abschn. 3.2; Seite 95 f.

¹⁰⁴Brittnacher *Erregte Lektüre*, S. 3

¹⁰⁵Vgl. Ebd., S. 4 f.

¹⁰⁶Siehe oben Abschnitt 4.1.2, Seite 130, Anm. 41

¹⁰⁷Burke *Untersuchung*, S. 79

¹⁰⁸Ebd., S. 80

¹⁰⁹Friedrich Schiller *Über das Pathetische*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Bd. V: *Erzählungen*. Theoretische Schriften. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9., durchges. Aufl., Darmstadt 1993, S. 515

niger wird sie ästhetisch, sobald sie dem, der sie ausübt, ein schmerzhaftes Opfer kostet.“¹¹⁰

Kleist dagegen verabschiedet sich von jeglicher Rezeptionsästhetik. Seine Literatur will nicht auf einen Adressaten einwirken, sondern zelebriert die Konstruktion autonomer ästhetischer Subjektivität als De-Inkarnation. Kleists Erzählstruktur – das immer rascher ansteigende Tempo, die Kulmination in einem schockartig inszenierten, ekelerregenden Mord – erinnert an Jüngers metaphorische Beschreibung der Kategorie des Entsetzens:

Es gibt eine Art von dünnem und großflächigem Blech, mittels dessen man an kleinen Theatern den Donner vorzutäuschen pflegt. Sehr viele solcher Bleche, noch dünner und klangfähiger, denke ich mir in regelmäßigen Abständen übereinander angebracht, gleich Blättern eines Buches, die jedoch nicht gepreßt liegen, sondern durch eine sperrige Vorrichtung voneinander entfernt gehalten sind. Auf das oberste Blatt dieses gewaltigen Stoßes hebe ich dich empor, und sowie das Gewicht deines Körpers es berührt, reißt es krachend entzwei. Du stürzt, und stürzest auf das zweite Blatt, das ebenfalls und mit heftigerem Knalle zerbrichst. Der Sturz trifft auf das dritte, vierte und fünfte Blatt und so fort, und die Steigerung des Falles läßt die Schläge in einer Beschleunigung aufeinanderfolgen, die einem an Tempo und Heftigkeit anwachsenden Trommelwirbel gleicht. Immer noch rasender werden Fall und Wirbel, in einem mächtig rollenden Donner sich verwandelnd, der endlich die Grenzen des Bewußtseins sprengt. So pflegt das Entsetzen die Menschen zu vergewaltigen [...].¹¹¹

Geradezu atemlos hetzt die Handlung im *Kohlhaas*: „Kohlhaas wütet los in dem begrenzten Gefühl, daß ihm ein Unrecht geschehen sei. Aber [...] dieses Gefühl wird ihm zum Affekt, der seinen Reaktor anheizt wie Plutonium.“¹¹² Kohlhaas – „einer

¹¹⁰Schiller *Über das Pathetische*, S. 536. Vgl. auch Erwin Rotermund *Der Affekt als literarischer Gegenstand. Zur Theorie und Deutung der Passiones im 17. Jahrhundert*. In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Hg. von Hans Robert Jauß. München 1968, S. 239 f. Vgl. zur moralphilosophischen Begründung der Affekte in der Literatur Werner Strube *Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts*. Dissertation, Bochum 1971, S. 29 f. u. S. 51–59

¹¹¹Ernst Jünger *Das abenteuerliche Herz (Zweite Fassung). Figuren und Capriccios*. In: Ders.: Auswahl aus dem Werk in fünf Bänden. Bd. 4. Stuttgart 1994, S. 13 f.

¹¹²Carrière *Literatur des Krieges*, S. 44

der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“ [II, 9] – will eigentlich nur ein guter Bürger sein. Dieser an sich ehrenwerte Wunsch wird bei ihm jedoch zur „Kriegsmaschine“¹¹³, als sich sein Wunsch in puren Affekt verwandelt. Dieser Affekt erschüttert sein ganzes Umfeld: die Familie, die Angestellten und, in immer rasenderer Gewalt, schließlich das ganze Land und dessen Gesetzesapparat. Dies ist nicht der moralisch gerechtfertigte Affekt Schillers und auch nicht ein ‚Gemütsaffekt‘, wie Hermann Davidts konstatieren zu müssen glaubte:

Der Dichter, der seinem Freund Rühle zuruft: „Der unglückselige Verstand! . . . Folge deinem Gefühle!“ läßt die Gestalten seiner Phantasie ganz in ihrem Gemüt sich hingeben. Man darf seine Charakterologie als eine *stetige Affektschilderung* kennzeichnen.¹¹⁴

Kleists Affekt dagegen ist das Kraftfeld eines sich immer schneller drehenden „Gravitationszentrum[s]“¹¹⁵, das einen regelrechten *Wahrnehmungstaumel* erzeugt, der allein der intensiven Selbstwahrnehmung im ästhetischen Zustand dient als verbales *Harakiri*.¹¹⁶

Daher Kleists sorgfältige Zäsurierung des Wortschwalls, sein Aufstellen der Truppenteile, Einrichten von Wortbatterien/Granatwerfern (das Arbeiten mit ab-setzenden Satzungen, mit Semikolon, Komma, Doppelpunkt, die involutive Verfahrensweise mit Haupt- und Nebensatz als Dekonstruieren von horizontal und vertikal, von Über- und Untergeordnetem zugunsten eines Flux, einer Simultaneisierung) Erzeugung einer bis zum Zer-Bersten aufgeputschten/beschleunigten (Ent-)Ladungsenergie, einer Selbst-(Be)Schuß-Automatik, deren Ab-Feuern/e-jet (verstanden als Sich Hineinreden ins Weißglühende bzw. sich Herausreden/scadare, Kleist-Scardanelli, sich Zer-Ent-Reißen als Geburtsvorgang, als ein Sich Er-Zeugen) ein Sich-Hinein/Heraus-Katapultieren ist, das, wie im Falle der „Penthesilea“, die katastrophische Form der zer-nichtenden Ver-

¹¹³Carrière *Literatur des Krieges*, S. 46

¹¹⁴Hermann Davidts *Die novellistische Kunst Heinrichs von Kleist*. 1. Aufl. Berlin 1913. Hildesheim 1973, S. 120

¹¹⁵Carrière *Literatur des Krieges*, S. 48

¹¹⁶Vgl. zum ‚Schrecken‘ als Modus ästhetischer Wahrnehmung Karl Heinz Bohrer *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München/Wien 1978, S. 168–185

nichtung oder um die Symbioseverkettung mit Hölderlin weiterzuführen des „Tödlich-Faktischen“ annehmen kann (indem der Tod nicht nur gestreift wird, sondern als absolute Destruktion, sozusagen als experimentelle Überdosierung [...] zum verbalen Seppuku gerinnt).¹¹⁷

Slavoj Žižek sieht als große implizite Erungenschaft Kants nicht die Behauptung der Kluft zwischen der transzendental (also *vor* aller Erfahrung liegenden) konstituierten phänomenalen Realität und dem transzendenten (also *jenseits* aller Erfahrung liegenden) noumenalen Bereich, sondern des „verschwindenden Vermittlers“ zwischen diesen beiden: Zwischen der unmittelbaren Animalität und der menschlichen Freiheit sei das Ungeheuerliche der präsynthetisierenden Einbildungskraft „Amok gelaufen“ und habe gespenstische Erscheinungen von „Partialobjekten“ (Freud) hervorgebracht, die nicht zu einer Einheit zusammenzukriegen seien. Dies zwingt uns zum „Durchqueren des Phantasmas“, wie Lacan das nannte, womit er nicht eine Überwindung, sondern eine Identifizierung mit dem Werk unserer Einbildungskraft in all seiner Inkonsistenz gemeint habe.¹¹⁸

Auf diesem unerträglichen ‚Null-Niveau‘ gibt es nur die *reine Leere der Subjektivität*, die mit der Mannigfaltigkeit von gespenstischen ‚Partialobjekten‘ konfrontiert ist, die, genau besehen, Beispiele der lacanianischen ‚Lamelle‘ sind, der untoten Objekt-Libido.¹¹⁹

Das ungeheure Reich, das von den Vernunftideen verheimlicht wird, ist nicht das Ideenreich jenseits der Realität, sondern der ursprüngliche Raum der wilden, präsynthetischen Einbildungskraft, der unmögliche Bereich der transzendentalen Freiheit/Spontaneität in Reinform, ihre Unterordnung unter irgendein selbstauferlegtes Gesetz:

Dieser Bereich ist imaginär, jedoch nicht das Imaginäre als gespiegelte Identifikation des Subjekts mit einem festen Bild, das heißt, es geht der imaginären Identifikation als ichbildend voraus.¹²⁰

¹¹⁷Herrlinger-Mebus *Lieber nichts werden*, S. 98

¹¹⁸Vgl. Slavoj Žižek *Die Tücke des Subjekts*. Frankfurt am Main 2001, S. 74 f.

¹¹⁹Ebd., S. 75 (Hervorheb. von mir; C. B.).

¹²⁰Ebd.

D. h. das Subjekt begegnet sich selbst unter Partialobjekten *als* absolute Spontaneität. Ebenso lösen sich bei Kleist Mimik, Gestik und Gefühle als isolierte Elemente vom Subjekt und bilden neue Affekt-Figuren, die ihrerseits zu Subjekten der Erzählung werden.¹²¹ So löst sich auch der Name Nicolo im *Findling* von seinem Subjekt und wird zu einem „Durchgangsort“¹²² reiner Affekte:¹²³

Beschämung, Wollust und Rache vereinigen sich jetzt, um die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten. [II, 212]

In Kleists Behandlung der Frage nach dem äußeren Selbst-Bild im *Findling* bildet sich die Konstituierung des ästhetischen Subjekts als autonome ästhetische Empfindung *in nuce* ab. Schon die erste Beschreibung Nicolos ist eher eine Bildbeschreibung, denn die Beschreibung einer lebenden Person:

Er war von einer besonderen, etwas starren Schönheit, seine schwarzen Haare hingen ihm, in schlichten Spitzen, von der Stirn herab, ein Gesicht beschattend, das, ernst und klug, seine Mienen niemals veränderte. [II, 200]

Im Weiteren bezieht Nicolo seine Identität einzig aus dem Ansehen seiner Gestalt durch Elvira, Klara und Xaviera. Deren Reaktionen formen eine *imago*, die sich Nicolo sukzessive aneignet. So bemerkt er, nachdem er zum ersten Mal seiner imaginären Bild-Identität begegnet ist:

Je mehr er über diesen sonderbaren Vorfall nachdachte, je wichtiger ward ihm das Bild, das er entdeckt hatte, und je peinlicher und brennender war die Neugierde in ihm, zu wissen, wer damit gemeint sei. [II, 207]

Im Bild Colinos, als *Kunst-Werk*, wird erst Nicolos Selbstbewusstsein als das eines Bildes (also als ästhetisches) verobjektiviert. Indem Nicolo auch noch die Verkleidung des dargestellten Genueser Ritters imitiert, wird er vollends zur Maske seiner

¹²¹ Helmut Moysich *Die Selbst-Bildung und der Exzess des Blicks. Zum Werk Heinrichs von Kleist*. Frankfurt am Main [u. a.] 1988, S. 69

¹²² Ebd.

¹²³ Der *Findling* ist das hervorstechendste Beispiel. Autonome Affekte als handlungskonstitutiv gibt es aber auch in allen anderen Erzählungen: so z. B. in der *Verlobung*, wo „eine Mischung aus Begierde und Angst“ Gustav zu einer Liebesnacht verführt. [II, 239]

selbst,¹²⁴ zur „phantastische[n] Erscheinung“ [II, 208]. Als Kunstfigur entzieht er sich aber jeglicher moralischer Bewertung. Die Affekte (Beschämung, Wollust und Rache) „bilden gewissermaßen klare, natürliche Monaden, die von keinen Moralvorstellungen verunreinigt sind“¹²⁵. In diesem „dämonische[n] Tanz freigelassener Affekte“¹²⁶ manifestiert sich die Trennung des Signifikats vom Signifikanten: „Übrig bleiben reine Intensivwerte.“¹²⁷

Die Schematisierung, mit der Kleist die Verknüpfung der Affekte einsetzt, verschärft deren Intensität, indem durch die Reduktion auf ein abstraktes Muster die sinnliche Wirkung verschärft wird: „Was [Kleist] faszinierte, war die stationäre Prozeßform stehender Bilder, in denen die Figuren entweder in Augenblicken erschütternder Umbruchsituationen festgehalten werden, oder in Augenblicken utopisch-phantasmatischer Ausblicke.“¹²⁸

¹²⁴Nach Paul de Man setzt sich der Autor nicht als Schöpfer an den Beginn der Erzählung, sondern (als ästhetisches Subjekt) mitten hinein. De Man nennt dieses Vorgehen „Maske verleihen“ (Prosopopoeie). Vgl. Bettina Stix *Rhetorische Aufmerksamkeit. Formalistische und strukturalistische Vorgaben in Paul de Mans Methode der Literaturwissenschaft*. München 1997, S. 86 f.

¹²⁵Moysich *Selbst-Bildung*, S. 69

¹²⁶Neumann *Inseln des Scheins*, S. 197. Vgl. auch Wackenroders Darstellung musikalischer Eindrücke. Hier präfiguriert sich schon diese Autonomie der Affekte. Der Tonmeister Berlinger beschreibt, wie in einer großen Symphonie „ein ganzes Drama menschlicher Affekten“ ausströmt. Siehe Wilhelm Heinrich Wackenroder *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe: historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 1: *Werke*. Hg. von Silvio Vietta. Heidelberg 1991, S. 221 f. Er horcht dem Verklungenen nach: „[D]ann ist mir, als hätt' ich ein Traumgesicht gehabt von allen mannigfaltigen menschlichen Affekten, wie sie, gestaltlos, zu *eigner Lust*, einem seltsamen, ja fast wahnsinnigen pantomimischen Tanz zusammen feyern, wie sie mit einer furchtbaren *W i l l k ü h r* gleich den unbekanntten räthselhaften Zaubergöttinnen des Schicksals, frech und frevelhaft durch einander tanzen.“ ebd., S. 222 (Hervorh. von mir; C. B.)

¹²⁷Moysich *Selbst-Bildung*, S. 69. Eine ebensolche reine Faktizität/Phänomenologie des Intensiven verfolgt der Maler Francis Bacon. So versagt er seinen Papstbildern, auf denen der Mund wie im Erschrecken schreit, jegliche moralisch-affektive Reaktionen: „Ich mag sozusagen das Glitzern und die Farbe, die aus dem Mund kommt, und ich habe immer gehofft, den Mund so malen zu können, wie MONET einen Sonnenuntergang gemalt hat.“ David Sylvester *Gespräche mit Francis Bacon*. Erw. Neuausg., München 1997, S. 52. Vgl. auch Christoph Menke *Der ästhetische Blick: Affekt und Gewalt, Lust und Katharsis*. In: *Das Schöne*. Mainzer Universitätsgespräche. WS 95/96 und SS 1996. Hg. von Margit Thea Brandl [u.a.]. Mainz 1996, S. 42–45

¹²⁸Nieraad *Du sollst nicht deuten!*, S. 150

4.3 Die Intensität des negativen Augenblicks

Das zweideutige Schweigen der Ekstase
ist strenggenommen selber unzugänglich.
Oder – wie der Tod – nur für einen Augenblick zugänglich.
Georges Bataille

Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich –
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich.
Gottfried Benn

Der Begriff der ‚Intensität‘ wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem operativen Terminus, der im Deutschen zum ersten Mal bei Lessing belegt ist.¹²⁹ Der Mathematiker Johann Heinrich Lambert suchte durch die Verwendung dieses Begriffs, den terminologischen Ansprüchen einer exakten Wissenschaftssprache zu genügen. Intensität sei nämlich wie Extensität eine messbare Größe.¹³⁰ Aber auch der Bereich kulturellen Handelns ließe sich durch die definitorische Genauigkeit und gradualisierende Funktionsweise dieses physikalischen Begriffs exakter beschreiben:

So werden Felder, in denen keine klaren gegenständlichen Einheits- und Teilvorstellungen möglich sind, in einem gleitenden Modus pluraler Markierungen kognitiv bewältigt. Intensität greift dort, wo Ideenbereiche berührt sind, die sich mehr oder minder einer planen Darstellung entziehen, wo Denken und Ausdruck angesichts einer nur abstrakten Konkretisierbarkeit nicht ohne weiteres stillzustellen sind.¹³¹

Das Moment der prozessualen Modellierung ist also das Merkmal, das die Denkfigur der Intensität zur Erschließung bis dahin nur diffus formulierter Phänomenbereiche auszeichne. Dabei kann sie sich nach Lambert jedoch niemals auf absolute Einheiten wie Existenz, Wahrheit oder Identität beziehen, sondern dient zur Bezeichnung der Empfindung von ‚Stärke‘, indem wir

¹²⁹Lessing vermerkt zum Deklamationsstil einer Schauspielerin: „Der gänzliche Mangel intensiver Akzente verursacht Monotonie [...]“. Gotthold Ephraim Lessing *Hamburgische Dramaturgie*. In: Ders.: Werke in drei Bänden. Bd. II: Kritische Schriften. Philosophische Schriften. Nach den Ausg. letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke. München 1974, S. 309. Vgl. zur Funktionsgeschichte des Begriffs ‚Intensität‘ Erich Kleinschmidt *Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert*. Göttingen 2004, S. 15–53

¹³⁰Siehe Ebd., S. 36 f., Anm. 97

¹³¹Ebd., S. 10

bey der Vorstellung der Sache gleichsam eine Probe machen, ob die Fibern uns ein Bewußtseyn von der veränderten Ausdehnung und Intensität einer Größe geben können, oder nicht.¹³²

Der Naturphilosoph Buffon (1707–1778) proklamierte eine proportionale Abhängigkeit von Intensität und Dauer: So verkürze sich die Existenz bei erhöhter Intensität.¹³³ Kant unterschied bei der Wahrnehmung extensive von intensiven Größen: So können Raum und Zeit nur qua Teilvorstellungen zu einer ganzheitlichen Vorstellung synthetisiert werden. Intensive Vorstellungen können dagegen nur ganzheitlich erfasst werden:

Die Wahrnehmung muss sich des Stärkegrads dadurch versichern, dass sie als Bezugsparameter dessen völliges *Verschwinden*, einen *Nullpunkt* setzt. Bezogen auf diesen ist eine Wahrnehmung ‚in einem *Augenblicke* und nicht durch sukzessive Synthesis vieler Empfindungen‘ vollziehbar.¹³⁴

D. h. der Begriff der ‚Intensität‘ zeichnet sich durch seine spezifische Zeitlichkeit aus, die im „Nullpunkt“ kulminiert.

Schiller nun funktionalisierte die Begriffsverwendung für die *moralische Erziehung* des Menschen. In seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) wird ‚Intensität‘ zu einer anthropologisch gedachten Messgröße, deren prozessuale Entwicklungspotenz als „moralische Intensität“ die Beherrschung des „sinnlichen Triebes“ garantieren soll:¹³⁵

Da die Person das Bestehende in der Veränderung ist, so wird die Vollkommenheit desjenigen Vermögens, welches sich dem Wechsel entgegensetzen soll, größtmögliche Selbständigkeit und Intensität sein müssen. Je vielseitiger sich die Empfänglichkeit ausbildet, je beweglicher dieselbe ist, und je mehr Fläche sie den Erscheinungen darbietet, desto mehr Welt *ergreift* der Mensch, desto mehr Anlagen entwickelt er in sich; je mehr Kraft und Tiefe die Persönlichkeit, je mehr Freiheit die Vernunft gewinnt,

¹³²Johann Heinrich Lambert *Anlage zur Architektonic. 2.* In: Ders.: Philosophische Schriften. Bd. 4. Hg. von Hans Werner Arndt. Nachdr. der Ausg. Riga 1771. Hildesheim 1965, S. 340; § 719

¹³³Siehe Kleinschmidt *Entdeckung der Intensität*, S. 20; Anm. 21

¹³⁴Ebd., S. 57; Siehe Kant *KrV*, S. 223 (B 210) (Hervorh. von mir; C. B.)

¹³⁵Schiller *Ästhetische Erziehung*, S. 611, 13. Brief

desto mehr Welt *begreift* der Mensch, desto mehr Form schafft er außer sich.¹³⁶

Ebenso wirkungsästhetisch fasste Herder die Intensitätsbewegungen des poetischen Textes auf.¹³⁷ An der dichterischen Rede zeige sich „etwas *Unendliches*“, weil sie lebhaft Eindrücke „auf einen *geistigen, moralischen*, gleichsam *unendlichen* Grund, ins *Gemüt*, in die *Seele* malet“¹³⁸.

Im Gegensatz jedoch dazu steht die Verwendung des Begriffs in unserem Kontext als *Intensität ohne Intention*. Diese entspricht Nietzsches „Schein“-Begriff als Kategorie der schönen Oberfläche bei verborgener Tiefe.¹³⁹ Dass die Tiefe ‚verborgen‘ ist, soll nicht heißen, dass sie zu ‚entbergen‘ ist. Es geht nicht um das Aufdecken einer verborgenen Sinnfülle, die sich an der Oberfläche manifestiert und dort ‚abschöpfbar‘¹⁴⁰ wäre. Die Intensität bleibt reines *phänomenon* ganz im kantischen Sinne, als autopoietisches Element des jeweiligen Systems (hier der Literatur), das nach dessen Gesetzen existiert. Durch die Absenz einer klaren Referenz strahlt die Kunst ihre sinnlich-imaginative Phänomenalität umso stärker aus: „Der repräsentative Diskurs findet erst dort sein Ende, wo er durch den Stil effektiv verworfen wird: [...] Die Worte gelten als Intensitäten und nicht als Bedeutungen.“¹⁴¹

Intensität im hier intendierten Modus manifestiert sich im reinen, schockartigen *Ereignis*:¹⁴² Die Leitkategorie ästhetischer Subjektivität ist nach Bohrer die *Plötz-*

¹³⁶Schiller *Ästhetische Erziehung*, S. 608, 13. Brief

¹³⁷Kleinschmidt *Entdeckung der Intensität*, S. 117 f.

¹³⁸Johann Gottfried Herder *Briefe zur Beförderung der Humanität*. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Bd. 7. Hg. von Martin Bollacher [u. a.]. Frankfurt am Main 1991, S. 1–356; hier S. 578

¹³⁹Vgl. zu Nietzsches „Schein“-Begriff Bohrer *Kleists Selbstmord*, S. 111–138. Siehe auch Willemsen *Gewalt als Unterhaltung*. Siehe oben Abschn. 3.1.2; Seite 72

¹⁴⁰Lücke *Semiotik und Dissemination*, S. 19. So ruft z. B. Gustavs moralisierendes Beharren auf einer eindeutigen Zeichenordnung in der *Verlobung* Täuschungen hervor, die seine Rettung verhindern. Gustav hat scheinbar die Alternative zwischen zwei Deutungsmöglichkeiten: Reduktion des Scheins (daraus würde die semantische Verlässlichkeit der Zeichen folgen) oder die Totalisierung des Scheins (daraus würde die semantische Unzuverlässigkeit der Zeichen folgen). Kleists Erzählung entwickelt dagegen eine „Lektüre des irreduziblen Scheincharakters ihrer Sprachlichkeit“, d. h. „die Sprache [erschöpft] sich in ihrer Bezeichnungsfunktion in dem Maße, wie das sprachliche Zeichen [...] Signifikat und Signifikant so in sich vereinigt, daß es letzteren auf sein Signifikat hin transparent und damit reduzierbar werden läßt“. Volker Kaiser *Der Haken der Auslegung. Zur Lektüre von Kleists ‚Die Verlobung in St. Domingo‘*. In: Athenäum, (1997), 193–210; S. 200 f.

¹⁴¹Jean-François Lyotard *Intensitäten*. Aus dem Französischen von Lothar Kurzawa und Volker Schäfer. Berlin 1978, S. 15

¹⁴²Und damit ganz im Gegensatz zur Kleinschmidtschen Definition: Danach ist die *gleitend-modulative Steigerung* das herausragende Merkmal einer Begriffsbestimmung von „Intensität“.

lichkeit als „Modus des mit der Historie nicht mehr identischen Augenblicks“¹⁴³. D. h. die spezifische Zeitlichkeit dieser Intensität ist die des *Augenblicks*.¹⁴⁴ In diesem wird die Kontinuität der Zeit unterbrochen und „bis auf einen einzigen Punkt gekürzt“¹⁴⁵:

Der „Augenblick“ ist ein bildlicher Augenblick; und es ist insofern nicht besonders gut, mit ihm etwas zu tun zu haben. Es ist jedoch ein schönes Wort, wenn man einmal darauf achtet. Nichts ist so schnell wie der Blick des Auges; und doch ist er dem Gehalt des Ewigen kommensurabel.¹⁴⁶

Der Augenblick ist also einerseits Inbegriff der Flüchtigkeit und gleichzeitig „einheits- und ewigkeitsstiftende Macht“¹⁴⁷, als „erfüllte Gegenwart“¹⁴⁸, durch den Einbruch der Ewigkeit in die Zeit. Im ‚mystischen‘ Augenblick der Barockzeit wurde der irdische Abglanz des Göttlichen erlebbar.¹⁴⁹ Der Mystiker verschmolz mit seinem Schöpfergott zur *unio mystica*. Dabei bezog er sich auf die scholastische Lehre der *analogia entis*, die eine Teilhabe aller aus dem Schöpfungsakt hervorgegangenen Substanzen an Gott postuliert:

Die Welt erscheint in dieser Perspektive als ein geschlossenes, hierarchisch geordnetes System von Existenzen, zwischen denen Analogie- und Korrespondenzbeziehungen auf horizontaler Ebene – die Existenzen auf der gleichen Seinsebene betreffend – und auf vertikaler Ebene – also zwischen Existenzen verschiedener Seinsebenen – gelten. Demgemäß hat alles Seiende Verweischarakter – es verweist jeweils von sich auf andere Existenzen bis hin zu Gott als demjenigen, in dem Sein und Existenz koinzidieren.¹⁵⁰

Siehe oben S. 151. Siehe auch z. B. Kleinschmidt *Entdeckung der Intensität*, S. 144: „Intensität ereignet und manifestiert sich in an- und abschwelenden Übergängen als fluktierende Energie von relativ wirksamen Konfigurationen.“

¹⁴³Bohrer *Kleists Selbstmord*, S. 7. Vgl. auch Stefan Schwöbel *Autonomie und Auftrag. Studien zur Kunsttheorie im Werk von Peter Weiss*. Frankfurt am Main [u. a.] 1999, S. 34–37

¹⁴⁴Ewertowski *Das Außermoralische*, S. 122

¹⁴⁵Bohrer *Ästhetik des Schreckens*, S. 331

¹⁴⁶Sören Kierkegaard *Der Begriff Angst*. Hg., eingel. und komm. von Hans Rochol. Hamburg 1984, S. 94

¹⁴⁷Susanne Ledanff *Die Augenblicksmetapher. Über Bildlichkeit und Spontaneität in der Lyrik*. München 1981, S. 32

¹⁴⁸Joachim Ritter (Hrsg.) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1. Völlig Neubearb. Ausg. des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler. Hg. von Joachim Ritter. Basel [u. a.] 1971, „Augenblick“ Sp. 649

¹⁴⁹Vgl. dazu Ledanff *Augenblicksmetapher*, S. 41–57

¹⁵⁰Jürgen Nieraad „Bildgesegnet und bildverflucht“. *Forschungen zur sprachlichen Metaphorik*. Darmstadt 1977, S. 15

Der Mensch der Barockzeit lebte also in einer zeichenhaft begriffenen Welt, in der alle Dinge auf eine von einem Schöpfergott geschaffene homogene, teleologisch ausgerichtete Welt verweisen. Die poetische Sprache ist demnach auch eine ‚Sinnbildsprache‘, in der sich diese Struktur der Welt und Gott offenbart. Ebenso argumentiert noch Friedrich von Blanckenburg in seiner einflussreichen romantheoretischen Programmschrift *Versuch über den Roman* von 1774.¹⁵¹ Indem der Roman im fiktionalen Modell die prästabilisierte Harmonie von Subjekt und Welt als um der Perfektionierung des Menschen willen göttlich inspiriertes Werk präsentiert, trägt er zur realen Steigerung der Harmonie bei, von der er fiktional berichtet. Der Dichter als „der eigentliche Nachahmer des Schöpfers durch die Schöpfung seiner kleinen Welt“ kann „die Absichten des höhern Schöpfers befördern, und ihre Erreichung erleichtern helfen“.¹⁵²

Seit der frühgriechischen Poesie war der Augenblick Zeichen für Transzendenz und Ewigkeit. Auch Goethe will dem Augenblick „Dauer verleihen“¹⁵³, damit er zur versöhnenden Metapher des ‚erfüllten Augenblicks‘ wird:

Genieße mächtig Füll’ und Segen,
Vernunft sei überall zugegen,
Wo Leben sich des Lebens freut.
Dann ist Vergangenheit beständig,
Das Künftige voraus lebendig,
Der Augenblick ist Ewigkeit.¹⁵⁴

¹⁵¹Friedrich von Blanckenburg *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit e. Nachw. von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965

¹⁵²Ebd., S. 432. Vgl. Werner Frick *Das Subjekt und sein Schicksal. Konturen des Teleologieproblems bei Friedrich von Blanckenburg und Karl Phillip Moritz*. In: Ders.: *Providenz und Kontingenz: Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Bd. 2. Tübingen 1988, S. 342–382

¹⁵³Johann Wolfgang von Goethe *Gedichte und Epen*. In: Goethes Werke. Hamburger Ausg. in 14 Bänden. Bd. 1: *Gedichte und Epen I*. Hg. von Erich Trunz. 13. Aufl., Hamburg 1982, S. 148. Siehe auch Conrady *Die Erzählweise*, S. 21. Scharf grenzt Conrady das Goethesche und Kleistsche Verständnis vom *Augenblick* voneinander ab: Für Goethe ist es der *heitere Augenblick*, der so lange wie möglich genossen werden sollte. Er ist erfüllt vom Schauen. Kleists *Augenblick* ist plötzliche Epiphanie als auf die höchste Spitze getriebene *Intensität* mit der minimalsten zeitlichen Ausdehnung. Conrady ist beizustimmen, dass in Kleists *Augenblick* höchste Intensität erscheinen soll. Es ist aber zu betonen, dass diese *Epiphanie* von Kleist völlig säkularisiert ist und mit göttlicher oder erhabener Erscheinung nichts mehr gemein hat!

¹⁵⁴Goethe *Werke*, S. 370, V. 25–30. Vgl. auch Bruno Hillebrand *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Göttingen 1999, S. 14–34. Zwar konstatiert Karl

Auch im „Augenblick schöpferischer Steigerung“¹⁵⁵ der Frühromantik scheint noch ein Ewiges auf: die eigene Unendlichkeit im höchsten Moment. So sagt der Künstler in Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* über seine Bilder:

In ihnen schien wirklich der flüchtige und geheimnisvolle Augenblick des höchsten Lebens durch einen stillen Zauber überrascht und für die Ewigkeit angehalten.¹⁵⁶

An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entsteht mehr und mehr ein neuer Modus des Augenblicks: Der Augenblick wird verabsolutiert, indem jedes durch ihn erreichbare Ideal verneint wird. Aus dem erfüllt-erhabenen wird ein autonom-absoluter Augenblick der reinen Intensitätserfahrung. D. h. die Plötzlichkeit als ‚absoluter Augenblick‘ ist eine „ästhetische Epiphanie sui generis“¹⁵⁷. Im Gegensatz zur theophanen Epiphanie, wie sie in Kierkegaards Augenblicks-Definition noch zum Ausdruck kommt, garantiert nach dem Zerfall transzendentaler Ordnungen nur noch der vom moralisch-ethischen Kontext unabhängige Augenblick den „Fluchtpunkt ästhetischer Erfahrung“¹⁵⁸. Im Moment des emphatischen Augenblicks scheint keine Totalität auf wie in Steiners „tiefste[r], letzte[r] Wahrheit“¹⁵⁹, sondern „das nichts bedeutende

Heinz Bohrer schon bei Goethe zusätzlich zu diesem „erfüllten“ einen „negativen“ Augenblick als Struktur entleerter Zeitlichkeit, der sich insbesondere in *Alexis und Dora* (1797) und *Pandora* (1808) nachweisen lasse. Dieser wird bei Bohrer jedoch in erster Linie unter dem Modus des Abschieds und nicht des Plötzlichen wahrgenommen. Vgl. Karl Heinz Bohrer *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt am Main 1996, S. 400–415

¹⁵⁵Hillebrand *Ästhetik des Augenblicks*, S. 43

¹⁵⁶Friedrich Schlegel *Lucinde*. In: Ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler. Unter Mitw. von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 5,1: Dichtungen. Krit. Neuausg. Hg. und mit e. Einl. von Hans Eichner. München [u. a.] 1962, S. 1–82; hier S. 57. Siehe auch Schlegel *Charakteristiken*, S. 258: „Frei ist der Mensch, wenn er Gott hervorbringt oder sichtbar macht, und dadurch wird er unsterblich.“

¹⁵⁷Herbert Grieshop *Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß*. Würzburg 1998, S. 25

¹⁵⁸Braun *Der poetische Augenblick*, S. 23

¹⁵⁹George Steiner *Sprache und Schweigen*. Frankfurt am Main 1969, S. 44: „Die tiefste, letzte Wahrheit schließt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig in sich ein. Es ist die temporale Struktur der Sprache, die sich künstlich getrennt hält.“ Was Steiner allerdings für die Vertreter des französischen Surrealismus reklamiert, sie hätten erkannt, dass die traditionelle Syntax unsere Wahrnehmungen in lineare und monistische Bahnen lenke und das ‚freie Spiel der Kräfte‘ behindere (S. 64f.), lässt sich auf Kleist übertragen. Auch dessen Prosastil ist beherrscht von dem Versuch, Kausalzusammenhänge aufzulösen. So sagt Steiner über Rimbauds Prosagedichte: „[D]ie Wirkungen scheinen den Ursachen voranzugehen, und die Geschehnisse werden in sprunghafter Gleichzeitigkeit entfaltet.“ (S. 65)

abstrakte Aufblitzen, das keine Dauer hat, nichts zum Vorschein bringt und in das Nichts, das von ihm beleuchtet wird, zurückkehrt“¹⁶⁰, das „augenblickhafte Verlauten“¹⁶¹, wird zum literarischen Elementarereignis. Der absolute, negative Augenblick ist ein artifizielles literarisches Imaginationsprodukt, *unabhängig* von einem moralischen Handlungsideal. Dagegen behauptet Grieshop selbst für die neuere Literatur (seine Studie bezieht sich auf Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß), dass „die Vorstellung oder Sehnsucht eines privilegierten Zugangs zur Wirklichkeit im emphatischen Augenblick Dreh- und Angelpunkt der Darstellungsbemühungen“¹⁶² sei. Nach dem Verlust des transzendentalen Signifikats ist aber ein Augenblick, in dem die Ewigkeit aufscheint, nicht mehr denkbar. Aus dem erfüllten Augenblick wird ein durch Intensität verdichteter ohne jegliche transzendente Referenz.¹⁶³

Kleist ist der Dichter des Augenblicks. Seine Erzählungen sind ein permanentes Feuerwerk augenblicklich sich entladender Sprengsätze.¹⁶⁴

Die Intensität des negativen Augenblicks kleistscher Prägung entspricht so einem Kennzeichen des Erhabenen bei Burke als übergrelles Licht, „ein Licht, das durch sein Übermaß selbst in eine Art Finsternis umspringt“¹⁶⁵. In ihrer reinen Phänomenalität ist sie jedoch von jeglichem Erhabenheits-Pathos entkleidet. D. h. Kleist übernimmt eine Kategorie des Erhabenen in den literarischen Diskurs und macht sie zu einer rein poetologischen Kategorie. Intensität ist die Denkfigur, die sich – wie oben dargelegt – auf die Wahrnehmung *im Augenblick* bezieht. Das Wahrheitskriterium der Philosophie verlangt zeitliche Dauer. Wenn aber die Zeitlichkeit nicht transzendental abgesichert ist, verfällt sie sofort dem Nichts. Der negative Augenblick ist also die

¹⁶⁰So Maurice Blanchot über den „reinen Augenblick“ bei Virginia Woolf. Siehe Maurice Blanchot *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. München 1962, S. 138

¹⁶¹Peter von Matt ... *fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*. München/Wien 1983, S. 9

¹⁶²Grieshop *Rhetorik des Augenblicks*, S. 37

¹⁶³Noch bei den Frühromantikern verdichtete sich im erfüllten Augenblick die Einheit des Ichs mit dem Universum. Vgl. dazu Hillebrand *Ästhetik des Augenblicks*, S. 45–47. Eine Präfiguration der Utopie des ‚Augenblicks‘ ohne metaphysische oder symbolische Überhöhung kann aber schon in Rousseaus *Träumereien eines Spaziergängers* verortet werden, für die die Entdeckung dieser absentischen Ich-Subjektivität in Abschnitt 3.2 gezeigt wurde.

¹⁶⁴Ebd., S. 48

¹⁶⁵Siehe oben S. 130; Anm. 43

Umkehrung des erfüllten Augenblicks, der Ewigkeit anstrebt:¹⁶⁶ ein augenblickhaftes Aufblitzen einer intensiven Stimmung als *Sturz ins Nichts*. Die ekstatische Intensität lässt ein negativ Absolutes aufscheinen:

Zukunft schwindet und mit ihr die Vergangenheit: das imaginierte absolute Präsenz kennt weder Freiheit noch Unfreiheit, sondern lediglich ‚sich selbst‘. Dies meint: ‚von innen her der Spaltung des Seins beizuwohnen‘.¹⁶⁷

In Kleists Text *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* [II, 327f.] wird deutlich, dass es für ihn kein Jenseits mehr gibt.¹⁶⁸ Dieses kurze Prosastück ist eine Bearbeitung von Clemens Brentanos Beitrag zu den *Berliner Abendblättern*.¹⁶⁹ Hier vollzieht Kleist eine Umwertung der romantisch-metaphysischen Implikation des Unendlichen Brentanos:¹⁷⁰

Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine begrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. [II, 327]

¹⁶⁶Mit letzterem ist die spirituelle *Epiphanie*-Form gemeint, wie sie sich zum Beispiel in Hölderlins *Patmos*-Hymne (1801) im Pfingstgeschehen ereignet. Friedrich Hölderlin *Patmos. Dem Landgrafen von Homburg*. In: Ders.: Werke. Briefe. Dokumente. Nach dem Text der von Friedrich Beißner besorgten Kleinen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Ausgew. und mit e. Nachw. vers. von Pierre Bertaux. Mit Anm. und Literaturhinw. von Christoph Prignitz. 4., rev. und erw. Aufl., München 1990, S. 177–182. Hier manifestiert sich Hölderlins poetologischer Anspruch, die „simultane Innigkeit und Unterscheidung der harmoniscentgegengesetzten lebendigen zum Grunde liegenden Empfindung“ als „Stimme des Ewigen zum Ewigen“ dichterisch zu Ausdruck zu bringen. Siehe Friedrich Hölderlin *Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes*. In: Ders.: Werke. Briefe. Dokumente. Nach dem Text der von Friedrich Beißner besorgten Kleinen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Ausgew. und mit e. Nachw. vers. von Pierre Bertaux. Mit Anm. und Literaturhinw. von Christoph Prignitz. 4., rev. und erw. Aufl., München 1990, S. 515. Vgl. Kleinschmidt *Entdeckung der Intensität*, S. 97 f.

¹⁶⁷Jahn *Jenes gewisse Nichts*, S. 155; Maurice Merleau-Ponty *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hg. und eingel. von H. W. Arndt. Hamburg 1984, S. 39

¹⁶⁸Vgl. zum Folgenden Schulte *Unmittelbarkeit und Vermittlung*, S. 225–230

¹⁶⁹Erschienen am 13. Oktober 1810. Siehe auch Kleists Erklärung: „[N]ur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Hrn.; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir.“ Brentanos Original *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner* in: Clemens Brentano *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner*. In: Ders.: Werke. Bd. 2. Hg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp. 3., durchges. Aufl., München 1980, S. 1034–1038. Siehe auch oben Abschn. 4.1.2; S. 136

¹⁷⁰Vgl. Ebd., S. 1034

zur Erfahrung des Todes ohne Transzendenz:

Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reich des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. [II, 327]

In der Metapher der ‚weggeschnittenen Augenlider‘ ist die Bewegung des Öffnens (als das Öffnen der Seele auf die Transzendenz hin) und des Schließens (als das Auf-sich-zurück-geworfen-Sein) eliminiert. Alles ist Vordergrund, denn „da [das Bild], in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“ [II, 327]. Der lidlose Augenblick ist der Augenblick ohne Vermittlung, ohne Transzendenz als reine, „phänomenologische Sensation“¹⁷¹:

Der Rahmen faßt das Gemälde *als* Kunstwerk ein. Er bestimmt noch die Grenze von Kunst und Nicht-Kunst, indem er das Bild *als* Bild auf sich selbst zurückweist. Dies bedeutet aber: Das Kunstwerk besitzt nicht länger die Funktion, auf ein ihm Anderes, Abwesendes [...] zu verweisen. [...] Im zum lidlosen Blick erstarrten Auge spiegelt sich der Verlust der Verweisung wider. Das Bild erscheint in der reinen Gegenwärtigkeit seiner puren Faktizität [...].¹⁷²

An die Stelle der romantischen Epiphanie, als Signum für das Durchscheinen von Ewigen im Zeitlichen, tritt die „Rahmen-Epiphanie“¹⁷³, deren Ort sich in das Kunstwerk selbst verlegt als Umschlag ins Nichts.

¹⁷¹Bohrer *Ekstasen der Zeit*, S. 76

¹⁷²Schulte *Unmittelbarkeit und Vermittlung*, S. 227f. Im lidlosen Blick wird zugleich der Modus wertfreier ästhetischer Wahrnehmung als „Sichfühlen“ evident. So schreibt Hofmannsthal, indem er Kleists Metapher aufgreift, über den Dichter: „Er sieht und fühlt; sein Erkennen hat die Betonung des Fühlens, sein Fühlen die Scharfsichtigkeit des Erkennens. Er kann nichts auslassen. Keinem Wesen, keinem Ding, keinem Phantom, keiner Spukgeburt eines menschlichen Hirns darf er seine Augen verschließen. Es ist als hätten seine Augen keine Lider.“ Hugo von Hofmannsthal *Der Dichter und diese Zeit*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 8: *Reden und Aufsätze I* (1891–1913). Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979, S. 67

¹⁷³Taylor *Quellen des Selbst*, S. 826

In den Erzählungen häufen sich die expliziten Merkmale der Signifikantenkette des Augenblicks: „plötzlich . . . als“; „eben . . . da“; „es traf sich, daß“; „im Augenblick“; „aber wer beschreibt das Entsetzen/Erstaunen, als“¹⁷⁴:

Aber wer beschreibt das Entsetzen, das wenige Augenblicke darauf ihren Busen ergriff, als sie plötzlich, im Innern des Hofraumes, ein Geräusch von Menschen, Pferden und Waffen hörte [. . .]. Toni, vor deren Augen sich, während weniger Minuten, dieser ganze Auftritt abgespielt hatte, stand, gelähmt an allen Gliedern, als ob sie ein Wetterstrahl getroffen hätte, da. [*Verlobung* II, 184]

Darauf, in dem Augenblick der Mitternacht, läßt sich das entsetzliche Geräusch wieder hören; jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann, hebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor [. . .]. [*Bettelweib* II, 198]

Kohlhaas fällt wie ein „Engel des Gerichts“ [II, 32] über Wenzels Schloss her, und eilt – nachdem er den Zollwärter und den Torwächter niedergeritten [II, 31] und das Hirn des Junkers „versprüht“ [II, 32] hat – zu den brennenden Ställen: „Kohlhaas, der, in eben diesem Augenblick, in einem kleinen, mit Stroh bedeckten Schuppen, seine beiden Rappen erblickte, fragte den Knecht: warum er die Rappen nicht rette?“ [II, 33] und beginnt mit der flachen Seite seines Schwertes auf ihn einzuschlagen. Wie Elektrizität, die „nur auf den Augenblick harrt“ [*Allerneuester Erziehungsplan* II, 330], entladen sich die Spannungen. Danach breitet sich das Nichts aus: Kohlhaas setzt sich unter das Tor der Burg und erharrt „schweigend den Tag“ [II, 33]. Für einen Augenblick hört die Zukunft auf zu sein.¹⁷⁵ Als Kohlhaas den Zettel in einem „plötzlichen“ Entschluss kurz vor seiner Hinrichtung verschluckt [II, 103], wird er zu einem

¹⁷⁴Allerdings kann man die *Plötzlichkeit*, die durch diese Zeitadverbien hervorgerufen wird, wenn man sie ganz naiv und isoliert betrachtet, wie Müller-Seidel es vorführt, moralisch als „schicksalhaft“ bewerten: „In jeder dieser Wendungen bezeugt sich das Geschehen als schicksalhaft, als Hereinbrechen elementarer Mächte, über die es eine Verfügungsgewalt nicht gibt. Man hat Anlaß, von Schicksalsnovellen zu sprechen.“ Walter Müller-Seidel *Die Struktur des Widerspruchs in Kleists ‚Marquise von O. . .‘ (1954)*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 249

¹⁷⁵Siehe auch Bohrer *Negativität*, S. 5: „Wenn in Kleists *Michael Kohlhaas* die quasi zum deutschen Nationalcharakter erstarrte Figur des Rächers aus verlorener Gerechtigkeit umschlägt zur Gefühlsmaschine von extremer Intensität, dann hat sich die Zukunftsperspektivierung zurückverwandelt in den absoluten Zeitpunkt von Gegenwärtigkeit. Darüber hinaus gibt es nichts mehr.“

unverdaulichen Bissen. Der Körper nimmt den Zettel nicht an, der Kreislauf wird unterbrochen. Der Zettel hätte sein Leben retten können; indem er ihn verschlingt, besiegelt er seine Enthauptung, also seine Zerstückelung.

Auch ‚Entzückung‘ und ‚Verzückung‘ sind bei Kleist Augenblicke erhöhter Intensität ohne transzendenten Bezug.¹⁷⁶ Was einmal die Transzendenz war, wird zu einer Art Stromstoß, der empfängliche Seelen in Zuckungen versetzt. Das Entzücken geht bei Kleist immer mit Gewalt einher.¹⁷⁷ So stirbt Jakob der Rotbart „unter schrecklichen Zuckungen“ [*Zweikampf* II, 260]. Nicolo beobachtet Elvire „von raschen, heimtückischen Hoffnungen durchzuckt“ und versucht kurz danach, sie zu vergewaltigen [*Findling* II, 206]. Elvire befindet sich gleichzeitig „in der Stellung der Verzückung“ [II, 207]. Die Augenblicke des Entzückens sind bei Kleist immer auch Augenblicke des Todes, der Grausamkeit, der Rache, des Schmerzes. Die Entzückung ist kein Entrücken in den mystischen Zustand der Vereinigung mit Gott, kein transzendentaler Sinn scheint in ihr auf, sondern etwas Unvergleichbares:

Man sieht oft [...] Leute, die sich, weil sie sich der Sprache nicht mächtig fühlen, sonst in der Regel zurückgezogen halten, plötzlich mit einer zuckenden Bewegung, aufflammen, die Sprache an sich reißen und etwas Unverständliches zur Welt bringen. [*Verfertigung der Gedanken* II, 323]

Das plötzliche Aufblitzen des Inkommensurablen macht die gelungene Prosa aus: Kleist geht es um die Verwandlung von körperlichen *Affekten* in sprachliche Gestik, um „elektrische Entladungen des Körpers“¹⁷⁸. So reduziert Kleist in seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* den Beginn der Französischen Revolution auf ein rein körperliches plötzliches Phänomen: das Zucken der

¹⁷⁶Siehe auch oben Abschn. 3.3; S. 121

¹⁷⁷So wie auch Nietzsche das „Grausen“ mit „Verzückung“ verbindet, um das Dionysische zu erläutern: „An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure *Grausen* geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde, in irgend einer seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen [...], so thun wir einen Blick in das Wesen des *Dionysischen* [...]“. Siehe Nietzsche *GT*, S. 28. Auch von dem berühmten Maler der frz. Revolution Jacques-Louis David heißt es, er habe die feinsten Zuckungen der Körper von Sterbenden festgehalten im Interesse des graphischen Realismus: „Der Henker Sanson beschreibt in seinem Tagebuch, wie unterwegs zur Guillotine der Karren an einem Café vorbeikommt, in dem der Bürger David auf einer Fensterbank saß und die Verurteilten zeichnete.“ Siehe Durs Grünbein *Den Körper zerbrechen*. In: Ders.: Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises. Frankfurt am Main 1995, S. 18

¹⁷⁸Hillebrand *Ästhetik des Augenblicks*, S. 62

Oberlippe des Zeremonienmeisters als *gestische Entladung*, dem der „Donnerkeil“ [II, 320] Mirabeaus folgt:

Vielleicht, daß es auf dieser Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte. [II, 321]

Die Oberlippe offenbart etwas (nämlich die Unsicherheit des Zeremonienmeisters) und öffnet sich gleichzeitig selbst. Ebenso beginnt der Text sich wie die zitternde Oberlippe zu benehmen, so überraschend ist ihr Auftauchen im Verlauf des Kleistschen Gedankengangs. Im schöpferischen Akt der Verfertigung des Textes *Über die allmähliche Verfertigung des Gedankens beim Reden* verselbständigt sich dieser Kleistsche Akt zur *écriture* (Barthes) in ganz körperlichem Sinn, so wie Nietzsche im nachgelassenen Fragment 14 [119] sagt:

Alle Kunst wirkt als Suggestion auf die Muskeln und Sinne, welche ursprünglich beim naiven künstlerischen Menschen thätig sind: sie redet immer nur zu Künstlern, – sie redet zu dieser Art von feiner Erreglichkeit des Leibes.¹⁷⁹

Besonders das Dämonische als das Plötzliche garantiert den intensiven „Augenblick der reinen Erscheinung“¹⁸⁰. Das Transzendente wird zum Dämonischen, das unmittelbar und unmotiviert hervorbricht.¹⁸¹ In dieser Umkehrung vom offenbaren „Ewigen“ im Augenblick zum Dämonischen des Plötzlichen als dem „Verschlossenen“ hat Kierkegaard das Geheimnis als die adäquate Form des Dämonischen bestimmt,¹⁸² das, wie weiter unten noch näher ausgeführt werden wird,¹⁸³ eine kleistsche Affektategorie ist. Das Dämonische kann, indem es plötzlich aus dem Verschlossenen aufbricht, das Schreckliche werden. Durch die Erfahrung des Schreckens als der „exemplarischen Bewußtseinshaltung des modernen Künstlers“¹⁸⁴ wird so größtmögliche Intensität

¹⁷⁹Friedrich Nietzsche *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*. Bd. 13: Nachgelassene Fragmente 1887–1889. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 296

¹⁸⁰Bohrer *Ekstasen der Zeit*, S. 77

¹⁸¹Leo Perutz bezeichnet dieses Dämonische als *Drommetenrot*, deren *grauenvolle Kraft* Wahnsinn und Selbstvernichtung auslöst. Siehe Leo Perutz *Der Meister des Jüngsten Tages*. Hg. und mit e. Nachwort von Hans-Harald Müller. 2. Aufl. Wien 2006, S. 196

¹⁸²Vgl. Kierkegaard *Der Begriff Angst*, S. 142–145

¹⁸³Vgl. Abschn. 4.5.1.2; S. 220

¹⁸⁴Bohrer *Ästhetik des Schreckens*, S. 65

hervorgerufen: Nach Lyotard ist der Schrecken „jener durch die Kunst vermittelte Affekt, der eine ‚Intensivierung‘ unseres ‚Gefühls- und Begriffsvermögens‘ gewährt [...]“¹⁸⁵. Für Wolfgang Sofsky sind Kultur und Schrecken unlösbar verflochten: „Das Heimweh nach der Barbarei ist das letzte Wort einer jeden Zivilisation“,¹⁸⁶ zitiert er zustimmend E. M. Cioran. Die Kunst wird vom Atavismus bestimmt: Sie ist „Kampfhandlung“. Kunst und Kampf haben die gleiche Zeitstruktur. So schreibt Sofsky:

Vergangenheit und Zukunft sind abgespalten. Sie zählen nicht. *Kampf ist reine Aktualität, absolute Präsenz, Jetztzeit*. Die Gewalt ist die eigentliche Wirklichkeit.¹⁸⁷

In der Gewalt als autonomer Affekt kommt eine Augenblickserfahrung der puren Intensität zum Ausdruck:

Eine akute, übermächtige Bedrohung zerschlägt die Gestalten des Raum- und Zeitbewußtseins. Jählings verkehrt sich die vertraute Welt ins Ungewisse, das Unterste ist zuoberst gekehrt. Es ist, als tue sich plötzlich ein Abgrund auf. Die Welt bietet keinen sicheren Boden mehr, weder Schutz noch Obdach. [...] Die Angst heftet den Menschen an das Hier und Jetzt. Es gibt nichts jenseits der Angst. Die Zeit schrumpft zum Jetzttraum zusammen. [...] Das Kontinuum Zeit zerreißt.¹⁸⁸

Die „plötzliche Sprengung der Zeit im Augenblick [...] des Schreckens“¹⁸⁹ führt zu einem schockartigen Riss im Kontinuum der Zeit, der Augenblick fällt aus der Zeit ins *Nichts*. Er ist *zeitlos*:

Plötzlichkeit ist die Anschauungskategorie, mit der wir das Neue, das Erhoffte, das ‚ganz andere‘ denken. Die Plötzlichkeit stellt erst jene punktuelle zeitliche Qualität her, wodurch der Umschlag des Seienden in das

¹⁸⁵Friedrich Kohlhardt *Der Schrecken, das Erhabene und die Aufklärung. Neue Studien zur Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. In: Merkur, 43,2 (1989), 935–939; hier S. 936

¹⁸⁶Wolfgang Sofsky *Traktat über die Gewalt*. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1996, S. 212. Siehe Émile Michel Cioran *Der Absturz in die Zeit*. Stuttgart 1980, S. 62

¹⁸⁷Sofsky *Traktat*, S. 148 (Hervorh. von mir; C. B.)

¹⁸⁸Ebd., S. 71 f.

¹⁸⁹Hans Holländer *Augenblick und Zeitpunkt*. In: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Hg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer. Darmstadt 1984, S. 7–21; hier S. 17

Noch-Nicht-Seiende, das sich nicht allmählich in der Zeit einstellt, erst denkbar wird. Dieser Umstand ließe sich sogar als Argument gegen die Wahrscheinlichkeit des ‚Plötzlichen‘ anführen, denn was sich nicht in der Zeit entwickelt, kann gar nicht in der realen Zeit enthalten sein.¹⁹⁰

D. h. die Augenblicke ordnen sich nicht zu einer intentionalen Abfolge, so dass die Situation über die Kontinuität der Handlung „triumphiert“¹⁹¹. Damit ist völlig ausgeschlossen, dass der „plötzliche [...] Hereinbruch des Unvorhergesehenen“¹⁹² zum Augenblick der Bewährungsprobe des Menschen als Möglichkeit seiner moralischen Entwicklung wird, wie Müller-Salget unterstellt.¹⁹³ Kleist entwirft reine *Stimmungsbilder* affektiver Gewalt als „änigmatische Delirien eines dem Imaginären verfallenen Ichs“¹⁹⁴.

Es sind „Wahrnehmungs-Schocks“¹⁹⁵, die die Identität und das Kontinuum des sich selbst reflektierenden Bewusstseins als eine Folge plötzlicher Wahrnehmungsreize bestimmen. Das erkenntnistheoretische Subjekt erscheint als ausschließlich der jäh Wahrnehmung unterworfen und nur durch sie definiert, so dass es sich selbst befremdlich wird:

Die Voraussetzung zur Erfahrung des ‚Schreckens‘ ist also, daß auch das Ich zur ‚Erscheinung‘ verrätselt wird. Das Ich ist immer nur das jäh wahrnehmende Ich, ja es wird mit diesen Wahrnehmungen identisch.¹⁹⁶

Diese Dynamik des Schreckens tritt bei Kleist einerseits explizit in den inhaltlichen Darstellungen der affektiven Gewalt hervor:

¹⁹⁰Karl Heinz Bohrer *Der Lauf des Freitags. Die lädierte Utopie und die Dichter. Eine Analyse.* München 1973, S. 45

¹⁹¹„Die Situation triumphiert über die Kontinuität des Geschehens.“ Wolfgang Iser *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen.* Tübingen 1960, S. 205

¹⁹²Müller-Salget *Doppeldeutigkeit*, S. 195

¹⁹³Diese Augenblicke seien im *Kohlhaas* die Wegnahme des Rappen, Zurückweisung der Klage, Tod Lisbeths; die Schwangerschaft der *Marquise*; der Spuk im *Bettelweib*; der Totenkult Elvirens im *Findling*; das Musikwunder in der *Cäcilie*; der Ausgang des Kampfes im *Zweikampf*; die Katastrophe im *Erdbeben* und der *Verlobung*. Siehe Ebd., S. 195 f.

¹⁹⁴Wolfgang Lange *Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten der ästhetischen Moderne.* Frankfurt am Main 1992, S. 113

¹⁹⁵Bohrer *Ästhetik des Schreckens*, S. 173

¹⁹⁶Ebd., S. 172

Auffällig oft spritzt das Hirn an die Wand, werden Gebäude, ganze Städte in Brand gesteckt, Kämpfende massenweise hingestreckt oder zur Peitsche gegriffen. [U]nter dem Jubel Hersens fliegt, aus den offenen Fenstern der Vogtei, die Leiche des Schloßvogts, perfekt und geräuschlos wirft Piacchi Nicolo nieder, drückt ihm das Gehirn an der Wand ein und stopft ihm das Dekret in den Mund, worauf der Erzähler mit einem befremdlichen ‚dies abgemacht‘ in seinem *Protokoll des Schreckens* fortfährt. Es entsteht der Eindruck der sadistischen Lust am Quälen,¹⁹⁷ die dem Leser die Schandtaten mit voyeuristischem Blick darbietet.¹⁹⁸

Anders als in de Sades grausamer Prosa jedoch, wird der Eindruck des Schreckens verstärkt durch die radikale Plötzlichkeit der Gewalttaten, die absolut unerwartet im Handlungsverlauf auftauchen, der ansonsten im lakonischen Berichts-Stil vorgetragen wird.¹⁹⁹

Das erste Problem jeder Kultur, meinte Freud [...], sei die Disziplinierung der Gewalt; Kleists Texte sind ebenso diszipliniert wie gewalttätig. [...] In vernünftig geregelter Sprache betrachtet er die Unvernunft jäh ausbrechender Aggressionen, während er schreibt.²⁰⁰

¹⁹⁷So bezichtigt Luther den Kohlhaas der reinen „Mordlust“ [II, 43]. Hannelore Schläffer attestiert diesen „Sadismus“ (S. 338) auch Kleists Anekdoten: „Auf der halben Seite, auf der er von den beiden englischen ‚Baxern‘ erzählt, sieht der Leser Blut speien, Augen sich verdrehen, Leiber und Gedärme zertrommeln, erlebt den Blutsturz des einen Boxers und den Tod beider. Hauden und Verbrecher, Erhängungen und Erschießungen, tollwütige Hunde und blutrünstige Menschen begegnen allenthalben.“ Siehe Schläffer *Nachwort*, S. 338. Es ist offensichtlich das „bloße] Vergnügen an Mordbrennerei“ [II, 285], das von jeglicher Moral losgelöste Verbrechen als literarisch-ästhetischer Kategorie, das Kleist interessiert.

¹⁹⁸Denneler *Die Kehrseite der Vernunft*, S. 265 (Hervorh. von mir; C. B.)

¹⁹⁹Schon sehr früh ist diese Sachlichkeit der Kleistschen Prosa, die einer höheren preußischen Beamtenschreibstube entstammen könnte, hervorgehoben worden. Vgl. Minde-Pouets Buch über Kleists Stil, das bis in die sechziger Jahre Wirkung hatte: Georg Minde-Pouet *Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil*. Weimar 1897. Siehe auch Karl Ludwig Schneider *Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils*. In: Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis. Hg. von Walter Müller-Seidel. 2. Aufl., Berlin 1965, S. 28. Zum ‚sachlichen Stil‘ siehe auch Max Kommerell *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*. In: Ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung. 1. Aufl. 1940. Frankfurt am Main 1991, S. 303 und Kayser *Kleist als Erzähler*, S. 237. Allerdings gibt Müller-Seidel zu bedenken, dass der Chronik-Stil bewusste Fiktion sei und die epische Distanz fehle, da der Erzähler immer aus der Perspektive der jeweils handelnden Person berichte. Siehe Müller-Seidel *Struktur des Widerspruchs*, S. 247

²⁰⁰Grimminger *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst*, S. 108 f.

Dadurch entsteht ein katastrophischer „Mitteilungseffekt“:

Indem aus der zum objektivierten Stil reduzierten, abgebildeten Welt anscheinend ohne bewegten Erzähler in regelmäßigen Abständen Emotionsszenen erscheinen, bekommt diese Emotionalität infolge der Stille des Erzählers nicht nur etwas von unausgesprochener Bösartigkeit, sondern auch von punktueller Finalität: Die auftretenden Figuren wissen noch nichts von der Katastrophe, aber gehen mit ihr schwanger. Die strukturelle Unvermitteltheit und Isolation gibt den Emotionsszenen rein formal eine zusätzliche Intensität.²⁰¹

So zeigt sich in einer Äußerung der Marquise Kleists typisches „Hinarbeiten auf die Blitzsekunde“²⁰²:

[W]er nur, in aller Welt, morgen um 11 Uhr sich zeigen würde; denn morgen war der gefürchtete Dritte. [II, 139]

Die Glocke, die um 11 Uhr schlägt, wird zum Inbegriff des Ereignisses selbst durch die Intensität, mit der dieses äußere Signal innerlich vorweggenommen wird. In Kleists Erzählungen werden keine Kausalketten gebildet,²⁰³ sondern es wird ein Zustand der Gleichzeitigkeit evoziert.²⁰⁴ So z. B. besonders explizit im *Erdbeben*:

Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße; *hier* leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; *hier* wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mäpochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. *Hier* lag ein Haufen Erschlagener, *hier* ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte,

²⁰¹Bohrer *Plötzlichkeit*, S. 167 f.

²⁰²Schmidt *Studien*, S. 70

²⁰³Martina Eidecker *Unmittelbarkeit als Illusion. Heinrich von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘*. In: *New German Review*, 10 (1994), 61–76; hier S. 67

²⁰⁴D. i. die „poetische Aufhebung der chronologischen Sukzession“ als eine Möglichkeit der Intensivierung: Die andere ist nur mythologisch-religiös erfahrbar. Siehe Michael Wetzels *Intensität. Vorüberlegungen zur Überschreitung subjektiver Zeit*. In: *Zeitbegriffe. Ergebnisse des Interdisziplinären Symposiums: Zeitbegriffe der Naturwissenschaft, Zeiterfahrung und Zeitbewusstsein* (Kassel 1983). Hg. von Gottfried Heinemann. Freiburg i. Breisgau/München 1986, S. 130; vgl. auch ebd., S. 124–135

hier schrienen Leute von brennenden Dächern herab, *hier* kämpften Menschen und Tiere mit den Wellen, *hier* war ein mutiger Retter bemüht zu helfen; *hier* stand ein anderer, bleich wie der Tod, und streckte sprachlos zitternde Hände zum Himmel. [II, 146 (Hervorh. von mir; C. B.)]

Allerdings ist die Grausamkeit der Handlung nicht dadurch bestimmt, dass diese Handlung tödlich endet: So wird der Knecht Herse im *Kohlhaas* ohne jede Veranlassung „zerprügelt“ und „zerschlagen“ [II, 13]. Der „hochwürdige“ Theologe Martin Luther versucht, Kohlhaas „in den Damm der Ordnung *zurückzudrücken*“ [II, 42], während dieser in seiner Wut am liebsten seinen Fuß auf das Gesicht des Schlossvogts setzen würde [II, 14]. Gleichermaßen „überbordend“²⁰⁵ sind die Bewertungen von Handlungen, die keine direkten Gewalttaten sind: „Schuldig, überwiesen, verworfen, in Zeitlichkeit und Ewigkeit verdammt und verurteilt,“ ruft Littegarde im *Zweikampf*, „indem sie sich den Busen, wie eine Rasende zerschlug: ‚[G]eh, meine Sinne reißen und meine Kraft bricht [II, 251].‘“

Auch zwischen psychischer und physischer Gewalt kann bei Kleist nicht unterschieden werden. So löst der „verbale Exzeß“²⁰⁶, mit dem der Chorherr im *Erdbeben* während der Predigt „des Frevels erwähnte“ [...] und in einer von Verwünschungen erfüllten Seitenwendung, die Seelen der Täter, wörtlich genannt, allen Fürsten der Hölle übergab [II, 156], unmittelbar das abschließende Gemetzel aus. Diese Form der „organisierten Gewalttätigkeit“ kann ganz im Sinne von Batailles Definition von Grausamkeit als Spiel angesehen werden:

Die Grausamkeit ist eine der Formen der organisierten Gewalttätigkeit. Sie ist nicht notwendigerweise erotisch, aber sie kann übergehen in andere, von der Übertretung organisierte Formen. Grausamkeit und Erotik sind vorsätzlich. Grausamkeit und Erotik nehmen in einem Geist, der von dem

²⁰⁵ Denneler *Die Kehrseite der Vernunft*, S. 267. Richtig stellt Denneler fest, dass Kleist damit eine Ästhetik der Intensität schuf. Allerdings meint sie im Weiteren, Kleists Intention sei es gewesen, mit diesem literarischen Projekt seine Ohnmacht der Welt gegenüber zu sublimieren: „[D]iese Dichtung [offenbart] etwas von der narzißtischen Befriedigung die Machtworte gewähren.“ Siehe ebd., S. 267 f. Damit bestätigt sie Helga Gallas' psychoanalytisches Urteil über den *Kohlhaas*, daß sich hier „das Begehren des schreibenden Subjekts“ [nämlich Kleist] manifestiere. Gallas *Suche nach dem Gesetz*, S. 37

²⁰⁶ Anthony Stephens „*Das nenn ich menschlich nicht verfahren*“. *Skizze zu einer Theorie der Grausamkeit im Hinblick auf Kleist*. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hg. von Dirk Grathoff. Opladen 1988, S. 11

Entschluß besessen ist, über die Grenzen des Verbotes hinauszugehen, geordnete Formen an [. . .]. Der Entschluß ist um so wirksamer, als die Rückkehr zu Stabilität, ohne die *das Spiel* unmöglich wäre, vorgesehen ist: Mit der Überschwemmung ist schon ein Wissen um das Sinken der Flut vorausgesetzt.²⁰⁷

Diese Grausamkeit ist keine moralische Entrüstung herausfordernde Kritik an gesellschaftlichen Missständen, sondern „poetische Redeform des Intensitätsdiskurses“²⁰⁸: Die Sprache wird zum Modus der affektiven Gewalt. Kleist setzt seine Sprache „als vitale Dynamik ein, die sich als Fest der Gewalt inszeniert, als Fest der Sprache gewordene Gewalt.“²⁰⁹ D. h. hier manifestiert sich nicht eine Erschütterung über die Ungerechtigkeit und Gewalttätigkeit in der Welt, sondern autonome Affekte erzeugen in ihrer reinen Faktizität des Sich-Ereignens trotz ihrer Substanzlosigkeit eine intensive Bedeutung: Eine negative Anthropologie als Selbstwahrnehmung in poetischer Absicht. Diese phänomenologischen Merkmale der Kleistschen ‚Sprache des Affekts‘ sind zum einen die Naturmetaphorik als Bilder des Sturms, des Gewitters und des Erdbebens. In ihnen erzeugt sich eine Umschlägigkeit, die sich auch in der Diskontinuität und den schroffen Antagonismen als abrupter Wechsel der Stimmungen sowie im Zerbrechen und Zerreißen tradierter semantischer und syntaktischer

²⁰⁷Bataille *Der heilige Eros*, S. 168. Im Gegensatz dazu unterscheidet Stephens zwischen einer affektiven und einer strategischen Grausamkeit (vgl. S. 32–39): In der affektiven (zumeist kollektiven) Grausamkeit existiere kein Bewußtsein einer Normüberschreitung und die handelnden Personen identifizierten sich mit der Machtinstanz. Die strategische Grausamkeit zeichne sich dagegen durch bewusste Erniedrigung des Menschen zum Gegenstand zum Zwecke des sadistischen Genusses am Verbrechen, wie es in der Haltung Nicolos gegenüber Elvire im *Findling* zum Ausdruck komme. Stephens argumentiert aber aus soziologischer Sicht: In der Zusammenfassung seiner Thesen (S. 39) betont er die Skepsis Kleists in Bezug auf den Fortschritt der Geschichte und auf seine Selbstverwirklichung. Die Ungleichheit der Geschlechterrollen und der Machtverteilung innerhalb der Familie verhinderten die freie Entwicklung des Individuums. Notwendigerweise entstehe dabei entweder die bewusste Manipulation der Gefühle des anderen oder das Bedürfnis, den anderen grausam zu behandeln bzw. zu beseitigen. Siehe auch Arntzen *Gewalt und Sprache*, S. 79–93, der behauptet, in Kleists Werk gehe es u. a. „um die erschreckende Identität des Gewaltcharakters aller menschlichen Beziehungen und Verhältnisse“ (S. 87). Kleists Ziel sei eine „neue Sprache“, die „allein die Gewalt und damit die Selbstzerstörung des Ganzen wie des Einzelnen überwinden könnte“ (S. 91), indem sie diese Sprachverwirrung aufhebe. Dagegen betont Kleist selbst den Spielcharakter der ‚schönen‘ Künste: „Was Dir schön dünkt, das gib uns auf gut Glück. Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes“ [II, 770], womit die strukturelle Affinität von Kunst und Gewalt einmal mehr auffällig wird.

²⁰⁸Karl Heinz Bohrer *Kriegsgewinnler Literatur. Homer, Shakespeare, Kleist*. In: Merkur, 58,1 (2004), S. 12

²⁰⁹Vgl. Detlef Kramer *Kafka. Die Erotik des Schreibens*. Frankfurt am Main 1989, S. 104

Ordnungen festmachen lässt. Ein weiteres Attribut sind die Grenzverletzungen in den Bildfeldern des Körpers, der Grausamkeit, der sexuellen Begierde, aber auch des Verstummens angesichts übergroßer Gewalt. Diese Sprache „nimmt es auf sich, ein Subjekt zum Gehör zu bringen, das hartnäckig ist *und zugleich nicht auszumachen*, unbekannt und doch einer beunruhigenden Vertrautheit gemäß erkannt; die Wörter werden nicht mehr illusorisch als einfache Instrumente aufgefaßt, sie werden hinausgeschleudert wie Projektionen, Explosionen, Vibrationen, Maschinerien, Reize“²¹⁰.

4.4 Der „Affekt-Blitz als Ereignis-Singularität“

Das ist keine Erzählung.
Das ist der Augenblick.
Elisabeth Borchers

Kant behauptet in der *Kritik der teleologischen Urteilskraft*, dass ein einzelnes, radikal singuläres Ereignis prinzipiell nicht wahrnehmbar sei. Um es überhaupt in irgendeiner Weise dennoch erkennen zu können, müsse die Urteilskraft eine ‚Zweckmäßigkeit‘ unterstellen, aber nur *als ob* das Einzelne seinen Grund in einem Verstandesprinzip hätte, auf das es sich beziehen ließe.²¹¹ Genau darauf beruft sich Paul de Mans These, „that nothing, wether deed, word, thought or text, ever happens in relation, positive or negative, to anything that precedes, follows or exists elsewhere, but only as a *random event* whose power, like the power of death, is due to the randomness of its occurence.“²¹² D. h. das Ereignis hat seine Dignität/Bedeutung ausschließlich in sich selbst. Dieses Wissen ist jedoch selbstbedrohlich, und wir sind genötigt, um leben zu können, dem isolierten Ereignis eine Bedeutung zu geben, immer jedoch als fiktiver hypothetischer Erkenntnisakt. De Man spricht von *imposition*, also einem gewalttätigen Akt, der damit notwendigerweise jeder Rede inhärent ist.²¹³ Diese ‚Sprache der Gewalt‘ impliziert eine immanente Mehrdeutigkeit, die sich zur Unverständlichkeit potenziert, wenn die gedankliche Entwicklung eines Subjekts von den anderen Figuren durch die Zerrissenheit und Bruchstückhaftigkeit einer Äuße-

²¹⁰Roland Barthes *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège de France*. Übers. von Helmut Schefel. Frankfurt am Main 1980, S. 28 (Hervorh. von mir; C. B.)

²¹¹Kant *KdU*, S. 21 f. Vgl. Zeeb Kleist, *Kant und/mit Paul de Man*, S. 213

²¹²Paul de Man *Phenomenality and Materiality in Kant*. In: *Hermeneutics. Questions and Prospects*. Hg. von Gary Shapiro und Alan Sica. Amhurst 1984, S. 121–144; hier S. 122 (Hervorheb. von mir; C. B.)

²¹³Vgl. Zeeb Kleist, *Kant und/mit Paul de Man*, S. 305 f.

rung nicht mehr nachvollzogen werden kann. So schreibt Kleist an seine Schwester Ulrike am 5. Februar 1801:

Ach, Du weißt nicht, wie es in meinem Innersten aussieht. Aber es interessiert Dich doch? – O gewiß! Und gern möchte ich dir alles mitteilen, wenn es möglich wäre. Aber es ist nicht möglich, und wenn es auch kein weiteres Hindernis gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mitteilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke. [II, 626]

Hieraus sollte aber nicht gefolgert werden, dass das Kleistsche Textverfahren eine genuin gesellschaftliche Kritik expliziert an einer Welt, die „von Gewalt durchherrscht [ist] als dem Ausdruck von Sprachverwirrung und Sprachlosigkeit“²¹⁴. Die Kleistsche Prosa ist eine affektive Sprache, deren erregter Rhythmus, deren Klang und Ausdruck sich zu einem einzigen intensiv-materialen Ausdruck der Sprache als Sprache verbindet: „Kleist produziert in Quanten-Sprüngen: intensive Quanta, die sich zu Intensitätszonen und Erregungspartikeln gruppieren, konsumieren, umgruppieren.“²¹⁵

4.4.1 Die Naturmetaphorik des Gewitters und des Erdbebens

Diese affektive Sprache manifestiert sich zum einen in der Naturmetaphorik Kleists: Die plötzliche Umschlagigkeit, die den Bildern des Sturms, des Gewitters, des Erdbebens inhärent ist, ist ein Hauptmerkmal dieser Sprache. Als „eruptive Redeform“²¹⁶, die die subversive Imagination in das Kunstwerk verlegt, ist sie Kennzeichen von Literarizität:

Dieses heilsame Überlisten, dieses Umgehen, dieses großartige Lockmittel, das es möglich macht, die außerhalb der Macht stehende Sprache in

²¹⁴Siehe Arntzen *Gewalt und Sprache*, S. 86

²¹⁵Herrlinger-Mebus *Lieber nichts werden*, S. 28

²¹⁶Bohrer *Plötzlichkeit*, S. 26. Siehe auch Ernst Weiß *Kleist als Erzähler (1927)*. In: Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation. Hg. von Peter Goldhammer. Berlin/Weimar 1976, S. 239: „In den Werken dieser Art ist immer Erdbeben, Erdbeben des festen Landes und der Seele. ‚Marquise von O...‘ mit dem grauenhaft-zauberhaften Brande der Festung, ‚Das Erdbeben in Chili‘ mit der sich spaltenden Erde, ‚Verlobung von St. Domingo‘ mit allen Feuerflammen empörter Rassen und eruptiver, zerfleischender und blutender Herzen.“

dem Glanz einer permanenten Revolution der Rede zu hören, nenne ich:
*Literatur.*²¹⁷

Gewitter waren in der Antike „heilige Hochzeiten von Himmel und Erde“²¹⁸, d. h. somit Zeugungsakte. So wurde Dionysos durch einen Blitz, der damit zum himmlischen Phallus geadelt wurde, gezeugt. Auch im Alten Testament waren göttliche Epiphanien meist von Blitz und Donner begleitet. Kleist dagegen interessiert an der Metaphorik des Gewittrigen ausschließlich die Phänomenalität: Die Elektrizität wird zum jähren Ereignis. Allein das materiale Wort „Blitz“ löst nach Herder „die Empfindung des Urplötzlichschnellen“²¹⁹ aus. Der Blitz ist das Augenblickhafte *par excellence*:

Schnell wie der Blitz, der in geschwärzter Nacht
In einem Winke Himmel und Erd entfaltet;
Doch eh ein Mensch vermag zu sagen: Schau!
Schlingt gierig ihn die Finsternis hinab.²²⁰

Im Augen-Blick wird das ‚Aufblitzen‘ des Ereignishaften besonders ‚augenfällig‘. Als Graf F. . . das Zimmer betritt, *schlägt* die Marquise „mit einem Blick funkelnd, wie ein Wetterstrahl auf ihn ein, indessen Blässe des Todes ihr Antlitz überflog“ [II, 140]. Der Blick der Marquise ist nicht nur *wie* ein Blitz: Er *ist* der Blitz selbst, der den Grafen niederschlägt. Äußerste Ekstase entlädt sich in diesem *Augen-Blick*. Es ist ein todbringender Blick, wie der Blick der Medusa:

Die Marquise *blickte*, mit tötender Wildheit, bald auf den Grafen, bald auf die Mutter *ein*; ihre Brust flog, ihr Antlitz loderte: eine Furie blickt nicht schrecklicher.²²¹

²¹⁷Barthes *Leçon/Lektion*, S. 23

²¹⁸Manfred Lurker (Hrsg.) *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1991, S. 120

²¹⁹Herder *Ursprung der Sprache*, S. 40

²²⁰William Shakespeare *Ein Sommernachtstraum*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden: Sämtliche Dramen*. Bd. I: Komödien. Nach der 3. Schlegel-Tieck-Gesamtausg. von 1843/44. Übers. von A. W. Schlegel [u. a.]. Verantwortl. für die Textrevision: Siegfried Schmitz. Mit Komm. von Werner Habicht, Dieter Mehl [u. a.]. Mit e. Vorwort zur Gesamtausg. der Dramen von Wolfgang Clemen. 6. Aufl., München 1987, S. 533–594; hier S. 539

²²¹Hervorh. von mir; C. B.

In Kleists Neologismus „*ein-blicken*“ wird die Gewalt des Blitzes und des Schlagendes evident. Die wilden, exzessiven Blicke Kleists haben jede Transzendenz ausgelöscht.²²² So gleicht auch Jupiter im *Amphitryon* nicht deshalb einem Blitz, weil er ein Gott, sondern weil er ein Mensch ist, der sich wie ein Gott benimmt.²²³

Kleist verwendet die Blitz-Metapher als poetische *Technik*, in der sein Interesse an wissenschaftlichen Experimenten sich niederschlägt.²²⁴ Im *Allerneuesten Erziehungsplan* heißt es dazu:

Die Experimental-Physik, in dem Kapitel von den Eigenschaften elektrischer Körper, lehrt, daß wenn man in die Nähe dieser Körper, oder, um *kunstgerecht* zu reden, in ihre Atmosphäre, einen unelektrischen (neutralen) Körper bringt, dieser plötzlich gleichfalls elektrisch wird, und zwar die entgegengesetzte Elektrizität annimmt. [...] Dieses höchst merkwürdige Gesetz findet sich, auf eine, unseres Wissens, noch wenig beachtete Weise, auch in der moralischen Welt; dergestalt, daß ein Mensch, dessen Zustand indifferent ist, nicht nur augenblicklich aufhört, es zu sein, sobald er mit einem anderen, dessen Eigenschaften, gleichviel auf welche Weise, bestimmt sind, in Berührung tritt: sein Wesen sogar wird, um mich so auszudrücken, gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt; er nimmt die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung –, und die Bedingung –, wenn jener von der Bedingung + ist. [II, 329 f. – Hervorh. von mir; C. B.]

Ebenso interpretiert Herminio Schmidt den *Findling* ganz aus dem Geist positivistischer Wissenschaft. Danach trägt Elvire im *Findling* mehrere ‚Kleistische Flaschen‘, ein von Ewald Georg von Kleist 1745 erfundenes Behältnis zur Erzeugung

²²²Vgl. Hillebrand *Ästhetik des Augenblicks*, S. 50–53

²²³Siehe Földényi *Im Netz der Wörter*, S. 69. Gerhard Neumanns kulturanthropologische Interpretation dagegen instrumentalisiert die Blitz-Metapher, indem sie die Realität direkt auf die Literatur abbildet: „Der Blitzstrahl zuckt, weil Zeichenfindung wie Zeichenlektüre aus einem ‚in der Not gesetzten Anfang‘ entspringen, aus einer Atmosphäre der Gewalt und der sexuellen Konfrontation, aus einer Welt, die mit sich selbst im Krieg liegt [...]“. Gerhard Neumann *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie*. In: Heinrich von Kleist. *Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Hg. von Gerhard Neumann. Freiburg i. Breisgau 1994, S. 26

²²⁴Siehe zu Kleists Interesse an Galvanismus und Experimentalphysik den Aufsatz von Jürgen Daiber „*Nichts Drittes . . . in der Natur?*“ *Kleists Dichtung im Spiegel romantischer Selbsterperimentation*. In: *Kleist-Jahrbuch*, 2005, 45–66; v. a. S. 47–53

von Elektrizität, wodurch Elvire einen elektrischen Schlag erhält, so dass sie „wie durch einen unsichtbaren Blitz getroffen“ [II, 204] niederstürzt.²²⁵ Auf diese „Kleistische Flasche“ bezieht sich Kleist explizit in seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*:

Wenn man an den Zeremonienmeister denkt, so kann man sich ihn bei diesem Auftritt nicht anders, als in einem völligen Geistesbankrott vorstellen; nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. Und wie in dem elektrisierten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der ihm inwohnende Elektrizitätsgrad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners zur verwegensten Begeisterung über. [...] Denn dadurch, daß er sich, einer Kleistischen Flasche gleich, entladen hatte, war er nun wieder neutral geworden, und gab, von der Verwegenheit zurückgekehrt, plötzlich der Furcht vor dem Chatelet, und der Vorsicht, Raum. [II, 321]

Auch Penthesilea reagiert wie eine Kleistische Flasche: Als sie den Peliden zum ersten Mal erblickt, ist sie „ganz von Ausdruck leer“ [V. 64 – I, 324], um im nächsten Augenblick sich wieder aufzuladen, indem „Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab, / Das Anlitz färbt, als schlüge rings um ihr / Die Welt in helle Flammenlohe auf“ [V. 69–71 – I, 325], und sie sich in einer „zuckenden Bewegung“ [V. 72 – I, 325] vom Pferd schwingt: „Jede weitere Begegnung Penthesileas mit Achill wird nun zu einer Übertragung von elektrischen Reizen [...], ein elektrisches Aufeinandertreffen zweier Pole“.²²⁶

Ha, jetzt treffen sie einander!
Ihr Götter! haltet eure Erde fest –
Jetzt, eben jetzt, da ich dies sage, schmettern

²²⁵ Herminio Schmidt *Heinrich von Kleist's Poetic Technique: Is It Based on the Principle of Electric?* In: *Heinrich-von-Kleist-Studien*. Hg. von Alexej Ugrinsky. Berlin 1981, S. 206

²²⁶ Debriacher *Die Lesbarkeit der Seele*, S. 83. Für Debriacher manifestiert sich in diesem Aufeinandertreffen allerdings die Wechselwirkung zwischen physikalischer und moralischer Welt, deren Gegensatz ganz metaphysisch-teleologisch in der jenseitigen Welt zur Versöhnung gebracht werde. Siehe ebd., S. 86

Sie, wie zwei Sterne, auf einander ein! [V. 1077–1080 – I, 357]

Wie der Blick der Medusa kann der Blitz aber genauso auch lähmen:

Aber wer beschreibt das Entsetzen, das wenige Augenblicke darauf ihren Busen ergriff, als sie plötzlich, im Innern des Hofraums, ein Geräusch von Menschen, Pferden und Waffen hörte, und darunter ganz deutlich die Stimme des Negers Congo Hoango erkannte, der unvermuteter Weise mit seinem ganzen Troß aus dem Lager des Generals Dessalines zurückgekehrt war. [...] Toni, vor deren Augen sich, während weniger Minuten, dieser ganze Auftritt abgespielt hatte, stand, gelähmt an allen Gliedern, als ob sie ein Wetterstrahl getroffen hätte, da. [II, 184f.]

Nach Herrlinger-Mebus ist die Kleistsche *écriture* eine „Blitz-Spur“, in der sich der „Affekt-Blitz als Ereignis-Singularität“ konkretisiert.²²⁷ Diese Gewitter haben mit göttlichen Epiphanien nichts mehr gemein. Die Blitze kommen nicht aus olympischen Höhen, sondern entzündeten sich automatisch infolge der Verdichtung eines Nervenreizes. Der Blitz wird somit zur Metapher des Augenblicks. Dabei scheint Kleist doch gerade im *Erdbeben*, der Metapher eines ‚plötzlichen Umschwungs‘ *katechochen*, die pessimistische Selbstkritik der Aufklärung, mit der diese das Theodizeeproblem anschaulich machen wollte, heilsgeschichtlich umgedeutet zu haben: Der Text verbindet sich zunächst durchgängig mit einem christlich-heilsgeschichtlichen Deutungsmuster.²²⁸ So will die Bevölkerung von St. Jago mit der Hinrichtung Josephens ein Schauspiel göttlicher Rache geben. Im gleichen Augenblick als Jeronimo im Gefängnis die Mutter Gottes um Hilfe anruft, ereignet sich das Erdbeben, und er kann „durch eine zufällige Wölbung“ [II, 146] zweier Mauern aus dem Gefängnis fliehen, so dass das Zufällige des aufgehaltene Zusammensturzes als providentielle Antwort der Gottesmutter erscheint. Auch Josephe gelingt mit ihrem Kind die Rettung „gleich, als ob alle Engel des Himmels sie umschirmten [II, 148].“

Sie hatte noch wenige Schritte getan, als ihr auch schon die Leiche des Erzbischofs begegnete, die man soeben zerschmettert aus dem Schutt der

²²⁷Herrlinger-Mebus *Lieber nichts werden*, S. 18

²²⁸Vgl. Ralph Szukala *Erzählstrategien Kleists*. In: *Annali. Sezione Germanica. Filologia Germanica*, 1/2 (1992), 43–45. Siehe auch Hans-Jürgen Schrader *Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists ‚Erdbeben‘*. In: *Kleist-Jahrbuch*, (1991), 34–52

Kathedrale hervorgezogen hatte. Der Palast des Vizekönigs war versunken, der Gerichtshof, in welchem ihr das Urteil gesprochen worden war, stand in Flammen, und an die Stelle, wo sich ihr väterliches Haus befunden hatte, war ein See getreten, und kochte rötliche Dämpfe aus. [II, 148 f.]

Das Erdbeben scheint unmittelbar von Gott gesandt zu sein, um die Liebenden zu rächen und zu retten: Alle Personen und Institutionen, die die Beziehung zwischen Jeronimo und Josephe vereiteln wollten und am Zustandekommen des Todesurteils gegen sie beteiligt waren, sind direkt von dieser ‚göttlichen Strafaktion‘ betroffen. Nach der Rettung und der glücklichen Vereinigung des Liebespaares in einem paradiesischen Tal bestätigt Kleist zudem offenbar die Leibnizsche Theodizee:

Menschen, die man sonst in der Gesellschaft wenig geachtet hatte, hatten Römergröße gezeigt; Beispiele zu Haufen von Unerschrockenheit, von freudiger Verachtung der Gefahr, von Selbstverleugnung und der göttlichen Aufopferung, von ungesäumter Wegwerfung des Lebens, als ob es, dem nichtswürdigsten Gute gleich, auf dem nächsten Schritte schon wiedergefunden würde. Ja, da nicht einer war, für den nicht an diesem Tage etwas Rührendes geschehen wäre, oder nicht selbst etwas Großmütiges getan hätte, so war der Schmerz in jeder Menschenbrust mit so viel süßer Lust vermischt, daß sich, wie sie [nämlich *Josephe*]²²⁹ meinte, gar nicht angeben ließ, ob die Summe des allgemeinen Wohlseins nicht von der einen Seite um ebenso viel gewachsen war, als sie von der anderen abgenommen hatte. [II, 152 f.]

Bernd Fischer hat jedoch nachgewiesen, dass Kleist diese christlich-heilsgeschichtlichen Motive widerläufig benutzt.²³⁰ Merkwürdig ist zudem, dass

²²⁹Das Personalpronomen ist derart weit weg von dem korrespondierenden Subjekt „Josephe“ im Text – wie diese Korrespondenz grundsätzlich keinesfalls eindeutig ist – daß diese Kluft einen evidenten Beweis für die *Diskontinuität* im Text und die *Isolierung des Subjekts* liefert.

²³⁰Siehe Bernd Fischer *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*. München 1988, S. 27: „Diese symbolträchtigen Zitate lassen sich aber auf keinen Zusammenhang hin deuten, außer auf den, daß sie alle *Umkehrungen des biblischen Originals* sind. So öffnen sich am von den Mönchen apokalyptisch verkündeten Ende der Welt nicht die Gräber, sondern die Frauen kommen vor den Augen der Männer nieder. So verbringen Jeronimo und Josephe die Nacht im Paradies unter einem prächtigen Granatapfelbaum, in dessen Wipfel eine Nachtigall ihr ‚wollü-

auch die Äbtissin, die Josephen helfen wollte, „auf eine schmachvolle Art erschlagen ward“ [II, 148]. Besonders perfide aber ist es, dass Jeronimo und Josephe in eben dem Moment durch die aufgebrachte Menge getötet werden, als sie Gott für ihre Rettung danken wollen [II, 154]. Noch einmal scheint sich dann jedoch die göttliche Instanz durchzusetzen: Als der „göttliche Held“ Don Fernando gegen die metzelnde Meute kämpft, fällt er, „den Rücken an die *Kirche* gelehnt“, wie ein Gott über die Irdischen her: „Mit jedem Hieb *wetterstrahlte* er einen zu Boden [II, 158 (Hervorheb. von mir; C. B.).“ Dennoch gelingt es Pedrillo, dem „Fürst der satanischen Rotte“, den kleinen Juan von Don Fernandos Brust zu reißen und „hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchpfeilers Ecke“ zu zerschmettern [II, 158]. Der *göttliche* Held ist gescheitert. „Hierauf ward es still“ [II, 158], und diese Stille ist schrecklicher als jedes Kampfgetümmel:

[D]enn selbst alle Verzweiflung und aller Schrecken des Bösen, in einem einzigen Wort zusammengefaßt, ist dennoch nicht so fürchterlich, wie das Schweigen es ist.²³¹

In diesem Schweigen wird die Abwesenheit jeglicher Transzendenz manifest. Damit ist eine heilsgeschichtliche Deutung *ad absurdum* geführt.

Was Rudolf Behrens für den *Findling* postuliert ist auch für das *Erdbeben* gültig: Kleist betreibt eine „provokative [...] Pervertierung konventioneller romanesker und erbaulich gemeinter Providenzschemata der französischen Romanproduktion von etwa 1760 an“²³². Hierdurch rückt Kleists Erzählung in die Nähe der frühen Romane des Marquis de Sade:

stiges Lied‘ (150) pfeift. So ist die Schlange beim Auszug aus dem Paradies nicht die Verführerin, sondern die undamenhafte Donna Elisabeth ‚zischel[t]‘ Don Fernando die einzig richtige Warnung ins Ohr (155). So heißt es nicht: Dies ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe, sondern: ‚als eine Stimme aus dem rasenden Haufen, der sie verfolgt hatte, rief: dies ist Jeronimo Rugera, ihr Bürger, denn ich bin sein eigener Vater! und ihn an Donna Constanzens Seite mit einem ungeheuren Keulenschlage zu Boden streckte‘ (157 f.); und: ‚Steinigt sie, steinigt sie‘ schreit ‚die ganze im Tempel Jesu versammelte Christenheit‘ (157)! *Die Bibel wird auf den Kopf gestellt.*“ (Hervorheb. von mir; C. B.).

²³¹Kierkegaard *Der Begriff Angst*, S. 144

²³²Rudolf Behrens ‚*Der Findling*‘. *Heinrich von Kleists Erzählung von den ‚infortunes de la vertu‘ im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau*. In: Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut. Hg. von Angel San Miguel [u. a.]. Tübingen 1985, S. 28. Siehe auch Fischer *Ironische Metaphysik*, S. 12: „Kleists narrative Technik besteht in der mit subtiler Ironie durchsetzten Kopierung populärer Strukturen der literarischen Weltmodelle seiner Zeit und gerät somit zugleich notwendig zur Parodie auf die imitierte Gattung.“

Sades Auftakt zur *Nouvelle Justine* unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von den Prämissen sowohl der theologischen Providenz-, als auch der ‚materialistischen‘ Fatalismus-Idee: in dem erklärten Immoralismus und der Ablehnung jeglicher utilitaristischen Tugendlehre.²³³

Ebenso wie das Gewitter evoziert auch das Erdbeben eine katastrophale Gewalt, deren Kennzeichen der Sturz ist:

Die Bewegung von oben nach unten [...] ist sowohl abstraktes Konzept – affektive, vertikale Ereignisse, die von ‚außen‘ zuschlagen, zerschneiden die horizontale Linie des Schreibens – als auch Realität der Gewalt: es wimmelt in Kleists Texten von Blitzen, Stürzen, Steinen, die in Abgründe fallen.²³⁴

Auf- und Abwärtsbewegungen als „katastrophale Vertikale“²³⁵ sind insbesondere in der *Penthesilea* evident. So charakterisiert Odysseus gleich im ersten Auftritt Penthesilea als Bündel widerstreitender Bewegungen, so dass „nicht das Feuer weiß, / Obs mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser, / Obs mit dem Feuer himmelan soll lecken“ [V. 130–132 – I, 326]. Fallen und Sinken kontrastieren so intensiv mit Aufwärtsbewegungen, dass dadurch ein mit gegensätzlicher Bedeutung aufgeladenes Feld entsteht, das in seiner Verdichtung zu einer „dynamischen, eigenständigen Deixis einer *selbstreflexiven* Textoberfläche“²³⁶ führt. So werden Achill und Penthesilea in

²³³Hans-Ulrich Seifert *Sade: Leser und Autor. Quellenstudien, Kommentare und Interpretationen zu Romanen und Romantheorie von D. A. F. de Sade*. Frankfurt am Main 1983, S. 55. Vgl. dazu des weiteren S. 41–61

²³⁴Carrière *Literatur des Krieges*, S. 74. Siehe auch Wiese *Tragik und Utopie*, S. 64: „Noch der eigene Tod wird ihm zum Herabstürzen und Emporheben zugleich, aber jetzt nicht mehr im Walten des Schicksals erlitten, sondern als eine persönliche, ebenso verzweifelte wie selige Handlung. So gewaltsam die Handlung des Selbstmords ist, Kleist geht mit ihr trotzdem wie ein Künstler um, der selbst mit dem Gräßlichsten zu spielen wagt.“ Siehe auch oben Kapitel 3.3. Auch Bernhard Blume betont den Primat des Handelns bei Kleist. Er zieht aber daraus den Schluss, dass dessen Dichten Lebensbewältigungsstrategie gewesen sei (S. 173), deshalb liebe es Kleist, den „plötzlichen Sturz von der Höhe des heiteren und fast ungetrübten Glücks in die Tiefe eines un-absehbaren und gänzlich hilflosen Elends“ (S. 160) darzustellen. Die Gewalt in den Erzählungen sei Ausdruck der Kleistschen Verunsicherung durch die Zerstörung der Idee der Sicherheit, die die Kantkrise verursacht habe (ebd.). Siehe Bernhard Blume *Kleist und Goethe*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 130–185

²³⁵Carrière *Literatur des Krieges*, S. 74

²³⁶Jäger *Das unmarkierte Zwischen*, S. 271

eine Sphäre des Kosmischen erhoben. Achill wird direkt und indirekt mit Helios verglichen, dessen himmlisches Strahlen des Tages in einem Atemzug der „Schwärze der Gewitternacht“ gegenübergestellt wird.²³⁷

Auf einem Hügel leuchtend steht er da,
In Stahl geschient sein Roß und er, der Saphir,
Der Chrysolith, wirft solche Strahlen nicht!
Die Erde rings, die bunte, blühende,
In Schwärze der Gewitternacht gehüllt;
Nichts als ein dunkler Grund nur, eine Folie,
Die Funkelpracht des Einzigen zu heben! [V. 1038–1043 – I, 356]

Wenn Achill und Penthesilea im Kampf aufeinandertreffen „schmettern / Sie, wie zwei Sterne, auf einander ein [V. 1079–1080 – I, 357]!“ Gleichzeitig wird eine Abwärtsbewegung evoziert:

Ich nur, ich weiß den Göttersohn zu fällen.
Hier dieses Eisen soll, Gefährtinnen,
Soll mit der sanftesten Umarmung ihn
(Weil ich mit Eisen ihn umarmen muß!)
An meinen Busen schmerzlos niederziehn. [V. 856–860 – I, 349]

Ebenso in gegenläufiger Bewegung:

– Mir war, als ob, im heftigen Getümmel,
Mich des Peliden Lanze traf: umrasselt
Von meiner erznen Rüstung, schmettr' ich nieder;
Der Boden widerhallte meinem Sturz,
Und während das erschrockne Heer entweicht,
Umstrickt an allen Gliedern lieg ich noch,
Da schwingt er sich vom Pferde schon herab,

²³⁷Siehe auch [V. 364–369 – I, 333]: „Die Häupter sieht man schon, geschmückt mit Blessen, / Des Roßgespanns! Nur noch die Schenkel sind, / Die Hufen, von der Höhe Rand bedeckt! / Jetzt auf dem Horizonte, steht das ganze / Kriegsfahrzeug! So geht die Sonne prachtvoll / An einem heitern Frühlingstage auf!“ sowie [V. 1384–1386 – I, 368]: „Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög ich / Zu mir hernieder ihn – / Wen? / Helios, / Wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht!“

Mit Schritten des Triumphes naht er mir,
Und er ergreift die Hingesunkene,
In starken Armen hebt er mich empor. [V. 1560–1569 – I, 376]

Nach jeder Verfolgung und jedem Kampf *stürzt* einer der Kämpfenden: So stürzt Achilles „plötzlich“ [V. 262 – I, 330] im 2. Auftritt mit seinem Pferdegespann, wobei nicht nur rasch wechselnde Auf- und Abwärtsbewegungen stattfinden, sondern durch gleichzeitige, in der Syntax sich abbildende Hin- und Herbewegungen völlige Verwirrung bis „zum Chaos“ entsteht:

Da plötzlich jetzt sein Viergespann zurück
vor einem Abgrund stutzt, und hoch aus Wolken
In grause Tiefe bäumend niederschaut.
Vergebens jetzt, in der er Meister ist,
des Isthmus ganze vielgeübte Kunst:
Das Roßgeschwader wendet, das erschrockne
Die Häupter rückwärts in die Geißelhiebe,
Und im verworrenen Geschirre fallend,
Zum Chaos, Pferd' und Wagen, eingestürzt
Liegt unser Göttersohn, mit seinem Fuhrwerk,
Wie in der Schlinge eingefangen da. [V. 262–272 – I, 330]

Parallel dazu stürzt auch Penthesilea „urplötzlich“ im selben Auftritt:

Stürzt sie urplötzlich, Roß und Reuterin,
Von los sich lösendem Gestein umprasselt,
Als ob sie in den Orkus führe, schmetternd
Bis an des Felsens tiefsten Fuß zurück,
Und bricht den Hals sich nicht und lernt auch nichts:
Sie rafft sich bloß zu neuem Klimmen auf. [V. 325–330 – I, 332]

Im 3. Auftritt kulminieren diese gegensätzlichen Schwingungen zu einer Kaskade von Auf- und Abwärtsbewegungen, vom *Fliegen* zum *Stürzen* der Penthesilea wieder zum *Fliegen* des Achilles ab V. 395 bis zum Ende des Auftritts.

Auch die Erzählungen durchziehen diese Auf- und Abwärtsbewegungen. Im *Findling* berichtet der Erzähler von Elvires Rettung, als sie sich, zwischen Himmel und Meer schwankend, auf einem Balken befindet und hinabzufallen droht:

Das arme Kind wußte, zwischen Himmel und Erde schwebend, gar nicht, wie es sich retten sollte; hinter ihr der brennende Giebel, dessen Glut, vom Winde gepeitscht, schon den Balken angefressen hatte, und unter ihr die weite, öde, entsetzliche See. [II, 202]

Antinomische Plötzlichkeit wird in allen weiteren Zusammentreffen von Elvire und Nicolo reproduziert. In der ersten Begegnung fällt Elvire, von dem maskierten Nicolo überrascht, von einem Hocker:

Harmlos, ohne Elviren zu sehen, trat er an die Tür, die in sein Schlafgemach führte, und bemerkte eben mit Bestürzung, daß sie verschlossen war: als Elvire hinter ihm, mit Flaschen und Gläsern, die sie in der Hand hielt, wie durch einen unsichtbaren Blitz getroffen, bei seinem Anblick von dem Schemel, auf welchem sie stand, auf das Getäfel des Bodens niederfiel. [II, 204]

In ihrem Zimmer überrascht Nicolo Elvire „und – Himmel! was erblickte er? Da lag sie, in der Stellung der Verzückung, zu jemandes Füßen [...]“ [II, 207]. Bei ihrer endgültigen Überrumpelung durch den als Colino verkleideten Nicolo stürzt sie ohnmächtig zu Boden [II, 212].

Der Text der Erzählung *Das Bettelweib von Locarno* kann sogar als einziges Spiel vertikaler Bewegungen gelesen werden.²³⁸ Schon die Ortsangaben zu Beginn enthalten ein Unten und Oben: „Am Fuße der Alpen, bei Locarno im oberen Italien [...]“ [II, 196], und auch das Gespenst ist durch Auf- und Abbewegungen charakterisiert:

Es war, als ob ein Mensch sich von Stroh, das *unter* ihm knisterte, *erhob*, quer *über* das Zimmer ging, und hinter dem Ofen, unter Geseufz und Geräuschel *niedersank*. [II, 197 (Hervorh. von mir; C. B.)]

Bei der ersten Begegnung des Marchese mit dem Bettelweib, stürzt dieses: „Die Frau, da sie sich erhob, glitschte mit der Krücke auf dem glatten Boden aus [...] [II, 196].“ Der korrelativ dichotomische Modus des *Auf- und Niedersinkens* manifestiert sich auch in der exzessiven Verwendung von Verben, die diese Bewegung evozieren

²³⁸Vgl. dazu Iris Hermann *Kleists Erzählung ‚Das Bettelweib von Locarno‘, gehört*. In: 25 Jahre für eine neue Geisteswissenschaft. Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Bielefeld 1998, S. 83–85

oder deren Präfixe gerade diese Semantik aufweisen: Das Schloss sieht man in „Schutt und Trümmern *liegen*“ [196, Z. 3 (Hervorheb. hier und im Weiteren von mir; C. B.)]; das Bettelweib liegt auf Stroh, „das man ihr *unterschüttete*“ [Z. 5]; der Marchese tritt ins Zimmer, wo er seine „Büchse *abzusetzen* pflegte“ [Z. 9]; er befiehlt der Frau „*aufzustehen*“ [Z. 10]; in dem „*obenerwähnten*“ [Z. 23] Zimmer wird der Ritter „*untergebracht*“ [Z. 24]. Als dieser „*herunter*“ [Z. 29] kommt, berichtet er von einem Geräusch, als sei jemand „*aufgestanden*“ [Z. 29] und „*niedergesunken*“ [Z. 32]. Der Marchese will sogleich „*aufstehen*“ [197, Z. 3], doch der Ritter will im Lehnstuhl „*übernachte[n]*“ [Z. 6] und dann „*ab[reisen]*“ [Z. 7]. Der Vorfall erregt „*unter* seinem eigenen Hausgesinde“ [Z. 10] „*Aufsehen*“ [Z. 8], so dass das Gerücht sich „*erhebt*“ [Z. 11], dass es spuke, und der Marchese bereit ist, es „*niederzuschlagen*“ [Z. 14], indem er es selbst „*untersuch[t]*“ [Z. 15]. Dazu lässt er bei „*Einbruch* der Dämmerung“ [Z. 16] sein Bett „*aufschlagen*“ [Z. 17]. Nachdem er die *Auf-* und *Abbewegung* des Gespenstes selbst mit angehört hat, fragt ihn die Marquise, als er „*herunter*“ [Z. 22] kommt, wie die Untersuchung „*abgelaufen*“ [Z. 23] sei und bittet ihn, sie gemeinsam noch einmal einer Prüfung zu „*unterwerfen*“ [Z. 28]. Dabei können sie ein Entsetzen nicht „*unterdrücken*“ [Z. 33f.] oder dem Vorfall eine zufällige Ursache „*unter[]schieben*“ [Z. 35]. Als beide die Treppe wieder „*bestiegen*“ [Z. 38] haben, um der Sache „*auf den Grund*“ [Z. 36f.] zu kommen, setzen sie sich „*auf* sein Bett“ [198, Z. 8] und versuchen, sich zu „*unterhalten*“ [Z. 9]. Währenddessen legt sich der Hund in der Mitte des Zimmers „*nieder*“ [Z. 10], und als das Geräusch der *Auf-* und *Abbewegung* wieder hörbar ist, hebt sich der Hund „*empor*“ [Z. 16]. Die Marquise „*stürzt* [...] mit *sträubenden* Haaren“ [Z. 19] aus dem Zimmer und verlässt augenblicklich das Schloss um „*abzufahren*“ [Z. 23], wobei sie das Schloss in Flammen „*aufgehen*“ [Z. 26] sieht. Und noch heute „*liegen*“ [Z. 29] die Gebeine des Marchese auf dem *Boden*, nämlich „im Winkel“ [Z. 32] des Zimmers, von welchem er das Bettelweib „hatte *aufstehen* heißen“ [Z. 34]. Ebenso wird im *Stöhnen* und *Ächzen*, *Geseufz* und *Geröchel* der Atem beim Einatmen *hinuntergezogen* und beim Ausatmen *hinaufgepresst*.

Die katastrophale Kategorie des Sturzes lässt sich auch in Kleists Verwendung des *Zufalls* ausmachen. Nachdem von jenem Strick die Rede war, der Jeronimo dieser Welt „entreißen“ sollte und „den ihm der *Zufall* überlassen hatte“, heißt es:

Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses *risen*, der ganze Bau *neigte sich*, nach der Straße zu *einzustürzen*, und

nur der, seinem langsamen *Fall* begegnende *Fall* des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine *zufällige* Wölbung, die gänzliche *Zubodenstreckung* desselben. Zitternd mit sträubenden Haaren, und Knien, die *unter ihm brechen* wollten, glitt Heronimo über den *schiefgesenkten* Fußboden hinweg, der Öffnung zu, die der *Zusammenschlag* beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses *ingerissen* hatte. [II, 145f. (Hervorh. von mir; C.B.)]

Diese Kombination von „Fall“, „Zufall“, „Zubodenstreckung“, „Zusammenschlag“ etc. bewirkt, indem durch sie jedes einzelne Glied ihrer Kette redeterminiert wird, ihre progressive Entdeutung. Die semantische und formale Einheit des Wortes Zufall wird durch die Verschiebungen der Konnotationen versprengt und multipliziert, so dass sie ihrer Homogenität, Linearität und ihres univoken Sinns beraubt wird. Im *Zu-fall* manifestiert sich der Sturz und zugleich seine Aufhebung, um von neuem alles zu Fall zu bringen. Diese Ambiguität des Wortes ‚Zufall‘ in der Kleistschen Verwendung zerreißt die Kontinuität des Textes:

Der Zufall ist in der Sprache Kleists nicht das Dargestellte einer darstellenden Rede, sondern ein sprachliches Ereignis, in dem die Darstellungsfunktion der Rede selbst zu Fall gebracht und vermöge ihres Zusammenfalls, gehemmt und potenziert zugleich, dennoch in Kraft bleibt. ‚Zufall‘ ist eine Sprachfigur jenseits von Begriff und Metapher, in der sich die Sprachlichkeit der Sprache als *Suspendierung eines ihr transzendenten Sinns* artikuliert.²³⁹

²³⁹Hamacher *Beben der Darstellung*, S. 157 (Hervorheb. von mir; C.B.). Siehe auch Paul de Mans Ausführungen zu Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*, in denen eine weitere Konnotation des Wortes Zufall/Fall postuliert wird: die *Falle*: „[D]ie Falle dürfte das letzte und äußerste Textmodell dieses und jedes Textes sein, die Falle der ästhetischen Erziehung, die unvermeidlich die *Zerstückelung* der Sprache durch die Kraft des Buchstabens mit der Anmut des Tanzes verwechselt. Dieser Tanz, ob er nun als Spiegel, als Nachahmung, als Geschichte, als das Gefecht der Interpretation oder als anamorphische Transformation von Tropen erscheint, ist die letzte Falle, ebenso unausweichlich wie tödlich.“ Man *Allegorien des Lesens*, S. 232 (Hervorh. von mir; C.B.)

4.4.2 Inhalts- und Kompositionsebene: Diskontinuität und schroffe Antagonismen

Die Autonomie des Affekts manifestiert sich ebenso in den Diskontinuitäten des Textes, die sich auf der Inhalts- und Kompositionsebene darstellen. Schon in einigen Titeln der Erzählungen zeigen sich eklatante Brüche: Der Protagonist des *Findling* ist gar kein Findling, sondern eine Waise, da seine Eltern bekannt sind, denn „die Häscher verfolgten ihn, um ihn ins Krankenhaus zu bringen, wo sein Vater und seine Mutter schon gestorben wären“ [II, 199]. Im Titel der *Cäcilie* widerspricht der Untertitel („Eine Legende“) dem Haupttitel: : „Die heilige Cäcilie *oder* die Gewalt der Musik. [II, 216], denn gleichgültig, ob disjunktiv oder konjunktiv gemeint, setzt eine Legende ein Wunder voraus, das nur eine Heilige bewirken kann.²⁴⁰

Auch die ersten beiden Sätze der Erzählungen weisen eine paradoxe Struktur auf:²⁴¹ Nach den, wie vom Erzähler betont,²⁴² den Tatsachen entsprechenden Angaben von Person, Ort und Zeit, die im sachlichen Zeitungsberichtsstil vorgetragen werden, folgt die schockierende plötzliche Umschlagigkeit: *Kohlhaas*, als „einem der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“, macht „das Rechtsgefühl [...] zum Räuber und Mörder“ [II, 9]; die *Marquise von O...* lässt „durch die Zeitungen bekannt machen [...], daß sie, ohne ihr Wissen, in andere Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle“ [II, 104]; im *Erdbeben* will Jeronimo Rugera sich gerade erhängen als das Erdbeben des Jahres 1647 beginnt [II, 144]; die *Verlobung* setzt überaus lakonisch ein, wenn nicht die in ihrer grellen Gewalttätigkeit hervorblitzenden Einschübe wären: „Zu Port au Prince, auf dem französischen Anteil der Insel St. Domingo, lebte, zu Anfange dieses Jahrhunderts, *als die Schwarzen die Weißen ermordeten*, auf der Pflanzung des Herrn Guillaume von Villeneuve, ein *fürchterlicher* alter Neger namens Congo Hoango“ [II, 160], der im Folgenden als rechtschaffen und seinem Herrn treu ergeben beschrieben wird; im *Findling* ist plötzlich die Pest ausgebrochen [II, 199]; in der *Cäcilie* treffen drei Brüder („junge in Wittenberg studierende Leute“) mit

²⁴⁰Dieses Muster kann auch in der *Hermannsschlacht* ausgemacht werden: Die Schlacht wird letztendlich von Marbod und gerade nicht von Hermann geschlagen!

²⁴¹Vgl. Horn *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, S. 1 f.

²⁴²Implizit durch die einem Zeitungsbericht entsprechende protokollarisch genaue Aufzählung; explizit durch Bemerkungen, dass die Erzählungen „aus einer alten Chronik“ (*Kohlhaas*) stammten oder „nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden“ (*Marquise*) sei, berichtet werden.

einem vierten, der in Antwerpen als Praktikant angestellt war, in der Stadt Aachen zusammen „*als die Bilderstürmer wüteten*“ [II, 216]; im *Zweikampf* endet der erste Satz, in dem ausführlich die Familiengeschichte des Herzogs von Braysach vorgestellt worden ist, mit dessen Mord, indem ihm „plötzlich ein Pfeilschuß aus dem Dunkel [...] *den Leib durchbohrte* [II, 229 (Sämtl. Hervorheb. von mir; C.B.)].“

Wie ein Blitz schlagen in das Handlungsgefüge plötzliche Wendungen, scharfe Einschnitte oder Risse ein, deren wesentliches Moment die überfallartige Gewalt ist.²⁴³ Dabei handelt es sich bei Kleist um ein wörtlich gemeintes physisch/physiologisch/psychisches Umschlagen von einer Situation in eine andere, „vollkommen entgegengesetzt, ganz und gar unvorhersehbar.“²⁴⁴ Ganz im Gegensatz zur teleologisch verwurzelten Technik bei Goethe, der den Ausbruch des Schreckens als notwendige Vorstufe im hierarchisch geordneten Gang der Dinge in der Tradition der *Entelechie* des Aristoteles von der Wurzel zur Blume hin entwickelt, werden die Ereignisse bei Kleist zu einem „Chaos augenblicklicher Zufälle, das plötzlich hervorbricht und mit jeder Ordnung auch jede auf sie gegründete Zukunftserwartung vernichtet“²⁴⁵. So führt die Erderschütterung im *Erdbeben in Chili* den „Umsturz aller Verhältnisse“ [II, 153] herbei, wie überhaupt im *Erdbeben* die radikale Umschlagigkeit besonders konstitutiv ist,²⁴⁶ indem sie sich schon auf der Kompositionsebene in der Dreiteiligkeit der Erzählung enthüllt: Das Katastrophenszenario des ersten Teils [II, 144–149] schlägt urplötzlich in das paradiesische Idyll des Mittelteils um [II, 149–155], das im dritten Teil in das grässlichste Massaker verkehrt wird [II, 155–159].

Im *Kohlhaas* wird die Kontinuität am Auffälligsten durch den plötzlichen Einbruch des ‚Übernatürlichen‘ in der Gestalt der Zigeunerin gestört.²⁴⁷ Und es war „genau am

²⁴³Siehe Karlheinz Stierle *Das Beben des Bewusstseins. Die narrative Struktur von Kleists ‚Erdbeben in Chili‘*. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. Hg. von David E. Wellbery. 3. Aufl., München 1993, S. 58

²⁴⁴Peter Gendolla *Erdbeben und Feuer. Der Zufall in den Novellen von Goethe, Kleist, Frank und Camus*. In: Diagonal, 1 (1994), 33–52; hier S. 43

²⁴⁵Grimminger *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst*, S. 106

²⁴⁶Siehe Claudia Beatrice Svoboda *The art of narrative illusion: Textual ambiguity and problems of seeing in four novellas of Heinrich von Kleist*. Ann Arbor 1997, S. 25: „This insidious, always partially obscured and somewhat randomly emerging disruptive energy is common to all the *Erzählungen*; in *Das Erdbeben in Chili* it is simply played out to a more extreme extent, even by Kleist’s standards.“

²⁴⁷„[E]s setzt damit eine neue Entwicklung ein, die den Zusammenhang zerreißt“, wie schon Heinrich Meyer-Benfey *Die innere Geschichte des ‚Michael Kohlhaas‘*. In: Euphorion, 15 (1908), S. 103 erkannt hat. Diese frühe Forschung zeigt sich darüber allerdings enttäuscht. So kritisiert Viktor

Tage nach dem Begräbnis [s]einer Frau“ als Kohlhaas in Jüterbock, „einem Marktflecken, durch den der Streifzug [ihn] führte“, den Weissagungszettel der Zigeunerin unvermutet zugesteckt bekommt [II, 82]. Am Tage nach dem Begräbnis seiner Frau war Kohlhaas jedoch in Kohlhaasenbrück [II, 31].²⁴⁸

Radikale Handlungsumschlagigkeit ist auch in der *Marquise von O...* nachweisbar. So verkehrt die Marquise den Liebesdiskurs ins Gegenteil, indem sie intimste Fakten in einer Zeitungsannonce veröffentlicht. Die Familie der Marquise verstößt diese zuerst als Heuchlerin, um sie nach der ‚Wahrheitsprobe‘ zur „Reinere[n] als Engel sind“ [II, 135] zu erheben. Der Betrugsversuch des Grafen wird ins Gegenteil gewendet: Anstatt seine Untat durch eine schnelle Heirat vertuschen zu können, wird ihm ein knebelnder Heiratsantrag oktroyiert [II, 142]. Der Graf, der der Marquise zunächst wie ein Engel erscheint [II, 105], weil jener die Marquise vor einer Vergewaltigung beschützt hatte, entlarvt sich plötzlich als Teufel, der diese Vergewaltigung höchstselbst begangen hat [II, 141].²⁴⁹ In der *Verlobung* verehrt Gustav Toni „das kleine goldene Kreuz“ (das Liebespfand der treuen Mariane), „als ein Brautgeschenk“ [II, 175]. Gustavs Gabe ist so paradox wie Marianes letzte Äußerung: „[D]iesen Menschen kenne ich nicht!“ [II, 174], die zugleich Treuebeweis und Verrat impliziert. Auch Gu-

Hirsch *Heinrich von Kleists Novellentechnik*. Friedenau 1910, S. 6, der dritte Teil zeige, „wie Kleist seiner Phantasie nicht immer die nötige Zurückhaltung aufzuerlegen weiß und sich von ihr ins Reich des Mystischen, Grauenhaften und Nebensächlichen fortreißen läßt, und zwar so, daß die ursprünglich fein angelegte Komposition *einen klaffenden Riß* erleidet und das Interesse von den Hauptpersonen auf Nebenpersonen und Nebendinge gelenkt wird“. (Hervorheb. von mir; C. B.); zit. nach Anneliese Kuchinke-Bach *Das Zigeuner-Motiv in Kleists ‚Michael Kohlhaas‘. Anmerkungen zum Zigeuner-Motiv*. In: GRM, 74 (1993), 167–176; hier S. 167f. Dagegen konstatiert allerdings Margarete Landwehr, das Auftreten der Zigeunerin bedeute keinen Bruch des Handlungsablaufs, sondern in ihm werden zwei schon thematisierte Leitmotive ausgeweitet: die Überschreitung von Grenzen und das (vergebliche) Suchen nach einer neuen Sprache: „Moreover, the subplot does not mark as radical a break with the chronicle form as critics suggest, but continues, to a greater extent, earlier stylistic ruptures committed by the narrator.“ Siehe Margarete Landwehr *The mysterious gypsy in Kleist's ‚Michael Kohlhaas‘. The desintegration of legal and linguistic boundaries*. In: MDU, 84 (1992), 431–446; hier S. 431. Das schließt aber m. E. nicht aus, dass hier ein wohlkomponierter Riss im Handlungsgefüge auftaucht.

²⁴⁸Meyer-Benfey erläutert diese Diskontinuität als Versagen des Autors unter Hinweis auf Kleists Unkonzentriertheit und dem späteren Abfassen des zweiten Teils der Novelle: „Es bleibt nur eine Erklärung: beide Partien sind ohne Rücksicht aufeinander entstanden.“ Siehe Meyer-Benfey *Die innere Geschichte*, S. 103. Dagegen steht jedoch unsere These, dass hier ein de-integratives Kompositionsprinzip in negativer Hinsicht (d. i. gleichzeitig bewusst strukturzerstörend) leitend ist.

²⁴⁹Siehe Bernhard Greiner *‚Repräsentationen‘ novellistischen Erzählens. Cervantes, ‚La fuerza de la sangre‘ (Die Macht des Blutes), Kleist, ‚Die Marquise von O ...‘*. In: GRM, Neue Folge, 47 (1997), 25–40; hier S. 37

stav ist zugleich treu und untreu: Indem er Toni Treue verspricht, verrät er Mariane, und Toni ist er untreu, weil er in ihr Mariane liebt.²⁵⁰

Inhaltlich entstehen weitere Brüche durch Unstimmigkeiten im Erzählverlauf, die von der älteren Forschung zum Teil mit ‚Nachlässigkeit‘ oder ‚Unfähigkeit‘ Kleists abqualifiziert wurden.²⁵¹ Dass diese ‚Unstimmigkeiten‘ zum poetischen Programm des extrem reflektierten Schriftstellers Kleist gehören, sollte jedoch mittlerweile unbestritten sein.²⁵² Kleist zählt zu den Künstlern, die ihre Arbeit „wirklich ernst“²⁵³ nehmen, so dass schriftstellerisches Unvermögen als Ursache auszuschließen ist. So war das „Hauptgebäude der Pflanzung, das er jetzt bewohnte [II, 161], in der *Verlobung* von Congo Hoango schon längst mit „sämtliche[n] zur Besitzzung“ gehörige[n] Etablissements der Erde gleich gemacht, [II, 160] worden. Toni ist immer noch „Funfzehn Jahre“ [II, 172] alt, obwohl, seit Hoango „die alte Babekan mit ihrer Tochter, einer funfzehnjährigen Mestize“ [II, 161] aufforderte, sich an den Racheakten zu beteiligen, zehn Jahre vergangen sind.²⁵⁴ Gustav wird als Jüngling dargestellt, obwohl

²⁵⁰Siehe Harms *Kleists Anagramme*, 518–539; hier S. 525

²⁵¹So z. B. Kurt Günther *Die Konzeption von Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘. Eine literarische Analyse*. In: Euphorion, 17 (1910), 68–95; hier S. 75: Die „Ungereimtheiten und Unmöglichkeiten“ legten „das Anfängerhafte und Zerfahrene“ der Arbeit bloß. Siehe auch Müller-Benfey 185, Anm. 248

²⁵²Claudia Brors versucht in ihrer Untersuchung aus der „erzählerischen[] Subversion der Sinnkonstrukte“ eine „Ästhetik des Rätselhaften“ abzuleiten. Die „planvollen Unstimmigkeiten“ seien poetologische Mittel einer subversiven Schreibstrategie. Vgl. insbesondere Brors *Anspruch und Abbruch*, S. 135–147. Brors zieht das Fazit, mit bisherigen Deutungsansätzen seien diese Elemente schwer zu erklären gewesen. Aber gerade „Kleists Umgang mit seinen Quellen, die unbefriedigenden Enden, Gewaltexzesse und irritierenden Unstimmigkeiten“ seien „zentrale Mittel, mit deren Hilfe der Autor die auf der inhaltlichen Ebene gestellten Sinnforderungen der Quellen formal unterläuft und in Frage stellt. Die Analyse dieser gegenläufigen inhaltlichen und formalen Tendenzen ergibt eine Beschreibung der dem Kleistschen Werk zugrunde liegenden Spannungen und Widersprüche in ihrer narrativen Funktion und damit jener Ästhetik des Rätselhaften, der es zu verdanken ist, daß die Texte bis heute nicht auszulesen und auszudeuten sind.“ Siehe ebd., S. 189. Damit liefert sie zwar eine Beschreibung der subversiven Mittel, die das Werk Kleists konstituieren, aber keine poetologische Begründung ihrer Funktion.

²⁵³So sagt Truman Capote über seine Arbeit: „Nimmt man sie wirklich ernst, dann wird die Kurzgeschichte zur schwierigsten Prosaform, denn keine andere verlangt vom Autor so viel Disziplin.“ Beilage zu: Truman Capote *Kaltblütig. Wahrheitsgemäßer Bericht über einen mehrfachen Mord und seine Folgen*. Deutsch von Kurt Heinrich Hansen. Gütersloh 1993, S. 4

²⁵⁴Siehe auch Wolff *Geschichte seines Schaffens*, S. 49 und Roland Reuß *Die Verlobung in St. Domingo‘ – eine Einführung in Kleists Erzählen*. In: Berliner Kleist-Blätter, 1 (1988), 3–45; hier S. 5. Weitere materiale Unstimmigkeiten siehe bei Reuß, S. 5 f., Anm. 9. Auch Ralf R. Nicolai belegt, dass das „beherrschende Phänomen des Situationsumschwungs“ das „geltende Strukturprinzip“ der *Verlobung* ist. Vgl. Ralf R. Nicolai *Zum Situationsumschwung in Kleists Briefen und der ‚Verlobung in St. Domingo‘*. In: South Atlantic Bulletin, 41 (1976), S. 25–31. Er leitet dies aber von Kleists angeblicher Erschütterung des Wahrheitsbegriffs durch die ‚Kantkrise‘ ab:

er schon vor Ausbruch der Revolution mit Mariane verlobt war. Er trägt Toni, obwohl er noch nie in dem Haus gewesen war, ohne Hilfe von seinem Zimmer, das ebenerdig liegt [II, 171], „die Treppe hinauf“ [II, 175] in ihr Zimmer. Um jedoch von ihrem Zimmer zu Gustavs zu gelangen, muss sie nur „über den schmalen Gang“ [II, 183]. Als Congo Hoango die Treppe schon „im Gefolge aller seiner Neger“ [II, 184] zu ihrem Zimmer emporsteigt, erstarrt Toni wie gelähmt an allen Gliedern. Dennoch hat sie nach langem Bedenken, was zu tun sei, die Zeit, Gustav, der sich auch noch heftig wehrt, besonders sorgfältig zu fesseln:

Sie umschlang den Jüngling, vielfache Knoten schürzend, an Händen und Füßen damit; und nachdem sie, ohne darauf zu achten, daß er sich rührte und sträubte, die Enden angezogen und an das Gestell des Bettes festgebunden hatte: drückte sie, froh, des Augenblicks mächtig geworden zu sein, einen Kuß auf seine Lippen, und eilte dem Neger Hoango, der schon auf der Treppe klirrte, entgegen. [II, 185]

Die Teile der Novelle *Das Bettelweib von Locarno* sind ebenso zerstreut wie die weißen Gebeine des Marchese nach dem Brand des Schlosses. Scheinbar spielt die Geschichte die ganze Zeit in einem und demselben Zimmer, doch wenn man genauer hinsieht, verliert der Ort seine Identität.²⁵⁵ So scheint das Zimmer zunächst im Parterre zu liegen, denn eine (offensichtlich gehbehinderte) Bettlerin, die „auf Stroh [...] gebettet“ [II, 196] wird, erwartet man weder in den (immer im oberen Stockwerk gelegenen) herrschaftlichen Repräsentationsräumen, noch in ebensolchen Schlafzimmern. Später jedoch soll ein Fremder in das „oben erwähnte [...], leerstehende [...] Zimmer, das schön und prächtig eingerichtet war“ [II, 196], untergebracht werden. Der Bruch zwischen einem leerstehenden und einem prächtigen Zimmer ist überdeutlich, genauso wie in dem Umstand, dass der Marchese nach der Rückkehr von der Jagd „zufällig in das Zimmer tritt, wo er seine Büchse abzustellen pflegte [II, 196 (Hervorheb. von mir; C. B.)].“ Nachdem der Marchese das Schloss „überall mit Holz getäfelt, wie es war, an allen vier Ecken [...] angesteckt“ [II, 198] hat, liegen dennoch „jetzt [...] seine weißen Gebeine in dem Winkel des Zimmers, von welchem er das

Kleist funktionalisiere den abrupten Situationsumschwung, um „die Grenzen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit und die anscheinende Willkür alles Geschehens zu veranschaulichen“. (S. 31)

²⁵⁵Siehe Reinhold Göring *Das Geschlecht der Gespenster. Literarische Inszenierungen einer ambivalenten Gegenwärtigkeit*. In: *Compar(a)ison*, 2 (1996), 175–190; hier S. 184

Bettelweib von Locarno hatte aufstehen heißen [II, 198].“ Zwar behaupten Eckart Pastor und Robert Leroy in ihrem Aufsatz *Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘* zunächst, dass der (von Kleist später hinzugefügte) Zusatz: „überall mit Holz getäfelt“ [II, 198], die „Unebenheit im folgerichtigen Ablauf des Geschehens“²⁵⁶ glätte, da Kleist die große Geschwindigkeit, mit der am Ende das Feuer das gesamte Schloss ergreift, wohl plötzlich unwahrscheinlich erschienen sei. Dies sei jedoch ‚mehr als unwahrscheinlich‘, da ja gerade das Gegenteil evoziert werde: Ein vollkommen mit Holz verkleidetes Schloss brenne wesentlich schneller, als ein aus dicken Steinmauern errichtetes. Später relativieren die Autoren selbst ihre Behauptung, indem sie reihenweise Brüche aufweisen.²⁵⁷ Allerdings tun sie dies nur für das *Bettelweib*: Mit Emil Staiger stimmen sie überein, dass „[d]ie übrigen Erzählungen des Autors ja in einer logischen Stringenz gefügt [sind], die ‚viel bewundert‘ (Staiger) zu werden verdient“²⁵⁸. Aber auch die inhaltlichen Unstimmigkeiten im *Bettelweib* werden von Staiger relativiert bzw. nivelliert: Diese Erzählung sei „eine Prosa, die bis ins Letzte gegliedert, deren Teile mit schärfster Logik gefügt und aufeinander bezogen sind“²⁵⁹. M. E. scheint es dagegen, die Geschichte selbst ist in „Schutt und Trümmern“ zerfallen.²⁶⁰

Als Zeichen der Zerstörung verweisen [die verbrannten Reste] auf die Ungegenwart des Schlosses und auf seine unwiderrufliche Abwesenheit. Damit ist auch ihre Referenz durch einen Bruch gekennzeichnet, sie verweisen als Ruine auf sich selbst als Ort, in welchem die Referenz uneinholbar aufgehoben ist. [...] Diese Geschichte der Zerstörung des Schlosses ist als allegorische Geschichte einer sprachlichen Zertrümmerung lesbar.²⁶¹

²⁵⁶Eckart Pastor und Robert Leroy *Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘*. In: *Études Germanique*, 34 (1979), 164–175; hier S. 164

²⁵⁷Vgl. Ebd., S. 166–172

²⁵⁸Ebd., S. 173

²⁵⁹Staiger *Bettelweib*, S. 117. Vgl. auch Egon Werlich *Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘. Versuch einer Aufwertung des Gehalts*. In: *Wirkendes Wort*, 15 (1965), 239–257; S. 245, Anm. 12: Das Zufällige bestünde darin, dass der Marchese am gleichen Tag, an dem die Bettlerin aufgenommen wurde, von der Jagd zurückkommt und daher sogleich das Zimmer betreten muss, um dort wie gewöhnlich sein Gewehr abzustellen. Eine solcherart verzwickte Argumentation ist nur nachzuvollziehen, wenn man die planmäßige Häufung von Brüchen auf allen Erzählebenen übersehen will.

²⁶⁰Görling *Literarische Inszenierungen*, S. 184

²⁶¹Giuriato *Zur Problematik des Namens*, S. 75

In der *Heiligen Cäcilie* findet die Mutter der vier Brüder „die Äbtissin, welches eine edle Frau, von stillem königlichen Ansehen war, auf einem Sessel sitzen, den Fuß auf einem Schemel gestützt, der auf Drachenklauen ruhte [...]“ [II, 225]. Diese Drachenklauen „charakterisieren ebensowohl die Herrschsucht dieser ‚königlich‘ aussehenden, etwas hochfahrenden Dame wie ihre Nähe zur Mutter Gottes, deren Fuß (nach Genesis 3,15 und Apokalypse 12) auf dem Kopf des Drachen oder der Schlange ruht“²⁶². In diesen Brüchen und Verwerfungen auf inhaltlicher und kompositorischer Ebene wird sichtbar, dass jede Form der Totalisierung als geordneter, *homogener* Welt und Sinnentwurf ausgeschlossen ist.²⁶³

Die Sprache des Affekts als Deinkarnation wird nun besonders evident auf der Figurenebene, indem das Zerspalten der Identität, die Diskontinuität, in das Subjekt selbst gelegt und damit nun auch die Einheit des Ich als kleinste mögliche Einheit, als letzte Bastion einer gesicherten Sinnkonstitution (im Sinne Descartes') desavouiert wird.

4.4.3 Figurenebene: Zerrissenheit und Substitution

Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
Ins Nichts, ins Nichts!
Heinrich von Kleist

denk: es erhält sich der Held, selbst
der Untergang war ihm
nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt.
Rainer Maria Rilke

Die „Zweiheit, Zerrissenheit und innere [...] Dissonanz des Charakters“²⁶⁴ hatte schon Hegel am *Prinzen von Homburg* kritisiert:

²⁶²Hans Zeller *Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen. Nichterfüllte Voraussetzungen ihrer Interpretation*. In: Kleist-Jahrbuch, (1994), 83–103; hier S. 99

²⁶³„Tod, Mord und Selbstmord sind dabei nicht nur Konsequenzen bestimmter Auslegungsstrategien der in die Erzählung verwickelten und in das Erzählen selbst verhakten Figuren, sondern zugleich auch deren Kritik. Kurz: Kleists Erzählungen bieten dem Leser hermeneutische Muster ihrer Auslegung an, die sie auf der narrativen Ebene der Darstellung dieser Muster kritisch unterlaufen, wobei diese Muster dabei durchaus im Konflikt miteinander stehen können.“ Siehe Kaiser *Der Haken der Auslegung*, 193–210; hier S. 193. Siehe auch Kristeva *Revolution der Sprache*, S. 79 f.: „Die Kunst ihrerseits nimmt den Mord in dem Maße auf sich, wie in der künstlerischen Praxis die ‚tödliche‘ Grenze in den Prozeß der Sinngebung verlegt wird, eine Grenze, deren Überschreitung eben die ‚Kunst‘ ausmacht.“

²⁶⁴Georg Friedrich Wilhelm Hegel *Vorlesungen über die Ästhetik II*. In: Ders.: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 14. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1993, S. 202

Aus dem Bereich der Kunst aber sind die dunklen Mächte gerade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig, und mit jenen Übersichtigkeiten ist nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere hinübergespielt, wovon Hoffmann und Heinrich von Kleist in seinem *Prinzen von Homburg* Beispiele liefern. Der *wahrhaft ideale Charakter* hat nichts Jenseitiges und Gespensterhaftes, sondern wirkliche Interessen, in welchen *er bei sich selbst ist*, zu seinem Gehalte und Pathos.²⁶⁵

Die Trennung des Individuums in ein Selbst und ein Inneres als „fremdartiges Jenseits“, als das „Magische, Magnetische, Dämonische“,²⁶⁶ ist für Hegel mit „echte[r] Kunst“ als Abbild des Homogenen unvereinbar:

Das Böse jedoch ist im allgemeinen in sich kahl und gehaltlos, weil aus demselben nichts als selber nur Negatives, Zerstörung und Unglück herauskommt, während uns die echte Kunst den Anblick einer Harmonie in sich darbieten soll.²⁶⁷

Diese Auffassung ist Teil der geschichtsphilosophischen Argumentation Hegels.²⁶⁸ Auch Goethe kritisiert in einem Gespräch mit J. D. Falk Kleists Werk wegen „der Gewaltsamkeit [der] Motive, wie er sich ihrer als Dichter bediene [...]“. Es gäbe ein Unschönes in der Natur, ein Beängstigendes, womit sich die Dichtkunst [...] weder befassen, noch aussöhnen könne.“²⁶⁹ Kleist verwirft jedoch Harmonie und Kontinuität. Die Figuren Kleists sind reine Träger von Affekten, ablösbar von jeglichem Inhalt mit einer exzessiven Anbindung an eine *negative Größe* als Platzhalter für die Lee-

²⁶⁵Georg Friedrich Wilhelm Hegel *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: Ders.: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 13. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1992, S. 314 f. (Hervorh. von mir; C. B.)

²⁶⁶Ebd., S. 314

²⁶⁷Ebd., S. 289

²⁶⁸Siehe auch Karl Heinz Bohrer *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt am Main 1989, S. 163: „So wie Hegel das ‚Böse‘ in der Realgeschichte innerhalb einer neuen Theodizee rechtfertigte und ihm keinerlei ontologischen Rang einräumte, so mußte er das Böse aus der Ästhetik fernhalten.“

²⁶⁹Johann Wolfgang von Goethe *Goethes Gespräche*. In: 1. Teil. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. 22. Hg., mit Einf. und Textüberwachung von Wolfgang Pfeiffer-Belli. Zürich 1949, S. 616

re des Nichts.²⁷⁰ Bekannterweise thematisiert insbesondere Kleists *Amphitryon* die Identitätsproblematik.²⁷¹ Nicht nur an Alkmene und Amphitryon wird die Krise des Bewusstseins manifest, auch Sosias wird gleich zu Beginn von Merkur zur Aufgabe seiner Identität gezwungen. Die Preisgabe intimster Geheimnisse führt bei Sosias zu Welt- und Ichverlust. Er mutiert zum *Etwas*, zum selbstbewusstseinslosen Ding:

Nun ist es gut. Nun wärs gleich viel wenn mich
die Erde gleich von diesem Platz verschlänge,
[...]
Ich sehe, alter Freund, nunmehr, daß du
Die ganze Portion Sosias bist,
Die man auf dieser Erde brauchen kann.
Ein mehreres scheint überflüssig mir.
Fern sei mir, den zudringlichen zu spielen,
Und gern tret ich vor dir zurück. Nur habe die
Gefälligkeit für mich, und sage mir,
Da ich Sosias nicht bin, *wer* ich bin?
Denn *etwas*, gibst du zu, muß ich doch sein. [I, 258]

Die meisten am Subjektverlust interessierten Interpretationen des *Amphitryon* verfahren allerdings psychologisch.²⁷² Die Verdoppelungen, Überbietungen und Substitutionen von Identität als Strukturprinzip des Amphitryon-Mythos' erarbeiten ins-

²⁷⁰Das *Nichts* ist der heimliche Zielpunkt aller Dramen Kleists. So schreibt Beda Allemann: „Das ideale, ausschließlich auf den Helden zugeschnittene Drama Kleists wäre so beschaffen, daß sich in ihm *unablässig dieselbe Szene wiederholte*, die die volle dramatische Spannung aufreißt, aber *in sich selbst zu nichts führt* [...]. Dieses ideale Kleistsche Heldendrama überträfe womöglich noch was wir inzwischen als absurdes Theater zu bezeichnen bewohnt sind. Seine Dauer wäre unbegrenzt, seine Aktion *reiner Leerlauf*, und die Sprache hätte es ihm auch verschlagen.“ Beda Allemann *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*. Aus dem Nachlass hg. von Eckart Oehlenschläger. Bielefeld 2005, S. 37. Siehe auch den Ausruf des Kurfürsten im *Homburg*: „Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, / Ins Nichts, ins Nichts!“ [I, 634 – V. 76 f.] Selbst der Name des Prinzen evoziert in leichter Verballhornung die Leere, den Un-Sinn, den *Humburg*.

²⁷¹Vgl. Peter Szondi *Amphitryon. Kleists „Lustspiel nach Molière“*. In: *Schriften II: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien. Anhang: Frühe Aufsätze*. Hg. von Jean Bollack. Frankfurt am Main 1978, S. 155–169, bes. S. 161f. sowie Hans Robert Jauß *Von Plautus bis Kleist: Amphitryon im dialogischen Prozess der Arbeit am Mythos*. In: *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1981, S. 114–143

²⁷²Vgl. Justus Fetschers Forschungsüberblick S. 210–212. Justus Fetscher *Vorstellungen. Zur Erforschung von Kleists ‚Amphitryon‘ in den Jahren 1978 bis 2001*. In: *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*. Inka Kording und Anton Phillip Knittel. Darmstadt 2003, S. 203–224

besondere einige französische, strukturalistische Interpretationen²⁷³, und die Dezentralisation des Subjekts macht Hart Nibbrig an Alkmenes „Ach!“ fest.²⁷⁴

Aber auch in den anderen Dramen sind die Protagonisten austauschbar: Hermann/Arminius ist ein Doppelgänger seiner selbst, Penthesilea wird zum Hund und Thusnelda zur Bärin. Achilles und Penthesilea werden mit identischen Namen und Epitheta bezeichnet.²⁷⁵ Kunigunde ist sogar wie aus dem Bausetzkasten zusammengebastelt:

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 von Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu verdanken, das ihr der Schmied, aus schwedischem Eisen, gefertigt hat. [I, 520]

Käthchens Gegenspielerin ist ein weiblicher *Golem*, also nach jüdischer Legende ein künstliches Wesen, das aus Lehm und Ton gebildet und nur durch magische Worte und heilige Buchstaben zum Leben erweckt werden kann, denn „mosaisch“ evoziert gleichermaßen ‚mosaikartig‘ wie ‚von mosaischem Glauben‘.²⁷⁶ Ebenso wird Käthchen als Inbegriff von Anmut und Würde, deren Identität ja grundsätzlich in Frage steht und zudem aus einem identitätszerstörenden Akt der Vergewaltigung entammt, antithetisch in Kunigunde gespiegelt und damit auch in ihrer ‚Zusammengesetztheit‘ erkennbar. Die Gegenseite dieser automatenhaften Komplexität ist die Vorstellung der Amputation bei lebendigen Leibe, die Hermann seiner Thusnelda ausmalt. Für den Römer sei der Deutsche nicht mehr als ein Tier, das „ausgeweidet

²⁷³Vgl. Jacques Scherer *Dualité ,d'Amphitryon'*. In: Molière. Stage and Study. Essays in the Honour of W. G. Moore. Hg. von H. D. Howard und Merlin Thomas. Oxford 1973, S. 185; André Tissier *Structures dramatiques et schématiques de l'Amphitryon de Molière*. In: Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Scherer. Hg. von Jacques Schérer. Paris 1986, S. 225–233; Anne Ubersfeld *Le double dans l' ,Amphitryon' de Molière*. In: Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Schérer. Hg. von Jacques Schérer. Paris 1986, S. 235–244

²⁷⁴Siehe Christiaan L. Hart Nibbrig *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt am Main 1981, S. 102

²⁷⁵Wie schon Alfred Siek nachgewiesen hat, der darin jedoch eine spezifisch narzisstisch-autoerotische Liebeskonstellation erkannt haben will. Vgl. Albrecht Siek *Kleists Penthesilea. Versuch einer Interpretation*. Bonn 1976, S. 89–109

²⁷⁶Siehe Rudolf Drux *Kunigundes künstlicher Körper. Zur rhetorischen Gestaltung und Interdiskursivität eines „mosaischen“ Motivs aus Heinrich von Kleists Schauspiel ,Das Käthchen von Heilbronn'*. In: Kleist-Jahrbuch, 2005, 92–110; hier S. 108 f. sowie Lurker *Wörterbuch*, S. 254

und gepelzt wird“ [V. 1076 – I, 570], indem nach der endgültigen Besiegung der germanischen Stämme die Römer den germanischen Frauen die Haare abschneiden und die Zähne ausreißen würden, um sie, zu Perücken und Zahnprothesen verarbeitet, an reiche Römerinnen zu verkaufen. Aber genauso werden die Römer von den Germanen wie Wild erlegt: Der römische Bote wird mit einem Pfeilschuss niedergestreckt [V. 1768 – I, 596], Septimius fühlt sich „[v]on Hunden [...] zerrissen“ [V. 2225 – I, 613], Varus gleicht einem „pfeilverletzten Eber“ [V. 2449 – I, 621] und wird gejagt wie ein „gefleckter Hirsch“ [V. 2510 – I, 623].

Penthesilea ist ausschließlich als Trägerin von „*transistorischen* Affektzustände[n]“ konzipiert, die mit der „Konzeptidee eines dauerhaften Charakters (*ethos*) inkommensurabel“ sind.²⁷⁷ Die Königin der Amazonen erscheint als rasende Megäre [V. 393 – I, 334], als fremdes, wildes Tier:²⁷⁸ So wird sie mit einer Wölfin [V. 163 – I, 327], einem Geparden [V. 346 – I, 332], einem Löwen [V. 2666 – I, 413] und einer Hündin [V. 2659 – I, 413] verglichen. Im Verschlingen und in der aufs Äußerste gesteigerten Geschwindigkeit wird die animalische Begierde Penthesileas manifest:

Mit jedem Hufschlag,
Schlingt sie, wie hungerheiß, ein Stück des Weges,
Der sie von dem Peliden trennt, hinunter
[...]
Seht wie sie mit den Schenkeln
Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt!
Wie sie, bis auf die Mähne herab gebeugt,
Hinweg die Luft trinkt lechzend, die sie hemmt!
Sie fliegt, wie von der Senne abgeschossen:
Numidsche Pfeile sind nicht hurtiger!
Das Heer bleibt keuchend, hinter ihr, wie Köter,
Wenn sich ganz aus die Dogge streckt, zurück!
Kaum daß ihr Federbusch ihr folgen kann! [V. 395–407 – I, 335]

Selbst die Liebe ist bei Penthesilea kein Gefühl, sondern erweist sich in der Darstellung des Kampfes als Kategorie der Leidenschaft, die sich in einer Augenblicks-

²⁷⁷ Ulrich Port „In unbegriffener Leidenschaft empört“? Zur Diskursivierung der (tragischen) Affekte in Kleists ‚Penthesilea‘. In: Kleist-Jahrbuch, (2002), 94–108; hier S. 95

²⁷⁸ Vgl. Volker Klotz *Aug um Zunge – Zunge um Aug. Kleist extremes Theater*. In: Kleist-Jahrbuch, (1985), 128–142; hier S. 17f.

emphase als Affekt offenbart: So wird die Wollust vor dem Kampf und in der Kampfhandlung selbst artikuliert:

Die Lust, ihr Götter, müßt ihr mir gewähren,
Den einen heißersehnten Jüngling siegreich
Zum Staub mir noch der Füße hinzuwerfen. [V. 844–846 – I, 349]

Der Kampf wird zum Zeichen der Liebe:

Seht, wie sie, in dem goldnen Kriegsschmuck funkelnd,
Voll Kampflust ihm entgegen tanzt! Ist's nicht,
Als ob sie heiß von Eifersucht gespornt,
Die Sonn im Fluge übereilen wollte,
Die seinen jungen Scheitel küßt! O seht! [V. 1058–1062 – I, 357]

Gerhart Pickerodt bemerkt dazu treffend: „Aus dieser Konstellation erwächst die Sprache der Leidenschaft, welche den Kampf nicht in der Metaphorik der Lust, die Lust nicht in der Metaphorik des Kampfes deutet, sondern beide Pole zu widersprüchlicher Einheit zusammenzwingt.“²⁷⁹ So ist auch das Jagd-Motiv dialektisch mit dem Rosen-Motiv verbunden: Die Jagd, symbolisiert durch den Bogen, steht in antithetischer Gemeinschaft mit den Rosen als Symbol für die Liebeserfüllung. Dieses Bild des Zusammenzwingens zweier einander widersprechender Motive wird in dem Satz aus Meroes Bericht über Achills Zerreißung durch Penthesilea evident:

Und spannt, mit Kraft der Rasenden, sogleich
Den Bogen an, daß sich die Enden küssen [V. 2646–2647 – I, 413]

Penthesileas einziger Bezugspunkt ihrer Identität ist das Amazonengesetz. Dieses gibt sie auf, indem sie ihrem individuellen Glücksbegehren nachgibt.²⁸⁰ Die Selbstaufgabe kulminiert im Akt der Selbstentlebung. Die Identitätskonstitution Penthesileas manifestiert sich in der paradoxalen Struktur des Selbstverlustes und der Selbstbehauptung im Akt der Einverleibung Achilles' als „absoluter Hingabe und mörderischer Vernichtung“²⁸¹. Penthesileas Tat, *das Tote zu töten*, indem sie den Leichnam

²⁷⁹Gerhart Pickerodt *Penthesilea und Kleist. Tragödie der Leidenschaft und Leidenschaft der Tragödie*. In: GRM, 68 (1987), 52–67; hier S. 57

²⁸⁰Siehe Borelbach *Mythos-Rezeption*, S. 71 f.

²⁸¹Ebd., S. 108. Siehe auch Caroline Neubaur *Penthesilea und die Kategorie des Grässlichen*. In: Kleist-Jahrbuch, (2003), 199–217; hier S. 199: „Die Selbstbehauptung führt zu seinem Untergang in Form des Selbstopfers.“

Achilles' mit den Zähnen zerreißt, ist die vollständige Entgrenzung und Auflösung ins Amorphe und Namenlose. Das „Namenlos“ [I, 374 – V.1517] ist das Unsgliche, die Schändung der Toten, das Zerstckeln von Leichen. Es ist der namenlose Schrecken, der die entsetzlichen Gedanken nicht mehr ins Bewusstsein integrieren lässt, so dass sich das Subjekt in „absolut gesetzte Teilobjekte“²⁸² zerteilt. In der Selbsttötung übernimmt Penthesilea Verantwortung für ihre Tat und konstituiert sich damit als autonomes Subjekt, das aber im Akt des Sich-selbst-Setzens vernichtet wird: Zwar ist der Dolch, mit dem Penthesilea sich tötet, inkarniertes Wort, das die Souveränität ihres Willens zeigt, der die Physis selbst übertrumpft.²⁸³ Der Akt des Hervorbringens ist aber gleichzeitig Akt der Selbstzerstörung.²⁸⁴

Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
 Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
 Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
 Dies Erz, dies lutr' ich in der Glut des Jammers
 hart mir zu Stahl; trnk es mit Gift sodann,
 Heistzendem, der Reue, durch und durch;
 Trag es der Hoffnung ewgem Amboß zu,
 Und schrf und spitz es mir zu einem Dolch;
 Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
 So! So! So! So! Und wieder! – Nun ists gut. [V. 3025–3034 – I, 427]

Bernd Leistner hält aufgrund Kleists politischer Zielsetzung Hermann für den ersten dramatischen Protagonisten Kleists, der im „Zeichen vollständiger Identität“²⁸⁵ agiere. Nun ist es zwar „weder [zu] übersehen noch weg[z]u diskutieren“, dass die *Hermannsschlacht* Kleists politisch ambitioniertestes Stück war und zu einer Zeit fertiggestellt wurde, zu der Kleist die französische Herrschaft als besonders bedrückend empfand, so dass die römischen Belagerer Germaniens durchaus mit den Franzosen gleichgesetzt werden können: Das wäre die politische Aktualisierung eines hi-

²⁸²Neubaur *Das Grssliche*, S. 205

²⁸³Siehe Port *Leidenschaft*, S. 102f.

²⁸⁴Und zugleich stilisiert hier Kleist nach Gabriele Kapp Penthesilea zum Gegen-Prometheus als eines der Gründungs-Mythologeme der idealistischen Ästhetik. Siehe Kapp *Des Gedankens Senkblei*, S. 191

²⁸⁵Bernd Leistner *Kleists politischer Furor und sein ‚Letztes Lied‘*. In: Kleist-Jahrbuch, (1991), 155–168; hier S. 160

storischen Stoffes.²⁸⁶ Übergeordnet gibt es aber Kleists Streben nach poetologischer Selbstvergewisserung. Daniel Tobias Seger hat unlängst nachgewiesen, dass in Kleists Drama ein ästhetischer Gehalt im Vordergrund steht, indem er sehr schlüssig die *Hermannsschlacht* als ästhetische ‚Vorstudie‘ zu Kleists Essay *Über das Marionettentheater* und dem dort entwickelten Denken der Grazie deutet.²⁸⁷ So ist denn auch ein grausamer Krieg der Stoff *par excellence* für Kleists künstlerische Ambitionen. In der *Hermannsschlacht* und gleichermaßen in der *Penthesilea* macht Kleist den Versuch, indem er sich von der Tradition absetzt, eine neue implizite ‚Poetik der Gewalt‘ zu entwickeln. Es ist das „Schlachtfeld der Sprache“²⁸⁸, das Kleist inszeniert. D.h. im Gegensatz zu psychologisierenden und gesellschaftshistorisierenden Erklärungen stellt Kleist „die innere Dialektik von rein subjektiven, rein erotischen Leidenschaften“ in das „Zentrum des Dramas“, wie schon George Lukács feststellte,²⁸⁹ um diese poetisch zu funktionalisieren: Das „Sujet Krieg“²⁹⁰ wird zur Folie einer Poetik, die die Kategorie der Intensität auf ihr *tableau* erhoben hat. Insbesondere das Gewaltpotential des Krieges spielt eine zentrale Rolle: „Gleichermaßen in der Motivierung der Handlung wie dem politischen Diskurs des Stückes offenbart sie sich als

²⁸⁶Siehe Rudolf Loch *Kleist. Eine Biographie*. Göttingen 2003, S. 314: „Die verwendeten Analogien waren zu unübersehbar, daß jedermann begreifen konnte, wer und was gemeint war. Herrmann sollte für Friedrich Wilhelm III. stehen, Varus für Napoleon, und selbst die berüchtigte Wittgensteiner Briefaffäre [...] findet in diesem radikalsten Drama Kleists ihre Entsprechung.“ Die Vereinnahmung von Kleists Drama als nationales Tendenzstück überbietet A.F.C. Vilmar in der *Geschichte der Deutschen National-Literatur*, der Kleists *Hermannsschlacht* quasi als Nationalode adaptiert und die dort wie in seinem ganzen übrigen Werk angeblich herrschende „heimlichste Süße des deutschen Herzens und die unbändige Männlichkeit deutschen Kampfwillens“ preist. Siehe A.F.C. Vilmar *Geschichte der Deutschen National-Literatur*. Bearb. und fortges. von Johannes Rohr. 4. Aufl., Berlin 1936, S. 301. Eine „politische Tendenz“ attestiert auch noch jüngst Allemann *Kleist*, S. 221, der aber im Weiteren die darüber hinausweisende poetische Reflexion Kleists, die in diesem Drama zum Ausdruck komme, konstatiert.

²⁸⁷Vgl. Daniel Tobias Seger „*Sie wird doch keine Klinke drücken?*“ *Kleists ‚Hermannsschlacht‘ im Rahmen seines Graziedenkens*. In: DVjS, 78,3 (2004), 426–458

²⁸⁸Roland Reuß „*Im Geklüfft*“. *Zur Sprache von Kleists ‚Penthesilea‘*. In: Brandenburger Kleist Blätter, 5 (1992), 3–27; hier S. 3

²⁸⁹Georg Lukács *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. In: Ders.: Werke. Bd. 7. Neuwied/Berlin 1964, S. 214

²⁹⁰Siehe Bohrer *Kriegsgewinnler Literatur*, 1–16; hier S. 1: „Seit Beginn der europäischen Literatur gewannen Literatur und Künste generell aus der Kriegsthematik eine gewaltige Energie, ein spezifisches Phantasma. Mit dem Sujet Krieg ist die für alle ästhetische Phantasie entscheidende Kategorie der Intensität angemeldet.“

ultima ratio eines dezisionistischen modernen Bewußtseins, als dessen Repräsentant Kleist begriffen werden kann.“²⁹¹

Hermanns Neigung zu unmotivierter, extremer Gewalt unterminiert den Eindruck von „vollständiger Identität“²⁹². Hermann will gleich zu Beginn „alle Greul des fessellosen Krieges“ [V. 1484 – I,585] auf Deutschland herabrufen:

[...] Einen Krieg, bei Mana! Will ich
Entflammen, der in Deutschland rasselnd,
Gleich einem dürrn Walde, um sich greifen,
Und auf zum Himmel lodernd schlagen soll! [V. 332–335 – I,545]

Hermann provoziert Gewaltakte, die nicht als kriegerische Strategie zur Rettung Germaniens entschuldigt werden können, sondern als autonome Phänomene inszeniert werden. Mit Eginhardt geht er auf die Suche nach „verwertbaren Gewaltakten“²⁹³:

Hermann. Horch! Still!
Eginhardt. Was gibts?
Hermann. Rief man nicht dort Gewalt?
Eginhardt. Nein, mein erlauchter Herr! Ich hörte nichts,
Es war die Wache, die die Stunden rief.
Hermann. Verflucht sei diese Zucht mir der Kohorten!
Ich stecke, wenn sich niemand rührt,
die ganze Teutoburg an allen Ecken an!

²⁹¹ Angelika und Pascal Nicklas Corbineau-Hoffmann *Vorwort: Sprache der Gewalt – Gewalt der Sprache*. In: *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt*. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas. Hildesheim/Zürich/New York 2000, S. 13

²⁹² Siehe oben Anm. 285

²⁹³ Siehe Klaus Rek „*Und alle Greul des fessellosen Krieges!*“ *Legitimation und Motivation von Gewalt in Heinrich von Kleists ‚Hermannsschlacht‘*. In: *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt*. Beispiele aus philologischer Sicht. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas. Hildesheim/Zürich/New York 2000, S. 103–131; hier S. 111 f. Klaus Rek bestätigt zwar die immer noch vorherrschende Meinung mit Hermann Reske, dass die *Hermannsschlacht* ein „Hetz- und Tendenzstück reinsten Wassers“ (Reske *Traum und Wirklichkeit*, S. 75) sei, andererseits weist er nach, dass die hemmungslosen barbarischen Gewaltakte Hermanns ein Bild von ihm zeichnen, das sich nationalistisch gesinnte Rezipienten wohl eher vom Feind machen würden. (S. 107) M. E. sprengt die *Hermannsschlacht* die Grenzen des Genres „Tendenzstück“ so weit, dass es sich selbst desavouiert, ganz so, wie schon die ersten Worte es postulieren, mit denen das Drama einsetzt: „Es ist umsonst“ [V. 1 – I, 535]; und mit denen es endet: mit einem „öden Trümmerhaufen“ [V. 2636 – I, 628].

Eginhardt. Nun, nun! Es wird sich wohl ein Frevel finden.
Hermann. Komm, laß uns heimlich durch die Gassen schleichen,
 Und sehn ob uns der Zufall etwas beut. [V. 1517–1527 – I, 585 f.]

Hermann ist reines Affektbündel extremer Gegensätze, der alles – auch seine zwei Söhne – ohne zu zögern einsetzt, um die Welt in Brand zu stecken und nicht, um Germanien zu retten. Auch durch seine Figur geht ein Riss: Der germanische „Held“ [V. 397 – I, 547] hat offenbar sämtliche den Römern angelastete Taten selbst angezettelt.²⁹⁴ So ist es durchaus möglich, dass die Vergewaltigung Hallys, die Hermann zur Aufwiegelung in einem monströsen Akt in fünfzehn Teile zerstückelt an die fünfzehn Führer der germanischen Stämme schickt, auch von germanischen Soldaten begangen worden ist;²⁹⁵ die germanische Bevölkerung wiegelt er mit Anschuldigungen gegen die Römer wegen angeblicher Misshandlungen germanischer Gefangener auf, während er selbst die unrechtmäßige und barbarische Tötung des römischen Kriegsgefangen Septimius verfügt:

Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,
 und schlagt ihn tot! [V. 2219 f. – I, 612]

Mit zwei anderen Fürsten streitet er, wer den schwerverletzten Varus wie ein gejagtes Wild abschlachten darf. Er provoziert Thusnelda so lange mit Greuelmärchen über Römerinnen, die Germaninnen Haare und Zähne rauben und lenkt ihren Hass auf den römischen Abgesandten Ventidius, bis sie ihn bei lebendigen Leib von einer Bärin zerfleischen lässt. In der 8. Szene des 4. Auftritts ist Hermann urplötzlich ganz der romantisch Liebende, der mit seiner Frau schäkert und ihr erklärt, er liebe sie:

²⁹⁴Die einzig wahrhaft grausige „Greuelthat“ [V. 911 – I, 564], die direkt einem Römer zugeschrieben wird, indem er laut Botenbericht eines „Kindes Schädel, die Hyäne, rasend / An seiner Mutter Schädel eingeschlagen“ [V. 908 f. – I, 564] habe, wird auf Befehl Hermanns, obwohl das schier unmöglich erscheint, noch gesteigert: „Geh! Fleuch! Verbreit es in dem Platz, Govin! / Versichere von mir, den Vater hätten sie / Lebendig, weil er zürnte, nachgeworfen!“ [V. 914–916 – I, 565]

²⁹⁵So bestellt Hermann bei Eginhardt „ein Häuflein wackrer Leute“, die „in Römerkleidern [...] auf allen Straßen, / Die sie durchwandern, sengen, brennen, plündern: / Wenn sies geschickt vollziehn, will ich sie lohnen [V. 944–954 – I, 566].“ Mathieu Carrière zieht daraus den Schluss: „Das Kommando operiert sehr erfolgreich. Einer der falschen römischen Soldaten vergewaltigt ein germanisches Mädchen.“ Carrière *Literatur des Krieges*, S. 55. Siehe auch Norbert Miller *Verstörende Bilder in Kleists ‚Hermannsschlacht‘*. In: Kleist-Jahrbuch, (1984), 98–105; hier S. 99 sowie Peter Michelsen *„Wehe, mein Vaterland, dir!“ Heinrich von Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘*. In: Kleist-Jahrbuch, (1987), 115–136; hier S. 123 und Regina Schäfer *Der gefälschte Brief. Eine unkonventionelle Hypothese zu Kleists ‚Hermannsschlacht‘*. In: Kleist-Jahrbuch, (1993), 181–189; hier S. 183

So, was ein Deutscher lieben nennt,
Mit Ehrfurcht und mit Sehnsucht. [V. 667f. – I, 557]

Bei Thusnelda kommt es zu einer „aggressive[n] Identitätsverschiebung“²⁹⁶, indem Ventidius sie „zur Bärin“ [V. 2321 – I, 616] macht, und sie so wiederum in eins gesetzt wird mit der Bärin, die an ihrer Stelle (gleichsam *als* Thusnelda [V. 2388–2395 – I, 619]) den Legaten zerfleischt. Varus Identität schwimmt ebenso wie Prinz Homburgs ins Nichts:²⁹⁷ „Wo komm ich her? Wo bin ich? Wo wandr’ ich?“ [V. 1951 – I, 603]. Er kommt „Aus Nichts“ [V. 1957] und geht „Ins Nichts“ [V. 1965] und dazwischen ist er „Hart zwischen Nichts und Nichts!“ [V. 1979], wie ihm die Alraune verkündet, eine mystische Figur wie die Zigeunerin im *Kohlhaas* und wie die Shakespearschen Hexen im *Macbeth*.²⁹⁸

Die identitätsloseste Figur aber ist Hally. Ihr Name taucht nicht einmal im Personenverzeichnis des Stückes auf [I, 534]. Sie ist ein „sprachloses und gesichtsloses Ding“²⁹⁹: Schon in ihrem Namen ist die Entfremdung eingeschrieben als ‚Hall‘ im Sinne von *Widerhall* als „Produkt fremder Tätigkeit“³⁰⁰. Ihre Identität ist gleich auf vielfache Weise ausgelöscht worden: zunächst durch die Vergewaltigung als „Zerstörung der psycho-physischen Integrität des Opfers, die einem Tod bei lebendigem Leib gleichkommt“³⁰¹, und deren Brutalität die Identität ihrer äußeren Gestalt unkenntlich gemacht hat:

O des elenden, schmachbedeckten Wesens!
Der fußertretenen, kotgewälzten,
An Brust und Haupt, zertrümmerten Gestalt. [V. 1547–1549 – I, 587]

Sodann durch die Zerstückelung ihrer Leiche, die, besonders perfide, durch den eigenen Vater, also ihren ursprünglichen Lebens- und Identitätsspende, ausgeführt wird. Durch das Verschicken der Fleischklumpen des wie ein Schlachtvieh zerteilten

²⁹⁶Bernd Fischer *Fremdbestimmung und Identitätspolitik in ‚Die Hermannsschlacht‘*. In: Kleists Erzählungen und Dramen: neue Studien. Hg. von Paul Michael Lützeler. Würzburg 2001, S. 174

²⁹⁷Siehe oben S. 191; Anm. 270

²⁹⁸Diese märchenhafte Szene hätte in einem rein politischen Propagandastück nichts zu suchen!

²⁹⁹Roland Reuß „Hart zwischen Nichts und Nichts!“ *Die sprechende Sprachlosigkeit von Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘*. In: Brandenburger Kleist-Blätter, 14 (2001), 3–13; hier S. 6

³⁰⁰Jacob und Wilhelm Grimm *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 4,2. Leipzig 1877, Sp. 233. Siehe Christine Künzel *Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists ‚Hermannsschlacht‘*. In: Kleist-Jahrbuch, (2003), 165–183; hier S. 166

³⁰¹Ebd., S. 170

Körpers als blutige Botschaft an die germanischen Fürsten wird Hally ein zweites Mal vergewaltigt, und noch darüber hinaus wird ihre Identität für immer der Auslöschung preisgegeben: So ruft Teuthold im Augenblick der Tötung aus:

Stirb! Werde Staub! Und über deiner Gruft
Schlag ewige Vergessenheit zusammen! [V. 1574f. – I, 589]

Die *Hermannsschlacht* inszeniert die Deinkarnation *katexochen*, nämlich das Herstellen von Identität (hier der germanischen) *qua* totaler Vernichtung. *In nuce* führt das die Szene vor, in der Hermann nach der Schlacht den Ubier-Fürsten Aristan hinrichten lässt. Aristan verteidigt sich gegen Hermanns Vorwurf des Verrats:

Ich las, mich dünkt, ein Blatt von deiner Hand,
Das für Germanien in den Kampf mich rief! Jedoch was galt Germanien
mir?
Der Fürst bin ich der Ubier,
Beherrscher eines freien Staats,
In Fug und Recht, mich jedem, wer es sei,
Und also auch dem Varus zu verbinden! [V. 2604–2610 – I, 627]

Darauf entgegnet Hermann:

Ich weiß, Aristan. Diese Denkart kenn ich.
Du bist imstand und treibst mich in die Enge,
Fragst, wo und wann Germanien gewesen?
Ob in dem Mond? Und zu der Riesen Zeiten?
Und was der Witz sonst an die Hand dir gibt;
Doch jetzo, ich versichre dich, jetzt wirst du
Mich schnell begreifen, wie ich es gemeint:
Führt ihn hinweg und werft das Haupt ihm nieder! [V. 2611–2618 – I,
628]

D. h. genau in dem Augenblick, da der feindlichen Denkart der Kopf abgeschlagen wird, wird Germanien beglaubigt und inkarniert. Und als „Befreier Deutschlands“ [V. 373 – I, 546] installiert er dieses Land, indem er es zerstören lässt:

Kurz, wollt ihr, wie ich schon einmal euch sagte,
Zusammenraffen Weib und Kind,
Und auf der Weser rechtes Ufer bringen,
Geschirre, goldn' und silberne, die ihr
Besitzt, schmelzen, Perlen und Juwelen
Verkaufen oder sie verpfänden,
Verheeren eure Fluren, eure Herden
Erschlagen, eure Plätze niederbrennen,
So bin ich euer Mann – : [V. 374–382 – I, 546]

Alle Figuren Kleists durchzieht ein Bruch, der abgründig, d. h. nicht zu vermitteln erscheint. So sind auch Kleists Erzählungen keine ‚Charakternovellen‘, was häufig kritisiert wurde.³⁰² Claudia Liebrand hat nachgewiesen, dass im *Erdbeben* „signifikante[] Subjektbrüche“³⁰³ vorherrschen. In der *Marquise* gibt es einen Bruch zwischen Bewusstsein und Körper der Marquise: „Ein reines Bewußtsein *und* eine Hebamme“ [II, 122 (Hervorheb. von mir; C. B.)]. Die Marquise beharrt auf dem Bruch: Er ist unlösbar. Dadurch verschiebt er sich auf immer neue Felder: Zum Bruch zwischen Engel und Teufel beim Grafen, zwischen Lüge und Wahrheit bei der Mutter, zwischen Tyrannei und Begehren beim Vater.³⁰⁴ Die Schwangerschaft bedroht als direkte Inkorporation eines ‚Fremdlings‘ die Identität der Marquise fundamental.

Aber nicht nur in der Zerrissenheit der Figuren wird die Desintegration einer Figur manifest. Auch die permanenten und auffälligen Substitutionen zeigen die „Leerstelle[n] einer identitätslosen Existenz“³⁰⁵. So hat Adam Soboczynski aufgezeigt, dass in der *Marquise* jede Figur (und jede Handlung) von einer anderen substituiert werden kann und postuliert:

³⁰²So sagt z. B. Müller-Seidel, Kleists Figuren seien rational nicht verständlich. Siehe Müller-Seidel *Vorsehen und Erkennen*, S. 99. Hans Joachim Kreutzer ist deswegen überzeugt, dass Kleist nicht an einem realistisch-psychologischen Plot interessiert war. Siehe Kreutzer *Die dichterische Entwicklung*, S. 175

³⁰³Vgl. Claudia Liebrand *Das suspendierte Bewusstsein. Dissoziation und Amnesie in Kleists ‚Erdbeben in Chili‘*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 36 (1992), 95–114. Allerdings liegt der Schwerpunkt ihres Interesse nach eigener Aussage auf dem gesellschaftskritischen Potential des Textes. Siehe ebd., S. 95

³⁰⁴Siehe Greiner *Novellistisches Erzählen*, S. 37

³⁰⁵Jochen Schmidt *Identität als aporetisches Projekt. Kleist Erzählung ‚Der Findling‘*. In: Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne. Hg. von Werner Frick. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag. Tübingen 2003, S. 203–210; hier S. 203

Verdopplungen von Figuren und Handlungssequenzen verweisen auf eine literarische Supplementierungslogik des Kleistschen Textes, in der jede Präsenz nur durch eine latente Spur einer ersetzten Abwesenheit imaginiert wird.³⁰⁶

Substitutionen sind besonders signifikant bei den männlichen Protagonisten: Graf F... ist der Wiedergänger des verstorbenen Ehemanns der Marquise. Er wird verdoppelt in Leopardo dem Jäger und als Lieutenant ist er in wörtlicher Bedeutung *lieu-tenant*, ein Platzhalter.³⁰⁷ Der russische Offizier übernimmt die Position des Obristen. Als Vater der Marquise tritt dieser in der berühmt-berüchtigten ‚Versöhnungsszene‘ [II, 138f.] an die Stelle des Grafen als Liebhaber der Marquise. Nicolos Identität verschiebt sich während der ganzen Erzählung. So ersetzt Nicolo zunächst den Sohn Piachis, dann den „Kommis“ in Piachis Büro; er will an die Stelle Colinos treten und zuletzt an die Stelle Piachis selbst.³⁰⁸

Die Figur des *Findlings* [...] ist der Mensch ohne Herkunft und Heimat, ohne Identität, „Gottes Sohn“, wie die Vorsteher des Krankenhauses lächelnd versichern [II, 200], der geborene Stellvertreter und Lückenbüßer, eine Unperson. So muß Nicolo zuerst den Sohn Paolo ersetzen, dann den Kommis, dann nimmt er, freiwillig, den Platz des Güterhändlers Piachi ein und wird zum Ehemann der Constanze gemacht, dann spielt er, im Karneval, einen genuesischen Ritter und beginnt damit, unfreiwillig, schon den toten Colino zu vertreten, dann besetzt er den Platz des Bildes und des Geliebten Colino und damit zugleich den des Ehemanns Piachi; danach, nun mit der Gewalt des Rechts, den Platz des Vaters und ‚Besitzers‘ Piachi und schließlich den Platz des Bischofs bei Xaviera Tartini.³⁰⁹

In der Figur des Nicolo deinkarniert sich so beispielhaft Identität im Nichtidentischen als „anthropologische Leerstelle“³¹⁰. Aber nicht nur Nicolo ist als *persona*

³⁰⁶Adam Soboczynski *Das Arcanum der ‚Marquise von O...‘. Kleists preußische Novelle zwischen Verstellungskunst und Gottesbegehren*. In: Kleist-Jahrbuch, (2004), 62–87; hier S. 82

³⁰⁷Siehe Ebd., S. 78

³⁰⁸Siehe Theisen *Bogenschluss*, S. 102

³⁰⁹Jürgen Schröder *Kleists Novelle ‚Der Findling‘. Ein Plädoyer für Nicolo*. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel. Darmstadt 2003, S. 40–58; hier S. 43

³¹⁰Schmidt *Identität*, S. 209

originalis abwesend und erscheint ausschließlich als *Maske* (der ursprünglichen Bedeutung des lateinischen Begriffs *persona*), die in schier unendlichen Verschiebungen weitergereicht wird. Sämtliche Protagonisten sind „Stellvertreter von Toten [...], eine zweite Besetzung“³¹¹: Elvire ersetzt die verstorbene Frau Piachis, Piachi ist an die Stelle des toten Geliebten getreten, beide an die Stelle der toten Eltern des Findlings. Xaviera Tartini ist als Geliebte des Bischofs ebenso Un-person wie sie für Nicolo austauschbar ist; Piachi veranstaltet an Stelle des Ehemanns Constanzes Begräbnis „als ob Nicolo gar nicht gegenwärtig wäre“ [II, 206]. Ausgerechnet Nicolos Versuch der Selbstvergewisserung durch Identifikation mit dem Bild des toten Colino zerreißt schließlich die familiale Substitutionskonstellation und löst letztendlich die tödliche Dynamik der Novelle aus.³¹²

Der Text des *Michael Kohlhaas* bringt immer neue Entwürfe des Protagonisten als metonymische Identitätsverschiebungen:

Plunder aus der Requisitenkammer, Kostümierungen des Subjekts. Die Reihe der Identifizierungen ist schier endlos: Kohlhaas mit der bleiernen Kapsel um den Hals erinnert an den Abdecker mit dem bleiernen Kamm, beide an die Zigeunerin mit dem bleiernen Siegelring. Kohlhaas' Federhut erinnert an den Hut mit den blauen und weißen Federbüschen des Kurfürsten von Sachsen, und alle drei, Kohlhaas, der Kurfürst und die Zigeunerin tragen eine Kette um den Hals, auf die mehrfach verwiesen wird. [...] Rechtschaffener Kaufmann und Mörder, Wohltäter und Übeltäter, mitleidheischendes Opfer und rächender Michael, bescheidener Untertan und Kaiser, Engel und Teufel, Jesus und die Schlange, Rumpelstilzchen und Prophet.³¹³

³¹¹Schröder *Findling*, S. 43

³¹²Siehe Weigel *Supplement*, S. 123

³¹³Gallas *Suche nach dem Gesetz*, S. 34f. Auch Wilhelm Emrich konstatiert, dass Kleists Texte charakterisiert seien durch den „Ausbruch aus den Gesetzen der Logik, der Kausalität, der psychologischen Entwicklung, ja sogar der Einheit der Person, deren Identität zweifelhaft wird oder die sich in Trümmerstücke unverbundener Bewußtseins- und Daseinspartikel [...] zu dissoziieren scheint“. Siehe Wilhelm Emrich *Heinrich von Kleist: Selbstbewusstsein als Pflicht*. In: Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge in der Literatur. Studien. Hg. von Wilhelm Emrich. Frankfurt am Main 1965, S. 129–146; hier S. 129. Allerdings ist bei Emrich nicht das Ich zerrissen, sondern die Welt ist bruchstückhaft und gebrechlich, was Kleist damit habe darstellen wollen. Helga Gallas bestätigt Emrichs Befund von der Dissoziation des Subjekts im *Kohlhaas*: „[D]as Ich ist nicht das autonom denkende, handelnde, das die Geschehnisse nach seinem Willen zwingt, sondern – die entliehenen Plunderhüllen des Kohlhaas.“ Siehe Gallas *Suche nach dem Gesetz*,

In der Erzählung „Die heilige Cäcilie *oder* Die Gewalt der Musik (Eine Legende)“, die die „Gewalt“ ja schon im Titel führt, wird die Frage nach der Identität evident in der plötzlichen Umkehr der Bilderstürmer (deren Namen man nie erfährt). Hier ist die Plötzlichkeit der Modus, durch den den Betroffenen die Identität entzogen wird, da sie ihre Identitätsverwandlung nicht selbst wahrnehmen können: Die Stiftung einer neuen Identität in der Bekehrung wird zur Identitätszersetzung.³¹⁴ Übrig geblieben sind gleichgeschaltete Automaten, die immer nur „dasselbe öde, geisterartige Klosterleben“ [II, 224] führen, dergestalt,

daß sie wenig schliefen und wenig genössen; daß kein Laut über ihre Lippen käme; daß sie sich bloß in der Stunde der Mitternacht einmal von ihren Sitzen erhöben; und daß sie alsdann, mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte, das gloria in excelsis intonierten. [II, 220]

Aber auch die anderen Figuren dieser Erzählung sind Personen ohne Identität bzw. Substitute: Gespenster wie die Äbtissin, die als märchenhaft-königliche Drachenfürstin in einem „Söller“ [II, 225], also in die Höhe und Nähe des freien Himmels entrückt, thront, wie die Heilige Cäcilie selbst, während auf dem Pult die „zauberischen Zeichen“ [II, 226] der Partitur liegen und die Besucherin ebenso verwirren und der Sinne berauben wie bei der Aufführung des Oratoriums – von der „schlechterdings niemand weiß, wer eigentlich das Werk [...] dirigiert habe“ [II, 227] – allen An(Ab-)wesenden, „als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei“ [II, 219].

S. 37. Obgleich sie zuvor die bisherige Forschung dafür kritisiert hat, dass sie die Widersprüche und Brüche in ein konsistentes Selbstbewusstsein zwingen wolle, weil sie „ohne eine absolut-substantielle Einheit des Ichs“ nicht auskomme (S. 36), kann sie nicht akzeptieren, dass sich hier ausschließlich ein Begehren nach dem Nichts, der Abwesenheit, dem Tod manifestiert und versucht im Weiteren selbst eine Rettung des autonomen Ich als „Begehren des schreibenden Subjekts“ Kleist. Dessen Begehren sei Aufbegehren gegen seine gesellschaftliche Isolation und Demütigung, indem er durch seinen Text sage: „Ich bin größer als ihr alle, ich werde unsterblich sein, ich werde Goethe die Krone vom Kopfe reißen – im Wort.“ (S. 37) Dem widerspricht, dass Kleist ja gerade nicht mehr an einen Nachruhm glaubte. Siehe oben Abschn. 3.1.3; S. 75, Anm. 74

³¹⁴Vgl. Theisen *Bogenschluss*, S. 111–118

4.5 Das poetische Verfahren der Autonomisierung sprachlicher Zeichen

Jeder Punkt ist eine Verletzung.
Jeder Satz ein Beginn mit Wunden.
Albert Ostermeier

4.5.1 Semantisch-syntaktische Ebene

Das Zerschneiden und Zerreißen der Identität zeigt sich insbesondere auch im Verfahren der Autonomisierung der sprachlichen Zeichen auf der semantisch-syntaktischen Ebene: Kleist gerät an die Grenze der Sprache, überschreitet sie und sprengt sie auf, wenn er sich der *Unaussprechlichkeit* bewusst wird, hin zur Vorstellung einer gewaltvollen und blutigen Offenbarung. Die Sprache des emphatischen Augenblicks sichert das energetische Bildpotential derart, dass der Leser mit Kleist ausrufen könnte: „Mir wars, als geschähe das Unglück indem ich es las [...] [II, 711].“ In der *Verlobung* herrscht auf der semantischen Ebene die Gewalt der Sprache, die den Sinn zerstückelt:

Die Zerstückelung ist das Trauma der Novelle. Ihr Gelände ist verwundet,
es scheint mit Guillotinenmessern durchsät [...].³¹⁵

So „durchschneidet“ [II, 183] der Gang das Gebäude der Pflanzung; die Landschaft ist geprägt von „den Horizont abschneidenden Bergen“ [II, 180], und die Blicke gehen „empfindlich, wie Messerstiche, durchs Herz“ [II, 187]. In der Peitsche verdichten sich die Momente der Plötzlichkeit und Gewalt. Grausam – mit „sechzig Peitschenhiebe[n]“ [II, 169] – wird Babekan ausgepeitscht, weil der Vater ihres Kindes sie verleugnet hatte. Kohlhaas will den Junker durch Herse auspeitschen lassen [II, 31]. Als Nicolo Elvire in ihrem Zimmer vergewaltigen will, überrascht ihn Piachi:

[S]prachlos, wie ihn einige Worte Elvirens gemacht hatten, die sich von seinen Armen umfaßt, mit einem entsetzlichen Blick, den sie auf den Elenden warf, erholt hatte, nahm er bloß, indem er die Vorhänge des Bettes, auf welchem sie ruhte, zuzog, die Peitsche von der Wand, öffnete ihm die Tür und zeigte ihm den Weg, den er unmittelbar wandern sollte.
[II, 213]

³¹⁵Harms *Kleists Anagramme*, S. 533

Es scheint, der ehrwürdige, altruistische Piachi habe heimliche, sadistische Neigungen und die keusche, disziplinierte Elvire masochistische. Wieso hängt die Peitsche für alle sichtbar wie selbstverständlich an einem festen Platz an der Wand? Nach Földényi *peitscht* sie so den Text *auf* und „schafft einen Strudel im Text“³¹⁶. Ebenso verwunderlich ist die Peitsche, die der Abdecker im *Kohlhaas* „quer über seinem breiten Rücken“ [II, 59] trägt, denn es ist nicht anzunehmen, dass die stark heruntergekommenen und geschwächten Pferde solch ein grausames Disziplinierungsinstrument brauchen.³¹⁷ Peitsche und Pfeil zerteilen die Luft gewalttätig und so plötzlich wie ein Blitz. Der Herzog von Breysach im *Zweikampf* hatte sein Schloss schon fast erreicht, „als plötzlich ein Pfeilschuß aus dem Dunkel der Gebüsch hervorbrach, und ihm dicht unter dem Brustknochen, den Leib durchbohrte“ [II, 229]. In der Beschreibung des Pfeils, mit dem der Herzog ermordet wurde [II, 231], führt Kleist seinen eigenen Schreibstil explizit vor: die Schreibfeder als Waffe!³¹⁸

Die ältere Forschung, vor allem das maßgebliche Werk Minde-Pouets (1897), hat die von der Norm abweichenden Stilmittel häufig heftig kritisiert, anstatt sie als Ausdruck einer negativen Anthropologie in poetischer Hinsicht anzuerkennen. So deutet Minde-Pouet die „ungewöhnliche Verschränkung der Worte“ abwertend als „Vergewaltigung der Sprache“ aus übertriebener Originalitätssucht.³¹⁹ Auch Erich Schmidt bemängelt die „massenhaften Partizipalkonstruktionen und mit überreicher Einschachtelung von abhängigen Gliedern und adverbialen Bestimmungen, auch mit eigenwilliger, nicht durchaus dem Sinnakzent dienender Wortstellung lange[r] zerhackte[r] Perioden“³²⁰. Friedrich Reißner zeigt dagegen die „künstlerische Ausdrucksfunktion“ der Kleistschen Wort- und Satzverschränkungen: Kleist schalte absichtlich „syntaktische Hemmungsfunktionen und Hindernisse“ ein, um den „Fluß der Sprache

³¹⁶Siehe Földényi *Im Netz der Wörter*, S. 321 f. sowie Daniel Lány *Was sucht die Peitsche an der Wand? Kleists ‚Findling‘ oder die Rolle des heuristischen Erkennens in der Interpretation*. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik, (1992), 359–367; hier S. 365 f.

³¹⁷In der Metapher Goethes, mit der er Egmont die Kontingenzerfahrung ausdrücken läßt, werden Pferde „von unsichtbaren Geistern gepeitscht“. Siehe oben Abschnitt 3.1.3; S. 91, Anm. 150

³¹⁸Vgl. Roland Reuß „*Mit gebrochenen Worten*“. *Zu Kleists Erzählung ‚Der Zweikampf‘*. In: Brandenburger Kleist-Blätter, 7 (1994), 3–41; hier S. 34–41. Siehe auch unten Abschnitt 4.5.2.1; S. 224

³¹⁹Minde-Pouet *Heinrich von Kleist*, S. 190

³²⁰Erich Schmidt *Einleitung zur kritischen Kleist-Ausgabe*. In: Heinrich von Kleists sämtliche Werke in acht Bänden. Bd. 6. 2. Aufl., neu durchges. und erw. von Georg Minde-Pouet. Leipzig 1938, S. XIII f.

zu reißender Gewalt aufzustauen“³²¹. Mit der daraus resultierenden Lebhaftigkeit der Darstellung werde nach Albrecht Fries eine „sinnliche Vergegenwärtigung der Vorgänge“³²² erreicht. So bewirkt die „hämmernde Wiederholung“³²³ der Konjunktion *dass* eine scharfe Beschleunigung des Erzähltempos.

Die zerrissene Satzkonstruktion ist eine typische grammatisch-syntaktische Struktur bei Kleist. Diese Syntax simuliert die diskontinuierliche Zeiterfahrung des erlebten Augenblicks: Durch radikale Einschübe von Nebensätzen erreicht Kleist, die Gleichzeitigkeit von Vorgängen auch syntaktisch zu reproduzieren und so die Sukzessivität der Sprache aufzuheben oder wenigstens zu relativieren.³²⁴ Diese Sperrung grammatikalisch zusammengehöriger Satzglieder durch weitreichende Zwischenschaltungen, folgt den Gesetzen von „Ballung und Entladung“³²⁵. Die charakteristische Kleistsche *dergestalt*, *dass*-Konjunktion isoliert den Nebensatz völlig, obgleich sie doch eine Konjunktions-Konstruktion darstellt: Sie zeigt aber bei Kleist keine vorhersehbare Kontinuität an, sondern gerade das Auseinanderfallen der Ereignisse.³²⁶ Die semantische Bedeutung plus der syntaktischen Isolierung ergibt die Darstellung des *autonomisierten Augenblicks* als Wiedergabe einer besonderen Zeiterfahrung:

Kleists Sätze sind mehrschichtig, seine Ereignisse leben gleichsam in einer doppelten Zeit, in einer, in der sie gewisse Zeit dauern, und in einer, in der sie sich rasch verändern.³²⁷

Kleist verbindet und isoliert somit gleichzeitig zwei Augenblicke im Ablauf der Zeit, so dass die autonom nebeneinanderstehenden Ereignisse in eine *paradoxe Einheit* gebracht werden, „ohne den Ereignissen etwas von ihrer gewaltsamen Unvermitteltheit zu nehmen“³²⁸. Diese ästhetische Konstruktion macht den *unvorhergesehenen*

³²¹Friedrich Beißner *Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus*. In: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag. Hg. von ihren Tübinger Schülern. Tübingen 1948, S. 427

³²²Albert Fries *Stilistische und vergleichende Forschungen zu Heinrich von Kleist mit Proben angewandter Ästhetik*. Berlin 1906, S. 31

³²³Schneider *Ausdrucksprinzip*, S. 35

³²⁴Nach Schneider hatte Kleist ein literarisches Vorbild für diese Technik: Schon Klopstock stellte Schrecken und Erstaunen durch polysyndetische Satzgefüge dar. Vgl. Ebd., S. 40

³²⁵Schmidt *Studien*, S. 76

³²⁶Vgl. grundsätzlich zu dieser signifikanten Kleist-Konjunktion: Fritz Rüdiger Sammern-Frankeneegg *Dergestalt, daß – Beobachtungen zu einem Satzmodell in Kleists Erzählkunst*. In: Sprachkunst, 6,1 (1975), 37–52

³²⁷Herrmann *Zufall und Ich*, S. 375

³²⁸Ebd., S. 376 f.

Einfall textkonstitutiv.³²⁹ Syntaktisch wird dies insbesondere durch die temporale Konjunktion *als* hergestellt, die signalisiert, daß urplötzlich und unvermittelt das Ungewohnte in das Gewohnte einbricht.³³⁰

Es war am Fronleichnamsfeste, und die feierliche Prozession der Nonnen, welchen die Novizen folgten, nahm eben ihren Anfang, *als* die unglückliche Josephe, bei dem Anklange der Glocken, in Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale niedersank. [II, 144]

Jeronimo, der inzwischen auch in ein Gefängnis gesetzt worden war, wollte die Besinnung verlieren, *als* er diese ungeheure Wendung der Dinge erfuhr. [II, 145]

Eben stand er, wie schon gesagt, an einem Wandpfeiler, und befestigte den Strick, der ihn dieser jammervollen Welt entreißen sollte, an einer Eisenklammer, die an dem Gesimse derselben eingefügt war, *als plötzlich* der größte Teil der Stadt, mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte, versank, und alles was Leben atmete, unter seinen Trümmern begrub. [II, 145]

Die Konjunktion *als* schließt so zwei Augenblicke zu einer syntaktischen Figur zusammen, der auf der inhaltlichen Ebene absolute Diskontinuität gegenübersteht.³³¹ Auch Iris Denneler gebraucht in einer neueren Arbeit das ‚Verdikt‘ von der *Vergewaltigung der Sprache*: Kleist entwickle eine „Hypertrophie in Satzbau und Wortwahl, die geradezu von einer Vergewaltigung des syntaktischen und morphologischen Bestandes sprechen läßt“³³². Anders jedoch als Minde-Pouet wertet sie dieses „gewalt-

³²⁹Siehe Gendolla *Der Zufall*, S. 46: „Der Zufall ist bei Kleist kein äußeres Motiv mehr, das der Text als Idee oder Begriff seiner Weltanschauung behandelt oder erledigt. In seinen Texten ist der Zufall selbst anwesend, er gehört zu deren immanenter Spannung, er macht das Unvorhersehbare oder stellt sich selbst mit den Texten her [...]“

³³⁰Stierle *Beben des Bewusstseins*, S. 66 f.

³³¹Stierle zieht das Fazit: „Gerade so aber entsteht jene narrative Spannung zwischen Kontinuität und Diskontinuität, die Kleists Novelle ihre erzählerische Gewalt gibt.“ Ebd., S. 67. Damit ist aber m. E. der Rolle der Kontinuität zu viel der Ehre angetan, so dass sich Stierle offensichtlich in die Reihe derer einreihet, die die Kleistschen Erzählbrüche *mit aller Gewalt* kitten möchten und in der Diskontinuität Kontinuität ausmachen. Wohl schließen sich hier zwei Augenblicke zu einer syntaktischen Einheit zusammen, aber die Gewalt, mit der das geschieht und geschehen muss, betont eher die Diskontinuität, die auch dieser Figur inhärent ist.

³³²Denneler *Die Kehrseite der Vernunft*, S. 264

tätige [...] Sprachmaterial“³³³ positiv als perfekte literarische Technik des Künstlers Kleist. Sperrungen, Schachtelsätze, „mißhandelte und wie auf einem Streckbett gedehnte Perioden“³³⁴ kennzeichnen seine Sprache der Gewalt und erzielen stichomythische Effekte,³³⁵ die in den Dramen Kleists evident sind. Fragen, die keine Antworten bekommen, rufen Stauungen hervor.³³⁶ Extrem gesteigerte Anhäufungen von Details, Adjektiven und Exkursen verlängern und spannen den Satzbogen mit fast unerträglicher Gewalt:

Kleists Prosa ist mehr als eine virtuose Beherrschung komplexer grammatischer Strukturen, es ist ein ungeheures Aufeinandertürmen, Wälzen von Satzketten und Auseinanderzerren syntaktischer Bezüge bei gleichzeitiger Beibehaltung grammatischer Kohärenz. Scheinbar geglättet liegen sie da, die tektonischen Platten der Satzsegmente, aneinandergeschoben,

³³³Denneler *Die Kehrseite der Vernunft*, S. 266. Hans Heinz Holz scheint diese Gewalttätigkeit zu entgehen, wenn er Kleists Erzählstil als „nüchterne Faktizität“ (Überschrift zum 2. Teil seines Buches) von dem „macht- und gewaltorientierten Sprachgebrauch“ der öffentlichen Schriftsprache absetzt, wie sie in den öffentlich ausgehängten Plakaten und Mandaten im *Kohlhaas* zum Ausdruck komme. Siehe Holz *Macht und Ohnmacht*. Vgl. Gerhard Friedl „Unter diesen Umständen...“. *Sprache, Struktur und Erzählperspektive in Kleists ‚Michael Kohlhaas‘*. In: DU, 4,3 (1992), 5–19; hier S. 7 f. Im Übrigen leitet Holz Kleists Dichtung aus einem sprachphilosophischen Problem ab: Kleist behandle die Frage, ob die Universalien *ante rem* oder *post rem* seien (S. 161). Auch Anthony Stephens hebt das Gewaltpotential der Mandate hervor. Er glaubt jedoch, dass Kleist damit zeigen wolle, wie Sprache in den Dienst der *sozialen Gewalt* geraten kann. Vgl. Anthony Stephens „Eine Träne auf den Brief“. *Zum Status der Ausdrucksformen in Kleists Erzählungen*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 28 (1984), 315–348; hier S. 326 f.

³³⁴Denneler *Die Kehrseite der Vernunft*, S. 264. Schon das früheste Textzeugnis Kleists zeigt diese Struktur der „progressiven Spaltung“ (Bernhard Greiner *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*. Berlin 1994, S. 75): „Ich will hinein und muß hinein, und sollts auch in der Quere sein [I, 43].“ Diese nach Helmut Sembdner 1791 entstandene Eintragung in das Album seiner Schwester hat Kleist quer über die Seite geschrieben. Der Satz sagt von sich selbst aus, dass er in den vorgegebenen Raum hineinwill. Aber Satz und Raum passen nicht zusammen und können nur *gewaltsam* zusammengebracht werden, indem der Satz seine Aussage in das materielle Substrat des Signifikats verschoben hat: „Was der Text sagt, das sagt er jetzt allein durch den materiellen Vollzug seines Sagens, er hat keinen hiervon ablösbaren Gehalt mehr. Das aber ist *genuin poetisches Sprechen*.“ Siehe ebd., S. 76

³³⁵Beißner *Unvorgreifliche Gedanken*, S. 437

³³⁶Siehe Klaus Müller-Salget *Kleists Erzählungen*. In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. von Ilse-Marie Barth [u. a.]. Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt am Main 1990, S. 687

gereiht, doch mit deutlichen Bruchlinien, Haarrissen und weiten Verästelungen.³³⁷

Damit gilt für Kleists Prosa dasselbe wie für seine Dramensprache, über die Volker Klotz urteilte, sie sei eine „Splittersyntax [mit] jambischen Stromschnellen und Strudeln“³³⁸, wobei eine eventuelle jambische Struktur für unsere Problematik irrelevant erscheint. Die zerrissene, zerklüftete Sprache, die Sinneinheiten auseinanderreißt, und wo durch Einschübe und Ergänzungen die syntaktische Einheit zerbricht, wie Turk für die *Penthesilea* konstatiert,³³⁹ lässt sich ohne weiteres auch in Kleists Prosa feststellen: Ungewohnte Vorsilben intensivieren das exaltierte Geschehen, so z. B. in „heranschluchzen“ [II, 137] und „durchdröhnen“ [II, 151]. Substantive „fallen über Adverbien her“³⁴⁰. Wie schon Emil Staiger gezeigt hat, löst die Sprache des Erzählers kausale Beziehungen auf und ersetzt sie durch Finalkonstruktionen. *Um . . . zu-* und *dergestalt, dass-*Wendungen verleihen der Sprache eine Folgerichtigkeit, dem das inhaltliche Geschehen radikal widerspricht.³⁴¹ Anstelle von bedeutungserzeugenden Tropen steht die Fragmentierung von Sätzen und Propositionen:³⁴² „Diese Brüche des tropologischen Systems zeigen augenblickshaft, daß Sprache, bevor sie Bedeutung erhält, zunächst faktisch in grundlosen Satzungsakten gründet.“³⁴³

Die gesteigerte Syntax, bis hin zu Tempuswechsel und Inversion von Satzteilen, wird insbesondere im *Bettelweib* manifest. So etwa bei der direkten Abbildung des Zurückweichens des Hundes auf die Syntax des Satzes:

[U]nd mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund, hebt sich plötzlich, die Ohren spitzend vom Boden empor, und knurrend und bellend, grad als ob ein Mensch auf ihn eingeschritten käme, rückwärts gegen den Ofen weicht er aus. [II, 198]

³³⁷Ingo Wintermeyer *Von der Zersplitterung der Tektonik*. In: Kleist in Sprüngen. Hg. von Klaus Jeziorskowski. München 1998, S. 97–113; hier S. 97

³³⁸Klotz *Kleists extremes Theater*, S. 141

³³⁹Vgl. Horst Turk *Dramensprache als gesprochene Sprache. Untersuchungen zu Kleists ‚Penthesilea‘*. Bonn 1965, S. 16 f.

³⁴⁰William H. Gass *Der Tunnel*. In: Schreibhefte, 54 (2000), 31–51; hier S. 50

³⁴¹Vgl. Brittnacher *Ästhetik des Horrors*, S. 86

³⁴²Vgl. Paul de Man *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. von Christoph Menke. Aus d. Amerikan. von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main 1993, S. 36 f.

³⁴³Wintermeyer *Zersplitterung der Tektonik*, S. 113

Das *Bettelweib* ist die kürzeste Erzählung, in deren Syntax exzessive Hypotaxen vorherrschen, die die Subjekte des Geschehens und der Sätze durch Hinzufügung von Nebensätzen und erweiterten Partizipialattributen von den Prädikaten so weit entfernen, dass diese nicht einmal mehr grammatische Subjekte sind:³⁴⁴

Das Ehepaar, zwei Lichter auf dem Tisch, die Marquise unausgezogen,
der Marchese Degen und Pistole, die er aus dem Schrank genommen,
neben sich, setzte sich, gegen elf Uhr, jeder auf sein Bett [...]. [II, 198]

Überproportional häufig sind Satzstellungen, in denen das Subjekt durch Topikalisierung vom Verb getrennt wird:³⁴⁵

Der Kommandant, nach einer langen Pause, erwiderte: daß [...]. [II, 111]

Der Roßkamm, von diesem Verfahren gerührt, schüttelte ihm mit vieler
Herzlichkeit die Hand [...]. [II, 26]

Veit Gotthelf, der Tuchhändler, der sich inzwischen verheiratet, mehrere
Kinder erzeugt, und die beträchtliche Handlung seines Vaters übernom-
men hatte, empfing die Fremde sehr liebevoll [...]. [II, 221]

Diese Topikalisierung konstituiert die Isolierung des grammatischen Subjekts. Darunter versteht Huang-So „den Umstand, in dem das grammatische Subjekt als der erste Satzteil von seinem kongruierenden Verb durch eines oder mehrere der folgenden Sprachelemente getrennt wird“³⁴⁶: durch einen Relativsatz, einen Partizipialsatz, einen Infinitivsatz, einen Konjunktionalsatz, einen Hauptsatz mit dem Verb des Sagens, durch eine Apposition und durch adverbiale Bestimmungen.³⁴⁷ Im folgenden Beispiel wird das einleitende Kolon nicht nur formal durch die isolierte Voranstellung, sondern auch semantisch gegen die übergreifende syntaktische Ordnung gesperrt und dadurch der Fortgang der Prosa unterminiert:³⁴⁸

³⁴⁴Siehe zu der grammatischen Figur des isolierten Subjekts insbesondere Te-May Huang-So *Untersuchungen zur Prosa Heinrich von Kleists unter besonderer Berücksichtigung der Briefe und Novellen*. Dissertation, N.Y., New York 1976, S. 58–146

³⁴⁵Und zwar am häufigsten in den Erzählungen; vgl. Ebd., S. 98: Tabelle 1 und wesentlich häufiger (12,78 %) als z. B. bei Goethe (2,71 %): Tabelle 3

³⁴⁶Ebd., S. 96

³⁴⁷Vgl. Ebd., S. 96–98

³⁴⁸Vgl. Roland Reuß ‚*Michael Kohlhaas*‘ und ‚*Michael Kohlhaas*‘. *Zwei deutsche Texte, eine Konjektur und das Stigma der Kunst*. In: Berliner Kleist-Blätter, 3 (1990), 3–43; hier S. 25 f.

Er fiel auch, mit diesem kleinen Haufen, schon, beim Einbruch der dritten Nacht, den Zollwärter und Torwächter, die im Gespräch unter dem Tor standen, niederreitend, in die Burg, und während, unter plötzlicher Aufprasselung aller Baracken im Schloßraum, die sie mit Feuer bewarfen, Herse, über die Windeltreppe, in den Turm der Vogtei eilte, und den Schloßvogt und Verwalter, die, halb entkleidet, beim Spiel saßen, mit Hieben und Stichen überfiel, stürzte Kohlhaas zum Junker Wenzel ins Schloß. [II, 31 f. (Hervorh. von mir; C. B.)]

Die rhetorische Form des *Zeugmas* ist ein weiteres Beispiel für diese ‚Destruktionstechnik‘. Als Kohlhaas seine Frau erstmals mit seinen Plänen für ein gewaltsames Vorgehen konfrontiert, setzt er ungefragt das Einverständnis seiner Frau voraus:³⁴⁹

Lieber ein Hund sein, wenn ich von Füßen getreten werden soll, als ein Mensch! Ich bin gewiß, daß meine Frau hierin so denkt, als ich. – *Woher weißt du*, fragte jene wild, daß man dich in deinen Rechten nicht schützen wird? [II, 27 (Hervorh. von mir; C. B.)]

Das Antwortkolon Lisbeths, formal besonders isoliert durch die Voranstellung und durch einen Gedankenstrich, impliziert *einen Augenblick lang* die Infragestellung der Behauptung Kohlhaas‘, dass seine Frau so denke wie er: „Woher weißt du?“. Der Sinn wird nunmehr aufgesprengt durch das plötzliche Aufblitzen von Diskontinuität, wenn (nach dem weiteren Einschub: „fragte jene *wild*“) folgt: „daß man dich in deinen Rechten nicht schützen wird?“. Die gleiche Technik erscheint kurz vor der grausamen Zerfleischungsszene in der *Hermannsschlacht*: Auf die Frage Childerichs nach dem Schlüssel, mit dem er das Parktor öffnen will, um Ventidius retten zu können, antwortet Gertrud: „Er wird am Boden liegen. – Das Ungeheu‘r! Sie hält ihn in der Hand [V. 2417 – I, 620].“ Das Subjekt des zweiten Verses, der auch hier durch einen Gedankenstrich abgetrennt ist, kann sich sowohl auf Thusnelda, die den Schlüssel in der Hand hält, als auch auf die Bärin, die Ventidius ‚in der Hand‘ hält, beziehen.

4.5.1.1 Anagrammatische Selbstinszenierung

Im *Erdbeben* verweist die durchgängige Verwendung von Heiligen-Namen nicht auf eine christlich-heilsgeschichtliche Intention, wie die Umkehrung sämtlicher verwen-

³⁴⁹Siehe Reuß *Stigma der Kunst*, S. 26

deter Bibelmotive beweist,³⁵⁰ sondern macht die reine Funktionalisierung der Namen deutlich und „kehrt die setzende Gewalt dessen, der den Text geschrieben hat, hervor“³⁵¹. Die Kleistsche Anagrammatisierung als „literarisch-mechanistische Technik“³⁵² intensiviert den Eindruck des funktionalen Verhältnisses des Autors zu den von ihm konzipierten Figuren:

In der anagrammatischen Vertauschung, die intendiert, jedes Festhalten an Einfühlung zu beirren, kulminiert jene Tendenz des Textes, welche ihn als eine *sprachliche Versuchsanordnung* sich entwickeln läßt.³⁵³

Anagramme sind durch einen *zersetzenden* Charakter ausgezeichnet: „Sie durchkreuzen bestimmte, gegebene syntaktische oder semantische Funktionen, deren Strukturen (narrative, figurative) sie voraussetzen und als Voraussetzungen zersetzen. [...] Sie schreiben sich ‚gegen den Strich‘ (griech. ana-) der syntaktischen Verknüpfungen und semantischen Sinnbildungen in das gegebene signifikante Material ein und reduzieren es damit: führen es zurück auf eine Materialität *vor* jeder Signifikation [...].“³⁵⁴ Auffällig ist nun das Zerbrechen der Identität im Anagramm als semantischer Verfall der Einheiten in der Zerstückelung des Namens. Das Risiko, dem sich jeder Autor nach Ansicht von Luzia Braun und Klaus Ruch bei der Verwendung einer literarischen Form, die den Autor negiert, aussetzt,³⁵⁵ sucht Kleist ganz bewusst. Kleists Vorliebe für ein solchermaßen literarisch-technisches Spiel der anagrammatischen Dissoziation zeigt sich auch in dem von ihm bei der Einschreibung an der Universität Leipzig verwendeten Anagramm *Klingstedt*.³⁵⁶

³⁵⁰Siehe oben Abschnitt 4.4.1, S. 175, Anm. 230

³⁵¹Roland Reuß „Im Freien?“ Kleists ‚Erdbeben in Chili‘ – Zwischenbetrachtung „nach der ersten Hupterschütterung“. In: Brandenburger Kleist-Blätter, 6 (1993), 3–24; hier S. 20

³⁵²Ebd., S. 20

³⁵³Roland Reuß „sagt ihm – –!“ Zur Kritik der Kommentierungspraxis poetischer Texte Kleists am Beispiel der Erzählung ‚Die Verlobung in St. Domingo‘. In: Brandenburger Kleist-Blätter, 9 (1996), 33–43; hier S. 38, Anm. 15

³⁵⁴Anselm Haverkamp *Anagramm*. In: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart [u. a.] 2000, S. 137

³⁵⁵Siehe Luzia Braun und Klaus Ruch *Das Würfeln mit den Wörtern. Geschichte und Bedeutung des Anagramms*. In: Merkur, 42,1 (1988), 225–236; hier S. 234

³⁵⁶Vgl. Theisen *Bogenschluss*, S. 93–95. Siehe auch Jacob Späti *Interpretationen zu Heinrich von Kleists Verhältnis zur Sprache*. Frankfurt am Main 1975, der diese Versatzspiele jedoch pejorativ als „letzte Stufe der zunehmenden Entfernung von der natürlichen Sprache“ bewertet. (S. 60) – Verblüffenderweise kann übrigens Kleists eigener Name „Heinrich Kleist“ durch anagrammatische Reduktion umgeformt werden zu: „Ich ist Keiner“, wobei nur das „H“ als reiner Hauchlaut und

Besonders eindeutig ist die anagrammatische Namensvertauschung im *Findling*. Wie oben bereits dargelegt, löst sich der Name Nicolo im *Findling* von seinem Subjekt und wird zu einem ‚Durchgangsort‘ reiner Affekte.³⁵⁷ Durch Zufall entdeckt Nicolo die „logogriphische Eigenschaft seines Namens“ [II, 210], aber:

Die Übereinstimmung, die sich zwischen beiden Wörtern angeordnet fand, schien ihm mehr als ein bloßer Zufall [. . .]. [II, 210]

Nicolo glaubt nun, dass Elvire in dem fremden Namen kryptographisch seinen eigenen verberge, und dass sie ihn insgeheim liebe. Er setzt sich an die Stelle (also *in loco*) Colinos.³⁵⁸ An Colinos Statt tritt Nicolo plötzlich aus dem Bild heraus [II, 212], aber er *ist* nicht Colino:

Dieser notwendige Widerspruch gilt auch für den Zusammenfall von Zufall und (poetologischem) Gesetz. Ob die Übereinstimmung der Buchstaben N-i-c-o-l-o mit dem Anagramm *in loco* „ein bloßer Zufall“ oder aber „angeordnet“ [II, 210] ist, kann vom Leser ebensowenig entschieden werden, wie von Nicolo die Übereinstimmung seines Namens mit *Colino*.³⁵⁹

Weniger offensichtlich ist die Namensvertauschung in der *Verlobung*. In der Mitte der Erzählung kommt es zu einer plötzlichen Namensänderung des Protagonisten Gustav in *August*. Im Kommentar zur Sembdner-Ausgabe heißt es dazu:

Im folgenden [ab 188,34] schreibt Kleist viermal irrtümlich *August*, ein Namenversehen, das er auch bei der Redaktion der Buchausgabe nicht bemerkt; erst von 193,2 an wieder der richtige Name *Gustav*.³⁶⁰

Reuß widerspricht der Annahme eines irrtümlichen Gebrauchs, da der von Kleist im *Findling* explizit ausgesprochene anagrammatische Bezug der Namen Colino/Nicolo derselbe sei, wie in Gustav/August.³⁶¹ Im Anagramm manifestiert sich

das „l“ – laut Grimmsches Wörterbuch als „jüngere modification des r-*lautes*“ – übrigbleiben, d. h. zwei Buchstaben also ohne jede „Substanz“. *Nomen est omen?*

³⁵⁷Siehe Abschn. 4.2; S. 149

³⁵⁸Siehe Theisen *Bogenschluss*, S. 100 f., die den Hinweis David E. Wellbery verdankt.

³⁵⁹Ebd., S. 102

³⁶⁰Helmut Sembdner *Anmerkungen zu den Erzählungen und Anekdoten*. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2. Hg. von Helmut Sembdner. 9., verm. und rev. Aufl., München 1993, S. 905

³⁶¹Siehe Reuß *Verlobung*, S. 39. Reuß sieht darin eine „gewaltsame Destruktion“ realistischer Referenz der Erzählung. Siehe ebd., S. 39 f.

das Moment der plötzlichen Umschlägigkeit *par excellence*.³⁶² Hier zeigt sich die Umschlägigkeit als „elektrisches Phänomen“, wie sie Kleist in dem Prosastück *Allerneuester Erziehungsplan* entwickelt hat.³⁶³ Der zerstückelte Name wird zur Chiffre der zerfallenden Handlungskontinuität:

Sein widersprüchliches Wesen verdankt das Anagramm einerseits dem demontierenden Impuls, andererseits dem kombinatorischen Spiel. Es ähnelt dem Paradox, doch im Unterschied zu diesem ist die im Anagramm angelegte Aporie nicht logischer, sondern semantischer Natur. Das Anagramm erschüttert den Sinn, indem es dessen materielle Basis *im buchstäblichen Zerfall* exponiert, und schafft zugleich – auf kleinstem Raum – ein Höchstmaß an Sinn, insofern es zwei Begriffe zueinander in Spannung wechselseitiger Negation setzt. Sinn erscheint als buchstäbliche Differenzbeziehung, die nur durch den Unsinn – zugleich bloße Materialität und unendliche Verdichtung – zu sich selbst kommt.³⁶⁴

D. h. das Anagramm ist subversiv *per se*:³⁶⁵ Um zu erscheinen, muss es verdrängen, d. h. vernichten. Auf kleinstem Raum inszeniert es die eigene Setzung zugleich als Entgegensetzung. Wie der Augenblick auf der zeitlichen Ebene als *Annihilierung* zur absoluten Verdichtung gerinnt so das Anagramm auf der semantischen. Der Name des Protagonisten Jeronimo *Rugera* im *Erdbeben* ist das Anagramm der Gewalt *katexochen: Guerra* – Krieg! Auch im Namen des *Bettelweibs von Locarno* wird das Gewaltpotential des Anagramms deutlich. Seine Ambiguität lässt ihn in viele Fragmente zerfallen: „[E]r explodiert.“³⁶⁶ So bedeutet das lateinische *locare*: stellen, errichten, setzen; das spanische *loco* jedoch: ver-rückt. Die Bedeutung des

³⁶²Vgl. Harms *Kleists Anagramme*, S. 529–531

³⁶³Siehe Bohrer *Plötzlichkeit*, S. 171: „[E]ine Polaritäts-Psychologie, gewonnen im Analogieschluß zu elektrischen Phänomenen, die seit den neunziger Jahren die große Faszination der frühromantischen Naturphilosophen waren. So wie ein unelektrischer Körper in der Atmosphäre eines elektrischen Körpers ebenfalls elektrisch werde und zwar ‚die entgegengesetzte Elektrizität‘ annehme, so reagiere auch der Mensch.“

³⁶⁴Harms *Kleists Anagramme*, S. 536

³⁶⁵Siehe auch Felix Philipp Ingold „Du findest den Sinn“. *Zur Poetik des Anagramms*. In: Merkur, 36,2 (1982), 721–726; hier S. 725: „Durch seine zweifache Seins- und Funktionsweise gewinnt das Anagramm – als spezifischer, zugleich verhüllender und enthüllender Modus dichterischer Rede – grundsätzlich subversiven Charakter.“

³⁶⁶Görling *Literarische Inszenierungen*, S. 185. Im *Bettelweib* gibt es auch einen auffälligen Bruch zwischen den Namen des Ehepaares: *Marquise* und *Marchese*. Dass zur *Marquise* ein *Marquis* gehört, war Kleist bekannt, da er diese Form in der *Marquise von O...* benutzt: „Wenn es aber

italienischen *carne* als Fleisch vervollständigt die Konnotation des *Zerreißens* und *Zerstückelns*.³⁶⁷ Auch die Namen der beiden Geliebten Gustavs in der *Verlobung* evozieren bei näherer Betrachtung die Gewalt des Zerstückelns. Gemeinsam bilden sie ein Anagramm zu ‚Marie Antonie‘, dem Taufnamen der französischen Königin österreichischer Herkunft zur Zeit der Französischen Revolution. Damit zersplittern sich die untereinander schon aufgelösten Identitäten von Mariane/Toni in eine weitere und zwar in eine Identität, deren Körper auf der Guillotine zerstückelt wurde.³⁶⁸ Der Begriff *Guillotine* wiederum kann als Zusammensetzung von Buchstaben der fragmentierten Namen der Protagonisten der Erzählung (Guillaume, Gustav, Toni) gelesen werden.³⁶⁹

Bianca Theisen hat anhand der Kleistschen Anekdote *Der Griffel Gottes* demonstriert, wie Kleist einen ganzen Text in ein Anagramm transformiert:³⁷⁰ Im *Griffel Gottes* wird so die Kleistsche Technik der De-Figuration deutlich.³⁷¹ Er schreibt nur Leerstellen zwischen die Buchstaben, indem er Teile des Textes auslöscht. Indem nun die übriggebliebenen Buchstaben anagrammatisch zu einem neuen Text zusammengelesen werden („*sie ist gerichtet!*“ [II, 263]), werden diese Leerstellen wiederum gelöscht. Aber auch dieser neue Text bedeutet zuallererst *nichts*: So sagt der Text in einem dritten Akt der Annihilation, der Blitz „ließ *nichts*, als eine Anzahl von Buchstaben stehen [II, 263].“ Der Text enthält so *in nuce* das Kleistsche Verfahren der Deinkarnation des schreibenden Subjekts beim Schreiben:

Der *Griffel Gottes*, wenn er denn als das ‚Subjekt des Schreibens‘ gelten kann – die Anekdote erwähnt lediglich den Blitz, sie verweist auf niemanden, der schreibt und überantwortet den Vorfall dennoch den *Schriftgelehrten* – verschwindet im Text und insistiert doch zugleich in ihm durch diese Dispersion.³⁷²

in seiner Erzählung ‚Marchese‘ und ‚Marquise‘ zusammen gibt, so hatte das sicher einen Sinn, und zwar wohl nicht allein den, ein Ehezerwürfnis zu signalisieren, sondern auch den, auf der Ebene des Paares die allgemeine Brüchigkeit zu spiegeln.“ Pastor und Leroy *Brüchigkeit als Erzählprinzip*, S. 173

³⁶⁷Görling *Literarische Inszenierungen*, S. 185

³⁶⁸Siehe Harms *Kleists Anagramme*, S. 529

³⁶⁹Kaiser *Der Haken der Auslegung*, S. 203

³⁷⁰Vgl. Theisen *Bogenschluss*, S. 95–99

³⁷¹Vgl. Jacobs *Uncontainable Romanticism*, S. 171–176

³⁷²Theisen *Bogenschluss*, S. 98. Theisen legt jedoch im Weiteren den Schwerpunkt auf die strukturbildende Kunst des Lesens: „Der anonyme Schreiber der Anekdote (die Schriftgelehrten schreiben

4.5.1.2 Sprengkörper im Text

Das poetische Verfahren der Autonomisierung wird auch in der Kleistschen Verwendung von Schriftzeichen wie Interpunktion, Gedankenstrich und Elisionszeichen als *Sprengkörper* im Text manifest. Die Interpunktion durchschneidet den Kleistschen Text so gewalttätig, dass seine Kontinuität schon rein optisch nachhaltig unterminiert wird. Es ist umstritten, ob Kleists Kommasetzung in Erich Schmidts historisch-kritischer Ausgabe von 1905 tatsächlich „treu bewahrt“³⁷³ wird. Helmut Sembdner hat festgestellt, dass Schmidt in den Erzählungen 350 Kommata hinzugefügt und 40 getilgt hat.³⁷⁴ Aber auch wenn die Kommata als materiale Zeichen fehlen würden, wäre für viele Sätze Kleists ein abrupter, plötzlicher Einschnitt konstitutiv wie beispielsweise:³⁷⁵

indem sie (,) mit einer verstörten Gebärde, aufstand [II, 27]

indem er (,) mit einem plötzlichen [...] Schritt, dicht vor ihn trat [II, 103]

indem er (,) mit einem Schritt rückwärts, seine Hand losriß [II, 163]

als sie sich plötzlich (,) mit dem Ausdruck wilder und kalter Wut, darin erhob [II, 170]

stürzt die Marquise (,) mit sträubenden Haaren, aus dem Zimmer [II, 198]

Piachi wollte (,) in der ersten Regung des Entsetzens, den Jungen weit von sich schleudern [II, 199]

heben sich plötzlich (,) in gleichzeitiger Bewegung, von ihren Sitzen empor [II, 223]

sie Kleist zu) läßt das Schreiben mit dem Blitz [...] eher im Dunkeln, um dagegen das Ergebnis des Lesens hervorzuheben.“

³⁷³Siehe Helmut Sembdner *Kleists Interpunktion. Zur Neuauflage seiner Werke*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 609

³⁷⁴Ebd., S. 610

³⁷⁵Das umstrittene Komma ist eingeklammert.

Gottfried Benn bezeichnet den Gedankenstrich in der *Marquise* als den „gewaltigsten“³⁷⁶ in der deutschen Literaturgeschichte, und Günther Blöcker sagt von ihm, er sei der bedeutendste Gedankenstrich der Welt.³⁷⁷ Die Struktur der Sprache gibt nicht den Vorgang wieder, sondern dieser Vorgang (die Vergewaltigung) *vollzieht* sich in der Struktur des Textes selbst. Als Gustav in der *Verlobung* Toni die Unschuld nimmt, schreibt Kleist: „Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst liest [II, 175].“ Hier ist der ganze Satz ein Gedankenstrich, dessen erotische Bedeutung ebenso offensichtlich ist wie in der *Marquise*:

Statt zu sehen und hören, was sich zwischen den Figuren abspielt – wie in einer klassischen Erzählung –, vergewaltigen sich Autor, Text und Leser beim Erscheinen des Unaussprechlichen und doch „erklingenden“ Gedankenstrichs gegenseitig.³⁷⁸

In der Berliner Kleist-Ausgabe wird der obige Satz von der Sembdner-Ausgabe abweichend so notiert: „Was weiter folgte brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese kommt, von selbst *lies't*.“³⁷⁹ Reuß sieht in diesem Satz einen Beitrag Kleists zur immanenten Poetik der Erzählung.³⁸⁰ Der Apostroph ist vom griechischen *apóstrophos* abgeleitet und bedeutet ‚abgewandt, abfallend‘. Als Apostrophe wird eine rhetorische Figur bezeichnet als das Wegwenden des Redners von seinem Publikum und die direkte Anrede meist *abwesender* (lebender oder toter) Personen:

³⁷⁶Peter Goldhammer (Hrsg.) *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*. Berlin/Weimar 1976, S. 22

³⁷⁷Blöcker *Das absolute Ich*, S. 240

³⁷⁸Földényi *Im Netz der Wörter*, S. 158

³⁷⁹Heinrich von Kleist *Die Verlobung in St. Domingo*. In: BKA II,4. Basel [u. a.] 1988, S. 43

³⁸⁰Reuß *Verlobung*, S. 34. Klaus Müller-Salget verurteilt dagegen Reuß' Einlassungen zum Elisionszeichen als „haltlose [...] Spekulation“. Klaus Müller-Salget *August und die Mestize. Zu einigen Kontroversen in Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘*. In: Euphorion, 92 (1998), 103–113; hier S. 105. Eine Signalwirkung habe zwar der zitierte Satz, nicht aber das Elisionszeichen, da Kleist die Form *lies't* immer mit Elisionszeichen schreibe, was Reuß „unschwer“ in Schanzes Wörterbuch habe feststellen können. ebd., S. 105. In der Ausgabe von 1989 ist aber weder *liest* noch *lies't* aufgeführt! Im Übrigen erwähnt Reuß selbst, dass diese „auffällige Elision“ sich auch an anderen Stellen findet. Aber dass „der Apostroph an ‚diese[r] Stelle‘ der ‚Verlobung‘ von einiger Bedeutung ist, scheint mir auch die Tatsache zu unterstreichen, daß Kleist in der letzten Überarbeitung der Erzählung das elidierte ‚e‘ noch einmal ausdrücklich hervorgehoben hat [...]“, nämlich in *gesammet*. Reuß *Verlobung*, S. 35, Anm. 110

„In beiden Fällen gibt es eine Bezugnahme auf ein Abwesendes.“³⁸¹ Alles vorherige und künftige Reden wird seiner Verweiskraft suspendiert und als Bestandteil einer *geschriebenen* Erzählung deklariert. Der Schein gesicherter Bezugnahme auf allgemeines Wissen wird *an dieser Stelle* als Schein ausgewiesen. Das Elisionszeichen erweist sich so als Sprengkörper, der eine Lücke in das Wort *liest* reißt. Dieser Apostroph fährt gleichsam wie das Fallbeil der Guillotine, von deren Wirkung Gustav in eben diesem Moment berichtet hatte, in das letzte Wort des Satzes.³⁸² Aber nicht nur das Wort, sondern der ganze Text wird aufgesprengt, indem es die Scheinhaf-tigkeit des Materials als solche evident macht. Das Changieren zwischen An- und Abwesenheit ist für den Apostroph konstitutiv: Er ist eine „Guerillatechnik“³⁸³.

Eine ebensolch autonomisierende Rolle *par excellence* spielen auch die Anagramme.³⁸⁴ Das Anagramm setzt eine vertikale Achse zum horizontalen Text, es zerschneidet und unterminiert ihn: auch dies ein kleiner Sprengkörper wie auf der inhaltlichen Ebene das Geheimnis, dessen hermetischen Modus es teilt, denn auch das Anagramm ist kryptisch und erheischt Enträtselung. Jedoch ergibt die Entschlüsselung keinen neuen Sinn, sondern ganz im Gegenteil enthüllt es den Sinnverlust:

Kleists Anagramm enthüllt die Theatralik der Sprache. Jedes Wort ist schon eine Verführung; die Buchstaben hätten auch eine andere Vor-

³⁸¹Claudia Reiche *Apostrophisches Sehen. Technische Anmerkungen zu einem Vortrag*. 2003 (URL: http://www.obn.org/reading_room/writings/html/apostrop.html). Reiche erinnert der Apostroph im Kleistschen „lies't“ an Derridas Bestimmung der *différance*: „Es war bereits zu vermerken, daß die *différance* nicht ist, nicht existiert, kein gegenwärtig Seiendes (*on*) ist, was dies auch immer sei, und wir müssen ebenfalls alles vermerken, *was* sie nicht ist, das heißt *alles*; und daß sie folglich weder Existenz noch Wesen hat. Sie gehört in keine Kategorie des Seienden, sei es anwesend oder abwesend.“ Jacques Derrida *Die différance*. In: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hg. und mit e. Einführung von Peter Engelmann. Stuttgart 1990, S. 76–113; hier S. 80. Im Neologismus der *différance* fehlt das ‚a‘, indem es durch ein ‚e‘ ersetzt wird. Wie der Apostroph in „lies't“ lässt sich der Unterschied zwar schreiben oder lesen, aber er lässt sich nicht vernehmen.

³⁸²Siehe Kaiser *Der Haken der Auslegung*, S. 203. Gustav berichtet von der Hinrichtung Marianes: „[W]orauf unter Trommeln und Lärmen, von den ungeduldigen Blutmenschen angezettelt, das Eisen, wenige Augenblicke nachher, abfiel, und ihr Haupt von seinem Rumpfe trennte. [...] Bei diesen Worten [...] übernahm [Toni] ein menschliches Gefühl; sie folgte ihm mit einer plötzlichen Bewegung, fiel ihm um den Hals, und mischte ihre Tränen mit den seinigen [II, 174f.].“ Auch hier haben wir wieder ein Beispiel der *Destruktionstechnik* Kleists in der rhetorischen Figur des *Zeugmas*, indem durch semantische und syntaktische Uneindeutigkeiten das Bild vom Fallen des Guillotine-Eisens in den Hals Marianes sich mit dem Fallen um Gustavs Hals vermischt und eine ‚Geste des Mitleids‘ zu einer ‚Geste der Gewalt‘ mutiert.

³⁸³Siehe Reiche *Apostrophisches Sehen*

³⁸⁴Vgl. oben Abschnitt 4.5.1.1

stellung geben können. Die Bodenlosigkeit des Sinns ist die Lehre des Kleistschen Anagramms.³⁸⁵

Die *Geheimnisse* stehen ohne offensichtliche Beziehung zu den sie umgebenden narrativen Strukturen als „intensive Singularitäten“³⁸⁶:

Sie sind im höchsten Grade affektiv, fähig zur Affektion, zur Komposition mit andren Kräften; sind überdeterminiert, ohne festen, fixierbaren Status. Geheimnisse sind Bausteine der mächtigen Maschinen affektiver Koppelungen.³⁸⁷

D.h. Geheimnisse sind Träger von Affekten, die durch ihre völlige Isolation einerseits aus der Geschichte herausfallen, andererseits ihr den nötigen *drive* geben. Kleist stellt sie in den Raum der Narration: unverbunden, bedeutungslos. Dort warten sie, bis sie unvermutet aktiviert werden. Sie sind „sprachliche Zeitzünder“³⁸⁸ an den Bruchstellen der einzelnen Segmente der Geschichte. Die umgebenden Sätze verdichten sich für einen Augenblick, so dass eine Struktur deutlich wird, die vorher unsichtbar war. Sie enthüllt zwei Zeit-Koordinaten: die lineare Zeit der Erzählung und die des absoluten Augenblicks, in dem es kein Nacheinander der Ereignisse, keine Vergangenheit oder Zukunft gibt,³⁸⁹ sondern eine tautologische Leere als Intensität, die nichts bedeutet, aber *ist* als reines Phänomen, denn „[i]mmer dort, wo nichts mehr ist, bildet sich eine Art Überfülle.“³⁹⁰

So wird der Brief, den ein Bote Kohlhaas ins Gefängnis zu Dresden bringt, gefunden, weil der Bote zufälligerweise einen epileptischen Anfall erleidet, und das vermeintliche Komplott mit seinem ehemaligen Anhänger und dem jetzigen Verbrecher führt zu der endgültigen Verurteilung des Kohlhaas. Als nächstes wäre der Zettel zu nennen, den die Zigeunerin Kohlhaas als ‚Lebensversicherung‘ überreicht. Kohlhaas trägt ihn um den Hals, bis er ihn kurz vor seiner Hinrichtung verschluckt, so dass der Kurfürst von Sachsen „bei diesem Anblick, ohnmächtig, in Krämpfen nieder[sinkt]“

³⁸⁵Harms *Kleists Anagramme*, S. 537

³⁸⁶Carrière *Literatur des Krieges*, S. 114

³⁸⁷Ebd., S. 114 f.

³⁸⁸Ebd., S. 114

³⁸⁹Ebd., S. 51

³⁹⁰Jean Baudrillard *Ekstase und Trägheit*. In: Ders.: Die fatalen Strategien. Aus d. Franz. übers. von Ulrike Bockskopf und Ronald Voullié. Mit einem Anhang von Oswald Wiener. München 1991, S. 7–28; hier S. 13

[II, 103]. D. h. im ersten Fall führt die Sichtbarmachung des (falschen) Geheimnisses zur Vernichtung des Kohlhaas, im zweiten Fall führt die Unsichtbarmachung (das Verschlucken des Zettels) zur Vernichtung seines Gegenspielers: In beiden Fällen wird die materiale Zuschaustellung des Geheimnisses von konvulsivischen Zuständen begleitet. Auch vor dem Gemälde Colinos im *Findling*, als weiterem Träger von Geheimnissen, liegt Elvire im krampfhaften Zustand der „Verzückung“ [II, 207]. Der Ring im *Zweikampf* bezeugt einmal richtigerweise die Vaterschaft Rotbarts, dann fälschlicherweise die Unzucht Littegarths, und die kleine Wunde des Ritters schwört als Geheimnisträger des wahren Mörders zunächst unauffällig vor sich hin.

In der Verwendung des Geheimnisses als ‚Sprengkraft‘ manifestiert sich Kleists kreatives Verfahren, das „die Sprache als eine deformierbare Substanz behandelt, aus der Formen und Inhalte fortgewiesen, freigesetzt werden, um sie einem intensiv-materialen Ausdruck zuzuführen. Ein Sprachgebrauch, der sich weniger durch feste Sinnordnungen definiert, als durch Verteilung von Erregungszuständen über die aufgefächerten Wörter.“³⁹¹ Die Geheimnisse „sprengen Löcher in den Handlungsablauf“, so dass nicht ein Thema konsistent durchgeführt wird, sondern affektive Erregungen hergestellt werden, die zwischen zerrissenen Textbruchstücken sich frei bewegen.³⁹² Adam Soboczynski macht in der *Marquise von O...* zwei streng disparate Geheimnismodelle aus, die er mit Aleida und Jan Assmann als *mysterium* und *secretum* bezeichnet.³⁹³ Die Divergenz wird jedoch in Kleists Erzählung ständig unterlaufen, indem z. B. das Geheimnis der Marquise als Verschweigen eines eigentlich Gewussten (*secretum*) einerseits hin verschoben wird zum göttlichen *mysterium* der „unbefleckten Empfängnis“, andererseits Kleist dieses christologische Repräsentationsmodell durch Profanisierung *ad absurdum* führt:

³⁹¹Moysich *Selbst-Bildung*, S. 12

³⁹²Dieses poetologische Verfahren wirft ein völlig neues Licht auf eine Bemerkung Kleists im Brief vom 5. Februar 1801, die bislang nur negativ als Verzweiflung über ein Ungenügen der Sprache gelesen wurde: „Selbst das einzige, was wir besitzen, die Sprache [. . .], sie kann unsere Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke [II, 626].“

³⁹³Vgl. Soboczynski *Arcanum*, S. 62–87. Zusätzlich konstatiert Soboczynski eine Reihe spezifisch historischer Gegenstände des Geheimnisses, wie das „Fürstengeheimnis“ (*arcanum imperii*), das „Gottesgeheimnis“ (*arcanum dei*), das „Geheimnis der Natur“ (*arcanum naturae*) sowie „deziert bürgerliche Geheimnisse“ als Codierungen des Intimen, die sich nach Koselleck im 18. Jahrhundert ausbildeten. Diese Geheimnisse werden in fast allen Texten Kleists thematisiert. So ist z. B. das Verschlucken des Zettels durch Kohlhaas (nämlich das Vernichten des Wissens um die fürstliche Genealogie) die Einverleibung des *arcanum imperii*; gleichzeitig konnotiert sie das Schlucken der Hostie und damit die Darstellung des *arcanum dei*. Siehe ebd., S. 79

Die scharfe Grenze zwischen *mysterium* und *secretum*, die als binäre Codierung des Geheimnisses fungiert, wird in der ‚Marquise von O...‘ zu einer schwierigen Konstruktion, die in der Unentscheidbarkeit zwischen beiden Geheimnismodellen ihren blinden Fleck bewahrt und damit die Erzählung immer wieder antreibt. Damit wird der unklare Status des Geheimnisses *erzählkonstitutiv*.³⁹⁴

Das affektive Potential der Geheimnisse schafft eine „Sukzession *zuckender Bewegungen*“³⁹⁵. Zusammen mit dem erregten Rhythmus, dem Klang und dem Ausdruck der Kleistschen Prosa verbindet sich die Erzählung zu einem einzigen intensiv-materialen Ausdruck der Sprache als Sprache:

[E]in Sprachartefakt, das den rhetorischen Diskurs auszehrt, dramatisiert, um zu einem Geist vorzudringen, der sich als innere Erfahrung sinnlicher Reize darstellt.³⁹⁶

Diese Sprache weist sich so als literarisches Sprechen aus und widerspricht damit der epistemologischen Sprache der Vernunft als deren Gegendiskurs: Sie ist reiner Ausdruck diesseits jeglicher Repräsentationsfunktion.

4.5.2 Körpersemiotik als Ausdruck der Deinkarnation

4.5.2.1 Der zerstückelte Körper

Dieses „gewaltttätige[] Sprachmaterial“³⁹⁷ bildet durch seine reichhaltige Detailtreue, die voluminösen Sätze, die extreme Materialität der Sprache und des Buchstabens eine auf Körperlichkeit gegründete sprachliche Sinnlichkeit, die gleichzeitig mit Körpervernichtung einhergeht.³⁹⁸ In Kleists Körpersemiotik ist dies besonders evident.

³⁹⁴Soboczynski *Arcanum*, S. 67 (Hervorh. von mir; C. B.)

³⁹⁵Moysich *Selbst-Bildung*, S. 20

³⁹⁶Ebd., S. 25. Siehe auch Friedrich Nietzsche: Fragment 14[119]: „Alle Kunst wirkt als Suggestion auf die Muskeln und Sinne [...]: sie redet immer nur zu Künstlern, – sie redet zu dieser Art von feiner Erreglichkeit des Leibes. [E]ine ferne und flüchtige Welt von Sensationen kehrt da zurück ...“ Nietzsche *Nachgelassene Fragmente 1887–1889*, S. 296

³⁹⁷Denneler *Die Kehrseite der Vernunft*, S. 266

³⁹⁸Siehe Ebd., S. 265: „[Kleists] auf Intensität, nicht auf Erzeugung des Schönen und Erhabenen hin angelegtes Werk, lieferte zu Schillers blutleerer Philosophie [...] die körperlich-sinnliche Manifestation, als Inhalt und Geschehen in den ausschweifenden Darstellungen von Rechtsfällen und *Körpervernichtung* wie auch im Gewand einer extrem dinghaften, körperlichen Sprache.“

Die Einheit von Körper und Zeichen manifestiert sich im Fest *Fronleichnam* als Feier der Leibwerdung Christi in der Eucharistie.³⁹⁹ So soll das Kloster in der *Heiligen Cäcilie* am „Tage des Fronleichnamfestes“ [II, 221] zerstört werden; die Partitur, die das Gemüt der Brüder zerstörte, wurde „am Morgen jenes merkwürdigen Fronleichnamfestes“ [II, 226] uraufgeführt; „am Fronleichnamfeste“ [II, 144] kommt Josephe auf den Stufen der Kathedrale nieder und die ganze Stadt wird von einem Erdbeben erschüttert.

Der Körper ist als *Einschreibung* das materiale Substrat von Sprache,⁴⁰⁰ einer Sprache, die jedoch nur spricht, indem sie zerstückelt.⁴⁰¹ Kleists Gewaltdarstellungen stellen Erinnerungsbilder dar, die so schmerzlich sind, dass sie sich in die Seele bzw. den Körper einritzen und dadurch lebendig bleiben. Diese *Mnemotechnik* beschreibt Nietzsche in der 2. Abhandlung der *Genealogie der Moral*:

Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtnis – das ist der Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden. [...] Es gieng niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtnis zu machen.⁴⁰²

Mutter und Sohn von Trota geben im *Zweikampf* der Wunde des Körpers explizit den Status eines *Schriftzuges*:⁴⁰³

Jedoch kann m. E. Kleists Poetologie nicht mit Schillers Idealismus parallelisiert werden, sondern setzt sich eher dezidiert davon ab. Vgl. z. B. oben Abschn. 1.2; S. 6

³⁹⁹Siehe Christine Lubkoll *Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen: Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists ‚Cäcilien-Novelle‘*. In: Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hg. von Gerhard Neumann. Freiburg i. Breisgau 1994, S. 354

⁴⁰⁰Friedrich Kittler *Aufschreibesysteme 1800–1900*. München 1985, S. 325

⁴⁰¹Das Opfer, der Tod, die Gewalt sind – als „semantisches Nichts“ – das „Zentrum der Signifikation“. Siehe Burkhardt *Dekonstruktive Autopoiesis*, S. 38 Nach Kristeva ist die Zerstückelung die Voraussetzung der symbolischen Ordnung und die Funktion von Literatur ist die „Zerstörung von Identität“ im „Rausch vollständiger Auflösung“. Siehe Kristeva *Revolution der Sprache*, S. 83. „Denn der Signifikant hat die Funktion einer Abwesenheit, Zerstreuung und Tötung des Signifikates“ als ursprüngliche Nicht-Selbstgegenwart. Siehe Baudrillard *Der symbolische Tausch*, S. 317 f.

⁴⁰²Friedrich Nietzsche *Zur Genealogie der Moral*. In: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Bd. 5: Jenseits von Gut und Böse [u. a.]. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 295

⁴⁰³Siehe Marianne Schuller *Pfeil und Asche. Zu Kleists Erzählung ‚Der Zweikampf‘*. In: Kleist-Jahrbuch, (1990), 194–202; hier S. 200

Ach, meine Mutter, sprach der Kämmerer, wo ist der Sterbliche, und wäre die Weisheit aller Zeiten sein, der es wagen darf, den geheimnisvollen Spruch, den Gott in diesem Zweikampf getan hat, auszulegen? „Wie?“ rief Frau Helena: „blieb der Sinn dieses göttlichen Spruchs dir dunkel? Hast du nicht, auf eine nur leider zu bestimmte und unzweideutige Weise, dem Schwert deines Gegners im Kampf unterlegen?“ – Sei es! versetzte Herr Friedrich: auf einen Augenblick unterlag ich ihm. Aber ward ich durch den Grafen überwunden? Leb ich nicht? Blühe ich nicht, wie unter dem Hauch des Himmels, wunderbar wieder empor [...]? [II, 248]

Und der Pfeil, der den Herzog von Breysach zu Tode verwundet, wird wie eine „zierlich[e] und prächtig[e]“ Schreibfeder beschrieben:

Starke, krause und glänzende Federn steckten in einem Stiel, der, schlank und kräftig, von dunkelm Nußbaumholz, gedrechselt war; die Bekleidung des vorderen Endes war von glänzendem Messing, und nur die äußerste Spitze selbst, scharf wie die Gräte eines Fisches, war von Stahl. [II, 231]

In der Einschreibung am lebenden Körper durch die *Wundenschrift*,⁴⁰⁴ die Friedrich von Trota dem Grafen Rotbart zufügt, und die sich zur immerschmerzenden Narbe mit dauerhaften Folgen verhärten kann, wie bei Babekan durch die grausamen Peitschenhiebe,⁴⁰⁵ erscheint das Motiv der unvergänglichen Schrift. Das Kontinuum von Gewalt und Schmerz wird an das Körpergedächtnis gebunden. Wie der Textkörper ist auch der Menschenkörper lesbar. In der vollständigen Zerstückelung wird jedoch auch diese Lesbarkeit destruiert.

Nach Burkhart stellt die Metaphorizität des Textes „in ihrer Temporisation und Dereferentialisierung [...] ihre eigene Nicht-Identität dar“⁴⁰⁶. Paul de Man sieht zwei Möglichkeiten der Realisation dieser Nicht-Identität: die Satire und die Allegorie. Die Allegorie veranschaulicht die „Beziehung zwischen den Zeichen“, so dass „der Bezug der Zeichen auf ihre jeweiligen Bedeutungen nebensächlich wird“.⁴⁰⁷ Das Zentrum der Allegorie ist leer:

⁴⁰⁴Schuller *Pfeil und Asche*, S. 199

⁴⁰⁵„[S]echzig Peitschenhiebe, die mir Herr Villeneuve geben ließ, und in deren Folge ich noch bis auf diesen Tag an der Schwindsucht leide.“ [II, 168]

⁴⁰⁶Burkhart *Dekonstruktive Autopoiesis*, S. 33

⁴⁰⁷Man *Allegorien des Lesens*, S. 103

Während das Symbol die Möglichkeit einer Identität oder Identifikation postuliert, bezeichnet die Allegorie in erster Linie eine Distanz in bezug auf ihren eigenen Ursprung, und indem sie dem Wunsch und der Sehnsucht nach dem Identischwerden entsagt, richtet sie sich als Sprachform in der Leere dieser zeitlichen Differenz ein.⁴⁰⁸

Eine solche Allegorie ist der *zerstückelte Körper*: Er wird zur Allegorie für die Dissoziation des Subjekts. Die Spaltung des Körpers entspricht der grundsätzlichen Konstitution des Subjekts, wie sie von Jacques Lacan anhand des *Spiegelstadiums* entworfen wurde. In dieser Lebensphase entdeckt das Kind, dessen Körper sich in einer symbiotischen Einheit mit der Mutter befindet, seine eigene Gestalt im Spiegel. Indem es sich mit ihm identifiziert, glaubt es sich mit einer Ganzheitlichkeit ausgestattet, der es real nicht entspricht. Es ist dieses Bild und ist es *zugleich* nicht. Gegenüber seinem Spiegelbild ist das Kind fragmentarisiert:

Die totale Form des Körpers, kraft der das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt, ist ihm nur als ‚Gestalt‘ gegeben, in einem Außerhalb [...]. Solchermaßen symbolisiert diese ‚Gestalt‘ [...] die mentale Permanenz des *Ich* (je) und präfiguriert gleichzeitig dessen entfremdende Bestimmung; sie geht schwanger mit den Entsprechungen, die das *Ich* (je) vereinigen mit dem Standbild, auf das hin der Mensch sich projiziert [...].⁴⁰⁹

Das Ich bildet sich also nicht aus einem immer schon vorhandene Kern des Kindes, sondern von einem Außen, das es jedoch in gewisser Weise selbst ist. Das Bild, welches das Kind sieht, ist gewissermaßen seine eigene Bedeutung: Zwischen Signifikant (Kind) und Signifikat (Spiegelbild) besteht völlige Identität. Mit dem Eintritt des Vaters und gleichzeitig in die Sprache zerbricht laut Lacan diese Symbiose: Das Kind muss begreifen, dass etwas nur ist, indem es etwas anderes ausschließt. Das Ich ist somit das Resultat eines Subjekts, das stets aufgespalten ist, niemals mit sich selbst identisch.⁴¹⁰

⁴⁰⁸Man *Allegorien des Lesens*, S. 104

⁴⁰⁹Jacques Lacan *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*. In: Schriften. Hg. von Norbert Haas. Freiburg im Breisgau 1973, S. 61–70; hier S. 64 f.

⁴¹⁰Vgl. Terry Eagleton *Einführung in die Literaturtheorie*. 2. Aufl., Stuttgart 1992, S. 152–159

Indem es Zugang zur Sprache findet, lernt das kleine Kind unbewußt, daß ein Zeichen seine Bedeutung nur kraft seines Unterschiedes zu anderen Zeichen bekommt, und es lernt auch, daß das Zeichen die *Abwesenheit* des bezeichneten Objektes voraussetzt. [...] Das Kind muß sich nun mit der Tatsache abfinden, daß es niemals über einen *direkten* Zugang zur Realität verfügen kann, besonders nicht zum nunmehr verbotenen Körper der Mutter. Aus diesem ‚vollen‘, imaginären Besitz ist es in die ‚leere‘ Welt der Sprache vertrieben worden. Sprache ist ‚leer‘, weil sie einfach ein endloser Prozeß von Differenz und Absenz ist: anstatt etwas zur Gänze besitzen zu können, bewegt sich das Kind nun einfach von Signifikant zu Signifikant an einer sprachlichen Kette entlang, die potentiell unendlich ist.⁴¹¹

Die Fragmentierung des Körpers ist in Kleists Texten überall präsent: als abgeschnittener Finger [I, 150 f. – V. 2680–2703]; als zerhackter Bote [I, 83 – V. 909–916] in der *Familie Schroffenstein*; als der aus Versatzstücken zusammengesetzte Körper der Kunigunde [I, 520 – V. 2446–2453], die dem *Käthchen* wünscht, dass „sie vergiftet, tot ist, eingesargt, / Verscharrt, verwest, zerstiebt [...]“ [I, 514 – V. 2269 f.]; als die in fünfzehn Stücke zerteilte Hally [I, 590 f. – V. 1612–1623]; als der „von Hunden in Germanien zerrissen“ [I, 613 – V. 2225] sich wahnende Septimus und der von einer Bärin zerrissene Römer Ventidius [I, 619 – V. 2406–2423] in der *Hermannsschlacht*; als abgeschnittene Brust der Amazonen [I, 389 – V. 1986] und als der zerfleischte Achilles in der *Penthesilea* [I, 411 – V. 554–2556], dessen Zerstückelung zugleich den Mythos von Diana und dem Jäger Actaeon, den die Göttin von seinen eigenen Hunden zerreißen lässt, evoziert.⁴¹² Es zeigt sich auch im häufigen Zerspritzen der Gehirne in den Erzählungen bis hin zur vollständigen Auflösung im eitrigen Zerfall des Körpers im *Zweikampf*:⁴¹³

⁴¹¹Eagleton *Einführung*, S. 155 f.

⁴¹²Vgl. Benjamin Hederich *Gründliches mythologisches Lexikon*. Reprograph. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1770. Darmstadt 1996, Sp. 52–55. Siehe auch Kleists Gedicht *Johanna* [I, 16]

⁴¹³Im eitrigem Zerfall des Körpers Rotbarts desavouiert Kleist auch das Harmonieversprechen der Aufklärung: „Die äußere Natur, die Landschaft, repräsentierte für die Aufklärung [...] dasselbe Versprechen wie das Weibliche [...]“ Schneider *Verkehrung der Aufklärung*, 149–165; hier S. 153. Siehe auch Michael Wirth *Heinrich von Kleist. Abkehr vom Ursprung. Studien zu einer Poetik der verweigerten Kausalität*. Bern [u. a.] 1992, S. 46

Ja, ein ätzender der ganzen damaligen Heilkunst unbekannter Eiter, fraß auf eine krebsartige Weise, bis auf den Knochen herab im ganzen System seiner Hand um sich, dergestalt, daß man zum Entsetzen aller seiner Freunde genötigt gewesen war, ihm die ganze schadhafte Hand, und späterhin, da auch hierdurch dem Eiterfraß kein Ziel gesetzt ward, den Arm selbst abzunehmen. [II, 255]

Obwohl die Hand und der Arm – als die beiden Körperteile, in die Friedrich von Trota seine *Wundenschrift* eingeritzt hatte – abgenommen werden, schreitet der Eiterfraß unaufhaltsam fort. Die Ärzte müssen erklären, „da sich sein ganzer Körper nach und nach in Eiterung und Fäulnis auflöste, [...] daß keine Rettung für ihn sei“ [II, 255]. Selbst nach dem Tod hört die Zerstückelung nicht auf: Die Gebeine des Marchese im *Bettelweib* liegen zerstreut im ganzen Schloss, ehe sie von Landleuten wieder „zusammengetragen“ [II, 198] werden. Das, was von Rotbarts Leiche im *Zweikampf* nach seiner lebendigen Auflösung noch übrig ist, wird auf dem Scheiterhaufen verbrannt und seine Asche „vom Hauche des Nordwindes in alle Lüfte verstreut und verweht [II, 260 f.]“. Achilles schändet Hektors Leiche ebenso,⁴¹⁴ wie er selbst von Penthesilea geschändet wird, indem sie ihn ‚verseist‘. Hallys Leiche wird zerteilt und anschließend an fünfzehn germanische Stämme verschickt [I, 590 f. – V. 1612–1615] und der Kopf des getöteten Boten in der *Familie Schroffenstein* ans Tor genagelt [I, 83 – V. 917 f.].

Der Verlust des Glaubens an das Harmonieversprechen der Aufklärung und die Erkenntnis der Konstitution des modernen Subjekts als grundsätzlich fragmentarisiert lässt Kleist eine poetische Sprache entwickeln, in der – wie es später Derrida mit dem Begriff der *Dissemination*⁴¹⁵ bezeichnen wird – eine endlose Streuung sowie potentielle Entstehung und Verschiebung von Bedeutung beherrschend wird. Indem sich die Literatur als reines, selbstreflexives Sprechen im Foucaultschen Sinne dem Sein der Sprache öffnet, wird sie zu einem Ort der Intensität, deren Gewalt das Subjekt mit seiner Endlichkeit unmittelbar konfrontiert:

[D]ann hebt eine der Sprache gewidmete Literatur die fundamentalen Formen der Endlichkeit in ihrer empirischen Lebhaftigkeit hervor. Von

⁴¹⁴Vgl. Hederich *Lexikon*, Sp. 1209 f.

⁴¹⁵Siehe Jeremy Hawthorn *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: Ein Handbuch*. Übers. von Waltraud Kolb. Tübingen/Basel 1994, S. 68. Vgl. Jacques Derrida *La Dissémination*. Paris 1972

innerhalb der als Sprache erlebten und durchlaufenen Sprache, im Spiel ihrer bis auf ihren Extrempunkt angespannten Möglichkeiten kündigt sich an, daß der Mensch „endlich“ ist und daß beim Erreichen des Gipfels jeden möglichen Sprechens er nicht zum Zentrum seiner selbst gelangt, sondern zur Grenze dessen, was ihn einschließt: zu jenem Gebiet, wo der Tod weilt, wo das Denken erlischt, wo die Verheißung des Ursprungs unendlich sich zurückzieht.⁴¹⁶

Darauf zielt auch Linda Badleys Definition des „Fantastischen“, das im intensiven Körperbewusstsein als Erfahrung seiner Endlichkeit und Alterität in der Folter, Kampfansage und im unablässigen Wechsel der Schreckenskomödie gründe.⁴¹⁷ Auch für Bataille ist diese *Transgression* Auflösung des Ich in der Ekstase und Überwindung des Nützlichkeitsdenkens, das „Denken des Udenkbaren“⁴¹⁸. Als dieses Außen verharret die Sprache jenseits von Diskursivität und Bedeutung. Wie später bei Artaud löst sich die diskursive Sprache bei Kleist auf „in der Gewalt des Körpers und des Schreis“⁴¹⁹. Dieses *laute* Sprechen ist rein phonetisch:

[E]s sucht [...] die mit Haut bedeckte Sprache, einen Test, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina des Konsonanten, die Wonne der Vokale, eine ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache.⁴²⁰

⁴¹⁶Foucault *Ordnung der Dinge*, S. 458

⁴¹⁷Siehe Linda Badley *Film, Horror and the Body Fantastic*. Westport 1995, S. 35: „The fantastic is based in somatic consciousness – in sensational existence that is tragically conscious of its material finitude and the presence of otherness, in the torture, challenge, and horror-comedy of incessant change.“

⁴¹⁸„Lachen, Tränen, Poesie, Tragödie und Komödie – und noch allgemeiner alle Kunstformen, die tragische, komische und poetische Aspekte enthalten – Spiel, Wut, Trunkenheit, Tanz, Musik, Kampf, *unheimlicher Schrecken*, der Charme der Kindheit, das Heilige, dessen brennendster Aspekt das Opfer ist – das Göttliche und das Diabolische, der Erotismus [...], Schönheit [...], Verbrechen, Grausamkeit, Ekel, all das repräsentiert in seiner Gesamtheit die Ausdrucksformen, deren klassische und anerkannte Souveränität nicht die erreichte Einheit ist, aber deren virtuelle Souveränität es vielleicht sein wird, wenn wir sie heimlich erreichen.“ Georges Bataille (*Œuvres complètes*. Bd. 8. Paris 1976, S. 248. Übers. von und zit. nach: Martina Meister *Die Sprache, die nichts sagt und die nie schweigt. Literatur als Übertretung*. In: Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung. Hg. von Eva Erdmann [u. a.]. 1990, S. 255

⁴¹⁹Foucault *Das Denken des Außen*, S. 213. Siehe auch Kristeva *Revolution der Sprache*, S. 79 f.: „Die Kunst ihrerseits nimmt den Mord in dem Maße auf sich, wie in der künstlerischen Praxis die ‚tödliche‘ Grenze in den Prozeß der Sinnggebung verlegt wird, eine Grenze, deren Überschreitung eben die ‚Kunst‘ ausmacht.“

⁴²⁰Roland Barthes *Die Lust am Text*. 6. Aufl., Frankfurt am Main 1996, S. 97 f.

Nach Helmut J. Schneider verknüpft Kleist auch in seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater* – als „ästhetische Kosmozidee Kleists“⁴²¹ – die Körperthematik mit der Problematik von *Darstellung*: „Indem der ‚Marionettentheater‘-Text das klassische Körperparadigma ausstellt und bloßlegt, dekonstruiert er den verborgenen Knotenpunkt der Diskurse der Ästhetik, Geschichtsphilosophie und Hermeneutik um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.“⁴²² Der *Gliedermann* wird zur Allegorie sprachlicher Artikulation als Zerlegung der Glieder, gleichzeitig ist er der *Knochenmann* des Todes: „Das Artefakt der Marionette ist der von der beschreibend-analytischen Sprache getötete und zerlegte Körper.“⁴²³ In den Erzählungen vom Jüngling und vom Bären fallen die Protagonisten buchstäblich auseinander: Der Jüngling löst sich auf, indem „immer ein Reiz nach dem anderen [ihn] verließ“ [II, 344]; der Fechter löst sich in Schweiß auf [II, 345].

Die Wunde ist die Figur der Grenzüberschreitung *par excellence*,⁴²⁴ durch die die Körperoberfläche zum Körperinneren hin durchlässig wird, gleichzeitig ist sie verbunden mit Gewalt, Schmerz und Tod.⁴²⁵ In Lessings Diskussion über den schmerzhaft aufgerissenen Mund Laokoons als bildhauerisches Phänomen wird deutlich, dass für die zeitgenössische Ästhetik die Wunde ein Skandalon war, indem sie Laokoons Mund als metonymische Verschiebung seiner Flankenwunde deutete.⁴²⁶ Ebenso wie diese ist der aufgerissene Mund ein blutiger „Fleck“ und eine ins Fleisch eindringende „Vertiefung“, dessen Abbildung die „widrigste Wirkung von der Welt tut“.⁴²⁷ Der Schrei

⁴²¹Susanne Ledanff *Kleist und die ‚Beste aller Welten‘. Das ‚Erdbeben in Chili‘ – gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert*. In: Kleist-Jahrbuch, (1986), 125–155; hier S. 153

⁴²²Helmut J. Schneider *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz über das Marionettentheater und der Diskurs der klassischen Ästhetik*. In: Kleist-Jahrbuch, (1998), 125–155; hier S. 156

⁴²³Ebd., S. 162

⁴²⁴Die Schwelle, sagt Valéry, markiere den „Augenblick der Diskontinuität“. Paul Valéry *Cahiers/Hefte*. Bd. 3. Hg. von Helmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt am Main 1989, S. 96

⁴²⁵Aber auch die nicht gewaltsam beigebrachten natürlichen Körperöffnungen sind bei Kleist mit Gewalt verbunden. So „stopft“ Piachi Nicolo das Dekret gewaltsam in den Mund. [II, 214]

⁴²⁶Vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff *Den verwundeten Körper lesen. Zur Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzungen im Kontext von Kleists ‚Zweikampf‘*. In: Kleist-Jahrbuch, (1985), S. 22–25

⁴²⁷Lessing *Laokoon*, S. 20: „[Der Bildhauer] mußte Schreien in Seufzen mildern, nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien und sehe. [...] Die bloße weite Öffnung des Mundes [...] ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.“ Was Lessing hier

ist nach Lessing als sprachlich-akustisches Phänomen gerechtfertigt, da nur damit der Dichter das unerträgliche Leiden sinnlich erfahrbar machen kann und so Mitleid hervorruft:

Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist ebenderjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.⁴²⁸

Diesem moralisch-didaktischen Anspruch der aufklärerischen Kunst handelt Kleist radikal zuwider: In seinen Wundenbeschreibungen herrscht die „krude Materialität des Körperinneren“⁴²⁹. Kleist überschreitet die Grenze zum Ekel: Aus seinen Wunden quillt der Eiter, aus zerborstenen Schädelknochen rinnt, sickert und spritzt das Hirn. Als Gustav Toni erschießt, wälzt das Mädchen sich „in seinem Blut“ [II, 193]. Wie im Anatomiesaal wird ihre Leiche schließlich sezziert:

Herr Strömli drückte jammernd den Latz, der des Mädchens Brust umschloß, nieder. Er ermunterte den Diener, der mit einigen unvollkommenen Rettungswerkzeugen neben ihm stand, die Kugel, die, wie er meinte, in dem Brustknochen stecken müsse, auszuziehen; aber alle Bemühung, wie gesagt, war vergebens, sie war von dem Blei ganz durchbohrt, und ihre Seele schon zu besseren Sternen entflohn. [II, 193 f.]

Diese Obduktionsbeschreibung erinnert fatal an die sachliche Sprache des Obduktionsberichts, der von Heinrich von Kleist und seiner Gefährtin Henriette Vogel nach deren Selbstmord angefertigt wurde. Durch die Obduktion wurde, wie Foucault nachgewiesen hat, der ärztliche Blick ins Körperinnere gelenkt, demzufolge dort die ganze

emphatisch aus der Kunstdarstellung ausschließt, ist das erklärte Ziel Francis Bacons: „Ich mag sozusagen das Glitzern und die Farbe, die aus dem Mund kommt, und ich habe immer irgendwie gehofft, den Mund so malen zu können, wie Monet einen Sonnenuntergang gemalt hat.“ Siehe oben Abschn. 4.2; S. 150, Anm. 127

⁴²⁸Lessing *Laokoon*, S. 25

⁴²⁹Krüger-Fürhoff *Den verwundeten Körper lesen*, S. 29. Vgl. auch Irmela Marei Krüger-Fürhoff *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen 2001, S. 153–186

Wahrheit verborgen läge:⁴³⁰ „Aber alle Bemühung [...] war vergebens“ [II, 194], denn in diesem Körperinneren gibt es keine Wahrheit, die abzulesen wäre. Tonis entseelter Körper wird in seiner Zerstückelung und Sprachlosigkeit zur *Ungestalt* des Leibes: Der begehrende Körper hat aufgehört zu existieren und ist als *Wunde ohne Körper* übriggeblieben, als Abbild des Sprachkörpers, der Gewalt und Wunden beschwört durch seine Sprache, die als Material zerschnitten, zerrissen und enthauptet wird.⁴³¹

4.5.2.2 Körpersprachliche Signifikanten

Ein Modus der Autonomisierung sprachlicher Zeichen ist die radikale Umschlägigkeit, die sich insbesondere in der emotionalen Körpersprache manifestiert.⁴³² So werden die Gesten *Arme zu Himmel strecken; Augen zum Himmel erheben; Arm anbieten* [II, 146; II, 158; II, 155; II, 154; II, 156; II, 157] widerläufig gebracht, indem sie gleichzeitig Schutz und Bedrohung signalisieren. Auch die Geste des *Händereichens* ist gleichermaßen Zeichen der Versöhnung wie der Gewalt.⁴³³ So streckt Gustav bei seiner Ankunft in nächtlicher Finsternis, um sich Babekans Wohlwollens zu vergewissern, „seine Hand aus, um die Hand der Alten zu ergreifen“ [II, 162]. Um sie von seinen guten Absichten zu überzeugen, ergreift Gustav wiederum „die Hand der Alten“ [II, 164] und drückt sie an sein Herz. Er ergreift Tonis Hand, um „zu erprüfen, ob das Mädchen ein Herz habe oder nicht“ [II, 172]. Hoango reicht Toni „noch einmal die Hand“ [II, 187], um ein Bündnis zu bekräftigen, das allerdings von Toni schon aufgekündigt ist, so wie auch Tonis Handkuss zur Rettung Gustavs eine trügerische

⁴³⁰Krüger-Fürhoff weist eine Parallele in ganz materiellem Sinne zwischen der Obduktion, dem *Zweikampf* und dem *Laokoon* nach. Vgl. Krüger-Fürhoff *Den verwundeten Körper lesen*, S. 31–36

⁴³¹Auch Henschen machte im Anschluss an Pierre Macherey auf die Parallele von Sprachentlebung und Körperöffnung aufmerksam. Siehe Hans-Horst Henschen *Die politische Anatomie der Körper: die Macht. Das Hamburger Symposium zur deutschen Foucault-Rezeption*. In: Süddeutsche Zeitung, (1988), Nr. 288, S. 9. D. h. als sich in der Medizin das Obduzieren als entscheidende analytische Methode etablierte, wurde die Sprache der Dichtung selbstreferentiell: Sie entledigte sich des „Leibes“ der diskursiven Sprache. Siehe Ostermann *Das Fragment*, S. 201f. Siehe auch Nieraad *Spur der Gewalt*, S. 136: „Denn [d]ie in der poetischen Semiosis erzeugten Signifikanten(verbindungen) werden im Zuge ihrer Traditionalisierung und Kanonisierung mit mehr oder weniger scharf umrissenen Bedeutungen aufgeladen, sind rekursiv benutzbar und gehen damit in das stabile Zeichenreservoir der symbolischen Ordnung ein, um ihrerseits durch eine neue Semiosis wieder destabilisiert und aufgebrochen zu werden.“

⁴³²Eine breit angelegte Phänomenologie Kleistscher körpersprachlicher Mittel findet sich bei Georg Blau *Ausdrucksbewegungen in Heinrich von Kleists Werk*. Dissertation, Berlin 1994

⁴³³Siehe Marx *Beispiele des Beispiellosten*, S. 30f.

Geste ist, die die Mutter von der Treue der Tochter überzeugen soll [II, 179]. Als Instrument der Gewalt fungiert Congo Hoangos „grimmige Hand“ [II, 166], und Toni zieht Gustav „mit beiden Händen in das Haus hinein“ [II, 163], von dem sie weiß, dass es für Weiße eine „Mördergrube“ [II, 177] ist. Ebenso polarisierend wird die Gebärde des Kusses gebraucht: Der Kuss ist als Verlobungssiegel [II, 176] einerseits Zeichen der Treue, andererseits Zeichen des Verrats wie in der Erzählung Gustavs über die Pestkranke [II, 170].⁴³⁴ Gestik wird so als Zeichen für Nichtidentisches und Diskontinuität eingesetzt.⁴³⁵

Kleistsche Figuren werden darüber hinaus fast ausschließlich qua Handlungen und Gebärden definiert, denen eine extreme Polarität inhärent ist: Sie fallen auffällig häufig in Ohnmachten, erröten oder erbleichen. Durch die Widerläufigkeit dieser Körpersprache ist jedoch eine eindeutige Definition der Person unmöglich: Auch hier zeigt sich die Diskontinuität und Auflösung des Subjekts, wobei das Erbleichen zusätzlich zur Umschlagigkeit die Vorwegnahme der Katastrophe impliziert. Der gleiche Effekt stellt sich bei der Ohnmacht ein: „Jede Ohnmacht ist ein Kurzschluß; sie indiziert das Nahen eines gewalttätigen Affekts [...]“⁴³⁶ Das Entsetzliche wird erahnt und antizipiert. Diese Vorwegnahme einer noch nicht eingetretenen Situation potenziert die Intensität der dann tatsächlich eintretenden Gewalt:

Zur Begegnisstruktur des Bedrohlichen gehört die Näherung in der Nähe. Sofern ein Bedrohliches in seinem ‚zwar noch nicht, aber jeden Augenblick‘ selbst plötzlich in das besorgende In-der-Welt-sein hereinschlägt, wird die Furcht zum *Erschrecken*.⁴³⁷

⁴³⁴Siehe Marx *Beispiele des Beispiellosten*, S. 31f.

⁴³⁵Vgl. Schmidt *Studien*, S. 65–98. Eine ganz entgegengesetzte Position beziehen Interpretationen, die diese Gebärden/Gesten als körpersprachliche Zeichen werten, die Bedeutung in sich tragen und als Indizien einer verborgenen Wahrheit entziffert werden könnten. Siehe dazu z. B. die Gebärde als ‚wortloses Zeichen‘ bei Kommerell *Die Sprache und das Unaussprechliche*, S. 306; Siehe zu Gebärden als ‚Ausdrucksform eines „innersten Gefühls“‘ Gerhard Neumann „[...] der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch.“ *Goethe und Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks*. In: Kleist-Jahrbuch, (1988/89), 259–279; hier S. 259–275 sowie Gernot Müller *Kleists Rhetorik der Innerlichkeit*. In: *Studia Neophilologica*, 58 (1986), 231–242; als ‚Ausdrucksform einer verborgenen Wahrheit‘ bei Ditmar Skrotzki *Die Gebärde des Errötens im Werk Heinrich von Kleists*. Marburg 1971, Margret F. Davidson *The Hand in the Works of Heinrich von Kleist*. In: *Colloquia Germanica*, 16 (1986), 228–241. Siehe auch Graham *Word into Flesh*

⁴³⁶Carrière *Literatur des Krieges*, S. 70

⁴³⁷Heidegger *Sein und Zeit*, S. 142

Der solchermaßen Erschreckte wird selbst zum Entsetzlichen. In der Ohnmacht wird die Unbeherrschbarkeit des Körpers als Abspaltung des Bewusstseins evident. Die Ohnmacht impliziert die Stummheit, so dass sich die reine Materialität des Körpers intensiviert, weil sie immer außerhalb der Sprache ist. Dieser Zustand kann mit dem Zustand der Wollust parallelisiert werden, in dem *petit mort* eine ebensolche Abspaltung des Bewusstseins hervorgerufen wird. In der Vergewaltigung der *Marquise* während ihrer Ohnmacht manifestiert sich diese Verbindung von Sexualität und Ohnmacht [II, 106]. In dem Bruch zwischen Körper und Sprache wird die „Lust am Text“ erfahrbar, der Genuss an seiner Dekonstruktion:

Der Text hat eine menschliche Form, er ist eine Figur, ein Anagramm des Körpers? Ja, aber unseres erotischen Körpers. Die Lust am Text wäre nicht reduzierbar auf sein grammatisches (phäno-textuelles) Funktionieren, so wie die Lust des Körpers nicht reduzierbar ist auf das physiologische Bedürfnis. Die Lust am Text, das ist jener Moment, wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich.⁴³⁸

Die Gebärde ist ein vorsprachlicher Zustand. So schreibt Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* über das Verhältnis von Gebärde und Sprache:

G e b ä r d e u n d S p r a c h e. – Aelter als die Sprache ist das Nachmachen von Gebärden, welches unwillkürlich vor sich geht und jetzt noch, bei einer allgemeinen Zurückdrängung der Gebärdensprache und gebildeten Beherrschung der Muskeln, so stark ist, dass wir ein bewegtes Gesicht nicht ohne Innervation unseres Gesichts ansehen können [...]. Die nachgeahmte Gebärde leitete Den, der nachahmte, zu der Empfindung zurück, welche sie im Gesicht oder Körper des Nachgeahmten ausdrückte.⁴³⁹

Dieser Zustand entspricht dem ästhetisch-physiologischen, den Kleist vom Kunstwerk fordert.⁴⁴⁰

⁴³⁸Barthes *Lust am Text*, S. 25f.

⁴³⁹Friedrich Nietzsche *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*. Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 176

⁴⁴⁰Vgl. zu Kleists „innervativer Ästhetik“ Moysich *Selbst-Bildung*, S. 23–29

In einem trefflichen Kunstwerk ist das Schöne so rein enthalten, daß es jedem gesunden Auffassungsvermögen, als solchem, in die Sinne springt [...]. [II, 346]

und das mit Nietzsches autopoietischer Kunstauffassung korrespondiert:

Alle Kunst wirkt als Suggestion auf die Muskeln und Sinne [...] sie redet immer nur zu Künstlern, – sie redet zu dieser Art von feiner Erreglichkeit des Leibes.⁴⁴¹

Der Modus der Umschlägigkeit, der der Kleistschen Verwendung der körpersprachlichen Zeichen unübersehbar eigen ist, generiert in entscheidendem Maße die „unhintergehbare Ambiguitätsstruktur“⁴⁴² der Erzählungen. Aber auch in Kleists Dramen kann diese Struktur konstatiert werden. In der *Penthesilea* werden Gesten regelrecht wie das ‚Porträt einer Abwesenheit‘ konzipiert: Im Fortschreiten des Dramas wird die Sprache immer mehr durch Gesten ersetzt. So entsagt *Penthesilea* mit ausdrucksstarken Gesten der Jagd – in völliger Entgegensetzung zur „totalen Bewaffnung“ in der Regieanweisung nach V. 2419. Die Körperzeichen sind aber nicht Ausdruck „authentischer Kommunikation“⁴⁴³, denn die ständige Wiederholung der Gesten ist mit Verschiebungen verbunden, durch die eine Verfremdung entsteht, die bis zur Entrealisierung führt. Das Zerreißen des Achill bezeichnet *Penthesilea* nach der Tat als „Versprecher“ [V. 2988 – I, 426], als *lapsus cordis*. Die Geste kann missverstanden werden, auch wenn sie „wahrhaftig“ [V. 2998 – I, 426] gemeint war:

⁴⁴¹Nietzsche *Nachgelassene Fragmente 1887–1889*, S. 296

⁴⁴²Roland Galle *Szenarien der Ohnmacht im Jahrhundert der Aufklärung*. In: Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert. Hg. von Rudolf Behrens und Roland Galle. Würzburg 1993, S. 103–123; hier S. 117

⁴⁴³Dirk Oschmann *How to do words with things. Heinrich von Kleists Sprachkonzept*. In: Germ. Coll. 36,1 (2003), 3–27; hier S. 16. Ich kann daher nicht Oschmann zustimmen, der eine signifikante Unterscheidung der Kleistschen Poetologie gegenüber der Frühromantik feststellt, indem es Kleist „auf eine unmittelbare Rückbindung der Rede an den Körper ankommt, von dem sie ihre Wahrheit erst beziehen kann, während die Frühromantiker der autonom begriffenen Sprache gewissermaßen die Vorherrschaft über das redende Subjekt einräumen.“ [S. 14] Wohl steht Kleist, wie von Oschmann ausgeführt [S. 14 f.], in der Tradition der Gebärdensprache bodmerscher, lessingscher, lavaterscher und lichtenbergscher Prägung. Wie hier jedoch gezeigt wird, widerspricht Kleist gerade der Idee der Körpersprache als neuer Universalsprache, die den wahrheitsdefizienten Modus der Lautsprache aufzuheben vermag.

Sieh her: als *ich* an deinem Halse hing,
 hab ichs wahrhaftig Wort für Wort getan;
 Ich war nicht so verrückt,
 als es wohl schien. [V. 2997–3000 – I, 426]

D. h. Kleist bewegt sich bewusst auf der selbstreflexiven Textoberfläche, und vielleicht hat er genau das ausdrücken wollen, wenn er Penthesileas ebenso wie Achills Pferd den „Grund zerstampfen“ [V. 62 und V. 381] lässt. Auch in der *Penthesilea* wird die *Epoché* des Subjekts manifest: Denn „alles, was ich sehe, überzeugt mich, / daß dieser meisterhaften Fahrt ein freier Entwurf zum Grunde lag [V. 511–513 – I, 339].“

4.5.2.3 Inszenierung des Blicks

Weißt du [...], daß der Endpunkt eines Buches
 ein Auge ist, daß dieses ohne Lid ist?
Emmanuel Lévinas

Als Kohlhaas sich bereit macht, seinen Besitz zu verkaufen, wirft ihm seine Frau Blicke zu, „in welchen sich der Tod malte“ [II, 25]. Ihr Blick nimmt die Katastrophe des Todes vorweg. Der Tod erscheint auch im Blick der Zigeunerin: Er ist „kalt und leblos, wie aus marmornen Augen“ [II, 92]. Geblickt wird zwar auf verschiedene Art und Weise:⁴⁴⁴ „in unendlicher Angst“ [II, 156]; „höhnisch“ [II, 60]; „mit tötender Wildheit“ [II, 141]; „hochglühend“ [II, 140]; „mißvergnügt“ [II, 113]; „wie ein Wetterstrahl“ [II, 140]; „voll sprachlosen Grimms“ [II, 58]; „voll Verachtung“ [II, 187]; „sonderbar beklommen“ [II, 210]; „traurig“ [II, 76]; „herzlich“ [II, 80]; „träumerisch“ [II, 151]; „entsetzlich“ [II, 213]. Gewaltaffirmativ konnotierte Attribute des Blickes überwiegen jedoch bei weitem,⁴⁴⁵ und immer gibt er den Ereignissen eine abrupt neue Wendung.

Kleist beschreibt statt der Gedanken lieber die Blicke seiner Figuren. Diese bilden aber nicht die Bewegungen der Seele ab,⁴⁴⁶ sondern sie bleiben etwas rein Äußeres:

Dieser Blick gehört nicht mehr einem Auge an, das in nachplatonischer
 Tradition als Organ der Wesensschau behauptet wird und dem nach und

⁴⁴⁴So gibt es allein im *Kohlhaas* 24 verschiedene Attribute des Blicks. Nur dreimal kommen sie doppelt vor: „sprechend“ [II, 11 + 73]; „mißvergnügt“ [II, 48 + 66]; „ungewi[s]“ [II, 44 + 52].

⁴⁴⁵Auch der *Anblick* ist „vernichtend“ [93], führt zu Ohnmacht und Nervenfieber [II, 83 f. + 103] und ist Anlass zu „Mordgeheul“ [II, 15]. Lisbeths Tod tritt direkt nach einem „überaus seelenvollen“ [II, 30] Blick ein.

⁴⁴⁶So wird das Auge nach antiker Auffassung auf einer höheren Bewusstseinsstufe zum ‚Spiegel der Seele‘. Siehe Dagobert Frey *Dämonie des Blicks*. Wiesbaden 1953, S. 270

nach rührende Anblicke vorgesetzt werden. Hier ist vielmehr von einem Auge die Rede, das gleichsam als Organ einer *visuellen Innervation* fungiert, als Schaltstelle, die psychische Energieimpulse nicht in geschlossene Charaktergemälde, sondern in rahmenlose Bilder durcheinandertreibender Gestalten konvertiert.⁴⁴⁷

Der Blick will gefesselt werden von den heftigen Wirkungen des eigenen Unbewussten, die sich zu künstlerischen Prozessen wandeln als *Außenseite der Dinge*.⁴⁴⁸ So schreibt Kleist an Rühle von Lilienstern:

Nein lieber Freund, es stellt sich in unsrer gemeinen Lebensweise nur die Außenhaut der Dinge dar, nur starke und heftige Wirkungen fesseln unseren Blick, die mäßigen entschlüpfen ihm in dem Tumult der Dinge. [II, 312 f.]

Die Kräfte, die den „heftige[n] Wirkungen“ (den Affekten) zugrunde liegen, sind nur an der Außenseite der Dinge, an der Oberfläche erkennbar: „Es gibt keine Innerlichkeit mehr, alles Innere entfaltet sich im Äußeren, das die Form eines Bildes für den Anderen annimmt.“⁴⁴⁹ Wenn es von der *Marquise von O. . .* heißt, sie „schlug mit einem Blick funkelnd, wie ein Wetterstrahl, auf ihn ein, indessen Blässe des Todes ihr Antlitz überflog“ [II, 140], so erzeugt Kleist in *einer* Blick-Geste einen intensiven Affektzustand, der extreme Polaritäten miteinander verbindet.⁴⁵⁰ Einerseits ist der Blick der Marquise der *Böse Blick*. So kann der Blick nach antiker Vorstellung töten und vernichten. Die Wirksamkeit des Bösen Blicks hängt mit der Auffassung zusammen, dass das Auge eine visuelle Kraft, die Sehstrahlen, aussendet.⁴⁵¹ Nach

⁴⁴⁷ Moysich *Selbst-Bildung*, S. 37 (Hervorh. von mir; C. B.)

⁴⁴⁸ Dietmar Dath beschreibt diesen Prozess so: „Ich grabe mir durch meine eigenen Innereien den Weg zu was Besserem im Diesseits, welches das weite Jenseits des engen Jenseits ist, in dem ich rumkrieche.“ Dietmar Dath *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*. Frankfurt am Main 2005, S. 191

⁴⁴⁹ Moysich *Selbst-Bildung*, S. 59. Siehe auch Dagobert Frey: „Im Blick erlebt der Mensch den Dämon im Menschen und damit seine eigene Dämonie im Anderen.“ Frey *Dämonie des Blicks*, S. 250

⁴⁵⁰ Moysich *Selbst-Bildung*, S. 46

⁴⁵¹ So vergleicht Empedokles das Auge mit einer Laterne. Siehe Frey *Dämonie des Blicks*, S. 251. Ernst Jünger sah in der technischen Fotografie eine neue Form des Bösen Blicks: „Im Foto-Auge, das das todbringende Geschoß ebenso unbestechlich registriert wie die Leiber, die von der Explosion zerfetzt sind, findet Jünger das markanteste Beispiel für die Ausbildung des Körpers zum Kampfleib.“ Gert Mattenklott *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 53

mittelalterlicher Ansicht ist zudem für die Wirkung des Blicks signifikant, dass gerade der starre, ins Leere gerichtete Blick des Sterbenden als besonders wirksam empfunden wurde. Zusätzlich artikuliert sich in der *Blässe des Todes* die Selbstbedrohung, die in Selbstdissoziation mündet: „Insofern die Identität des Kleistschen Subjektes wesentlich an seine körperliche Integrität gebunden ist, bezeugt die schmerzhaft Erfahrung der Blicke zugleich den Verlust der Übereinstimmung des Subjekts mit sich selbst.“⁴⁵² Denn „[d]ie unter dem Blick des Anderen erfahrene Selbstbegegnung im schmerzhaften Blick des dissoziierten Ichs wird vom erblickten Subjekt in sein eigenes Sehen aufgenommen, indem es sich in endlose Selbstbilder vervielfacht und zerstreut. Nur in dieser Zerstreung kann das Kleistsche Subjekt sich behaupten und sich als schreibendes Subjekt begründen.“⁴⁵³

Insbesondere der *Findling* ist eine „Geschichte des Blicks“⁴⁵⁴. Der Blick, den Nicolo auf die beim Anblick des Verkleideten in Ohnmacht gefallene Elvire wirft, wird durch die Kleistsche Deinkarnationstechnik zum „Kuß des Todes“:

Nicolo trat aus der Nische hervor; er stand einen Augenblick, im Anschauen ihrer Reize versunken, und betrachtete ihre zarte, unter dem Kuß des Todes plötzlich erblässende Gestalt [. . .]. [II, 212]

Der *Kuss des Todes* kann hier sowohl als euphemistische Umschreibung der Ohnmacht gedeutet als auch auf den Blick Nicolos bezogen werden. Es entsteht so eine unauflösbare Ambiguität. Der Blick der toten Augen des genuesischen Ritters Colino bedroht Nicolo direkt mit dem Tode:

Nicolo erschrak, er wußte selbst nicht warum: und eine Menge von Gedanken fuhren ihm, den großen Augen des Bildes, das ihn starr ansah, gegenüber, durch die Brust [. . .]. [II, 207]

⁴⁵²Moysich *Selbst-Bildung*, S. 47. In Hitchcocks Film *Im Schatten des Zweifels* gibt es eine Szene, in der die Nichte des mutmaßlichen Mörders unbefangen mit dem FBI-Agenten plaudert, der den Fall untersucht, und plötzlich in einer unmittelbaren Kameraeinstellung mit starren Augen einen schockierten Blick auf den Detektiv wirft. Erst *danach* – d. h. als *Wirkung* dieses Blicks – erzählt der Agent von dem Verdacht gegen den Onkel: „Die wahre Ursache des entsetzten Blicks ist nicht das, was man uns hinterher zeigt oder erzählt, sondern der phantastische, traumatische Exzeß, der durch den Blick in die wahrgenommene Realität [des Kunstwerks] ‚projiziert‘ wird.“ Slavoj Žižek *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*. Aus d. Engl. von Nikolaus G. Schneider. Frankfurt am Main 2005, S. 225

⁴⁵³Moysich *Selbst-Bildung*, S. 47 f.

⁴⁵⁴Ebd., S. 62. Die Wörter ‚Blick‘, ‚Auge‘ und ‚Ansehen‘ einschließlich ihrer Derivate kommen hier allein achtundzwanzigmal vor.

Es ist der „gefährliche[] Charakter des Supplements“⁴⁵⁵ als *abwesende Anwesenheit*, der Nicolo hier erschreckt. Denn das Bild selbst – als Substitut eines Toten – schaut ihn an.⁴⁵⁶

Der Ersatz ist nicht nur die Macht, eine abwesende Anwesenheit durch ihr eigenes Bild hindurch zu *verschaffen*: indem er uns diese durch Besorgung von Zeichen verschafft, hält er die Anwesenheit auf Distanz und beherrscht sie. Denn die Anwesenheit wird ebenso stark herbeigesehnt wie gefürchtet. Das Supplement überschreitet und respektiert zugleich die Versagung. [...] Das Supplement ist also gefährlich, indem es uns mit dem Tode bedroht [...]. Der Genuß *selbst*, ohne Symbol und ohne Zutat, der uns die reine Präsenz selbst verschaffen (uns mit ihr in Einklang bringen) würde, wenn etwas Derartiges überhaupt möglich wäre, wäre nur ein anderer Name für den Tod.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵Weigel *Supplement*, S. 133

⁴⁵⁶Und bedeutet damit den Bruch mit der Tradition des *Blicks aus dem Bild* als Veranschaulichung göttlicher Anrufung. Vgl. zu dieser Tradition: Konersmann *Lebendige Spiegel*, S. 93–98

⁴⁵⁷Derrida *Grammatologie*, S. 268

5 Ergebnis

Der Tod!
aber um zu sterben,
hätte man schreiben müssen ...
Maurice Blanchot

Es war einmal ...
Ein Balkon, Nacht.
Ein Mann schärft sein Rasiermesser in der Nähe des Balkons. Der Mann
betrachtet durch die Fensterscheiben den Himmel, und sieht ...
Eine leichte Wolke, die sich auf den Vollmond zubewegt.
Dann der Kopf eines jungen Mädchens mit weitaufgerissenen Augen.
Ein Rasiermesser bewegt sich auf eins der Augen zu.
Die leichte Wolke zieht jetzt vor dem Mond vorbei.
Das Rasiermesser fährt durch das Auge des jungen Mädchens und
schneidet es entzwei.
Luis Buñuel/Salvator Dalí

Schrift als Niederschlag der ‚wahren Natur‘ des Autors, wie es die Physiognomie des 16. bis 18. Jahrhunderts von der äußeren Erscheinung ableiten zu können meinte – d. h. als aussagefähiges Medium der Selbstbefragung und Selbstdarstellung, wie es sich z. B. im Tagebuch der pietistischen Introspektion manifestierte – wurde nicht erst in der Moderne zweifelhaft: Kafka hat allerdings in seiner Erzählung *In der Strafkolonie* wohl bisher am eindrucklichsten gezeigt, wie sich Schrift in das Subjekt einschreiben kann, bis es „totgeschrieben“¹ ist, denn auch bei Kafka geht es nicht mehr um die Lesbarkeit des Ich durch den physiognomischen Blick.

Nicht nur die Interpretationen der älteren Forschung nahmen Kleists Erzähltexte für bestimmte Weltanschauungen in Anspruch. Dabei entstehen gewaltsame Harmonisierungen. Da aber, wie oben gezeigt wurde, die Widersprüche in Kleists Texten bewusst eingesetzte literarische Mittel sind, sind außerliterarische Verstehensmuster unangemessen. Kleists literarisches Kunstwerk erweist sich in seiner textuell-figurativen Heterogenität und fundamentalen Diskontinuität als Dementi jeglichen Totalisierungsanspruchs. Deshalb muss eine hermeneutische Interpretation als „klassische[r] totalisierende[r] Gestus“² zurückgewiesen werden. Indem Anfang des 19. Jahrhunderts das Gesetz des Diskurses sich von der Repräsentation absetzte, wie

¹Schmitz-Emans *Schrift und Abwesenheit*, S. 492

²Nieraad *Du sollst nicht deuten!*, S. 150

Foucault in *Die Ordnung der Dinge* nachgewiesen hat, wurde „das Sein der Sprache praktisch in Stücke zerrissen“³. Als pures Ereignis stellt die Sprache der Gewalt die *Darstellbarkeit* als Kategorie der Realität zur Disposition. Kleists Texte liegen „auf der Schwelle zwischen Rekonstruktion und Destruktion, zwischen Sinnstiftung und -auflösung“⁴. Die ästhetische Kategorie der Abwesenheit weist den Kleistschen Affekt als reine Phänomenalität und Ausdruck einer autonomisierten ästhetischen Empfindung aus. In Kleists Literaturprojekt schlägt sich die neuartige Autonomie des Subjekts nieder, die im cartesianischen *cogito* ihren Ausgangspunkt hatte. Im Gegensatz aber zu dieser autonomen Selbstbegründung in der Selbstgewissheit des Ich, radikalisiert sich die Bewusstwerdung von der „Absolutheit des Ichs“⁵ bei Kleist: Nur durch die Negation der Identität in einer ausschließlich ästhetischen Selbstwahrnehmung kann es für Kleist noch eine Selbstaffirmation geben.

Der Körper wird bei Kleist als reiner Träger von Affekten dem selbstgewissen, mit sich identischen und autonomen Subjekt cartesianischer Provenienz entgegengesetzt. Die Zerstückelung ist ein herrschender Topos ebenso in Kleists Erzählungen wie auch in den Dramen *Penthesilea* und der *Hermannsschlacht*. In den Bildfeldern des Körpers manifestiert sich eine zerstörerische sinnliche Sprengkraft, die noch die „Fieberhaftigkeit“⁶ der Büchnerschen Texte auszeichnen wird. Ebenso wie die Intensität plötzlicher Ereignishaftigkeit in der Naturmetaphorik, dem Zerbrechen und Zerreißen tradierter semantischer und syntaktischer Ordnungen erzeugen die Körpertransgressionen eine *Singularität*, die – dem astronomischen Begriff entsprechend – einen Punkt bezeichnet, in dem sich die ästhetische Selbstwahrnehmung so verdichtet, dass sie im *Nichts* kollabiert. Rezeptionsästhetisch ist dieser Vorgang allerdings kaum nachzuvollziehen. Kleists Technik brüskiert den Leser und lässt ihn angeekelt zurück:⁷ „Denn das

³Foucault *Ordnung der Dinge*, S. 370

⁴Axel Schmitt *Zwischen Sinnstiftung und -auflösung. Bemerkungen zu einer Neu-Edition von ‚Das Käthchen von Heilbronn‘ im Rahmen der Brandenburger Kleist-Ausgabe*. 2006 (URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8891)

⁵Saathoff *Motive krisenhafter Subjektivität*, S. 67

⁶Siehe Grünbein *Körper*, S. 11, der Büchners Fragmente mit einer Zeichnung Caravaggios vergleicht: „Eine seiner flüchtigen Skizzen zeigt eine nächtliche Leichenöffnung: zwei Halbvermummte machen sich an dem leblosen Körper zu schaffen, im Licht einer Kerze, die aus dem aufgeschnittenen Bauch herausragt. Es ist eine Zeichnung in der Manier der Schauergeschichten, die der Mensch sich von seinem Ende erzählt. In ihrer Fieberhaftigkeit gleicht sie dem gedrängten Geschehen in Büchners Fragmenten.“

⁷Diesen „brüskierenden Gestus“ attestiert Torsten Tobias Voss der Kunst der Moderne. Siehe Voss *Die Distanz der Kunst*, S. 9. Indem das Kunstwerk dem Leser eine einführende, selbstidenti-

ist schließlich der Sinn der Dichtung, ungeliebten Kindern Geschichten zu erzählen, bis es sie schaudert.“⁸ Kleists autopoietische *Deinkarnation* ist der Versuch, den Widerspruch zwischen dem Erlebnis radikaler Individualisierung und gleichzeitiger Dissoziation des Subjekts aufzuheben. An die Stelle der aufklärerischen Apotheose des nach Vollkommenheit strebenden moralischen Subjekts ist die Apologie des Augenblicks, die autonome, intensive *Stimmung* getreten. Nichts ist mehr da, an dem sich menschliche Subjektivität messen ließe: „Die tatsächlichen Götter sind jetzt die Stimmungen. Sie steigen auf und verschwinden wieder, und es läßt sich nicht sagen, warum und wozu. Sie haben ihren Zweck in sich selbst.“⁹ Jorge Luis Borges' Erzählung über die Bibliothek von Babel handelt vom Leben einer Gruppe identitätsloser Bibliothekare in einem Bücheruniversum ohne Autor, in dem „die Sinnlosigkeit normal“ und die Gewohnheit „Sinn in Büchern zu suchen“ eine zumindest „abergläubische und eitle“ ist.¹⁰ So wie das Subjekt nach Foucaults Auffassung restlos in den Zwischenräumen der Diskurse verschwinden wird, so verschwinden die Bibliothekare in den bodenlosen Abgründen zwischen den Büchergalerien, wo sie sich auflösen:¹¹ „Und dieser Vorgang ist Metapher völliger Absorption durch den Zwischenraum, der gebildet wird von Büchern ohne Autor, ohne Leser, einem Zwischenraum aus Nichts, der ins Nichts führt.“¹²

Wie Gewalt zur Selbstaffirmation dienen kann, beschreibt auch Karl Philipp Moritz im *Anton Reiser*: Nach einer autoaggressiven Vernichtungsphantasie, in der sich Reiser als gefallenen Kriegshelden imaginiert, stellt er mit Kirsch- und Pflaumenkernen Schlachtreihen nach, in denen er als „blindes Schicksal“ mit einem „eisernen Hammer

fikatorische Lektüre vorenthalte, entgehe es einer „bedürfnisorientierten Einengung“ und könne erst in seiner vollen Qualität als Kunstwerk wahrgenommen werden.

⁸George Tabori *Mein Kampf*. In: Ders.: Theaterstücke II. München/Wien 1994, S. 143–203; hier S. 185

⁹Horst-Jürgen Gerigk *Dostojewskij und Tschschow: Vom intelligiblen zum empirischen Menschen*. In: Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Bd. 2. Hg. von Reto Luzius Fetz [u. a.]. Berlin/New York 1998, S. 965–978; hier S. 976. Gerigk bezieht sich allerdings auf Tschschow als Schlüsselfigur der europäisch-amerikanischen Moderne.

¹⁰Jorge Luis Borges *Die Bibliothek von Babel*. In: Ders.: Fiktionen (*Ficciones*). Erzählungen 1939–1944. Übers. von Karl August Horst [u. a.]. 7. Aufl., Frankfurt am Main 2001, S. 67–76; hier S. 74 u. 69

¹¹Ebd., S. 68: „Wenn ich tot bin, wird es genug mitleidige Hände geben, mich über das Geländer zu werfen; mein Grab wird die unauslotbare Luft sein; mein Leib wird immer tiefer sinken und sich im Wind des unendlichen Sturzes zersetzen und auflösen.“

¹²Schmitz-Emans *Schrift und Abwesenheit*, S. 451

[sinnloses] Verderben und Zerstörung“ auslöst – „und wen es traf, den traf’s“.¹³ Hier manifestiert sich eine ästhetische Selbstaffirmation als „Dialektik von Zerstörung und Bildung“¹⁴, allerdings bei Moritz mit pietistisch konditioniertem Masochismus verbunden.¹⁵ Wo Moritz als Ich-Erzähler die Autoaggression als „Selbstfühlbarmachung eines vom Zerfall bedrohten Ich“¹⁶ – d. h. als Stabilisator *in* der Gewalt – einsetzt, radikalisiert Kleist die Gewalt als einzige Möglichkeit der Selbstvergewisserung. Was Rolf Grimminger für die Literatur des 20. Jahrhunderts konstatiert, sie „operiere mit der reizintensiven Oberfläche des ästhetisch gewordenen Schocks der Gewalt“¹⁷, kann so schon für Kleists literarisches Schaffen festgestellt werden. Im „rohen Akt des Tötens“ wird die moralische Legitimierung gleichgültig. Die Gewalt bezeichnet nichts mehr als sich selbst: sinnlos und kontingent. Die Auflösung der Subjektivität, die Vernichtung des Ich in der „Kultur der Intersubjektivität“, in der die gesellschaftlichen Bedingungen die Bedingungen für das eigene Dasein diktieren, impliziert, dass nur noch die Zerstörung im Gewaltakt Autonomie garantiert: „Gewalt, konnte deshalb Sorel, später dann Satre behaupten, sei ein kreativer Akt der Selbsterzeugung [...]“.¹⁸

Die politisch-gesellschaftlichen Auswirkungen können wir derzeit einmal mehr in unverminderter Härte und Gewalt insbesondere in den Pariser *banlieues* beobachten. Der Großstadtmoloch, der Kleist schon zu seiner Zeit als Sinnbild der Entfremdung und Dissoziation des Subjekts ängstigte und zugleich faszinierte, zeitigt auch heute noch die soziale Desintegration im Modus der Gewalt. In der literarischen Form ist Gewalt kreative Selbsterzeugung des Künstlers in der Selbstvernichtung. Literatur implementiert die außersprachliche Energie/Intensität der Gewalt und des Todes, um die Grenzen der gesellschaftlichen ebenso wie die der semiotischen Konventionen zu transgredieren: Die *pure Leere* als ein Seiendes, das im Mittelbaren der Repräsen-

¹³Karl Philipp Moritz *Werke in zwei Bänden*. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main, S. 28

¹⁴Hans-Edwin Friedrich ‚*Die innerste Tiefe der Zerstörung*‘. *Die Dialektik von Zerstörung und Bildung im Werk von Karl Philipp Moritz*. In: *Aufklärung*, 8,1 (1994), 69–90

¹⁵Vgl. Carsten Zelle *Schrecken und Erhabenheit. Mündigkeit, Selbstgefühl und das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts*. In: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*. Hg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus. Berlin/New York 2004, S. 412 f.

¹⁶Ebd., S. 415

¹⁷Grimminger *Tod des Aristoteles*, S. 7

¹⁸Ebd., S. 17

tation verschwindet, aber gerade deshalb die Einbildungskraft ermächtigt, tätig zu werden.¹⁹

Die Kleistsche Metapher der ‚weggeschnittenen Augenlider‘ und ihr Intensitätspotential nutzten noch mehr als ein Jahrhundert später die Surrealisten, allerdings ungleich brutaler und unvermittelter, im neuen Medium Film.²⁰ Kleists poetisches Experiment der Intensivierung des poetischen Gegenstandes als unendliches Verweisungsspiel der Signifikate und Spiel mit den Fiktionen vom Ich setzte die Avantgarde mit anderen, technischen Mitteln fort.

¹⁹Grimminger *Tod des Aristoteles*, S. 23

²⁰Vgl. Ammer *Betrachtung der Betrachtung*, 157–162

Literatur

a. Quellen

- Adelung, Johann Christoph:** Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten. Leipzig 1780.
- Aristoteles:** *Metaphysik*. In: Ders.: Philosophische Schriften in sechs Bänden. Bd. 5. Nach der Übers. von Hermann Bonitz, bearb. von Horst Seidl. Hamburg 1995.
- Philosophische Schriften in sechs Bänden. Nach der Übers. von Hermann Bonitz, bearb. von Horst Seidl. Hamburg 1995.
- Baechtold-Staeubli, Hanns (Hrsg.):** Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Unter bes. Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer u. Mitarb. zahlr. Fachgenossen. Berlin/Leipzig 1927 ff.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 7. Unter bes. Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer u. Mitarb. zahlr. Fachgenossen. Berlin/Leipzig 1935/6.
- Barck, Karlheinz (Hrsg.):** Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart [u. a.] 2000 ff.
- Baudrillard, Jean:** *Ekstase und Trägheit*. In: Ders.: Die fatalen Strategien. Aus d. Franz. übers. von Ulrike Bockskopf und Ronald Voullié. Mit einem Anhang von Oswald Wiener. München 1991, 7–28.
- Die fatalen Strategien. Aus d. Franz. übers. von Ulrike Bockskopf und Ronald Voullié. Mit einem Anhang von Oswald Wiener. München 1991.
- Berghahn, Klaus L. (Hrsg.):** Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. München 1973.
- Blanckenburg, Friedrich von:** Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit e. Nachw. von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965.
- Borges, Jorge Luis:** *Die Bibliothek von Babel*. In: Ders.: Fiktionen (*Ficciones*). Erzählungen 1939–1944. Übers. von Karl August Horst [u. a.]. 7. Aufl., Frankfurt am Main 2001, S. 67–76.
- Fiktionen (*Ficciones*). Erzählungen 1939–1944. 2001, Übers. von Karl August Horst [u. a.]. 7. Aufl., Frankfurt am Main.
- Brentano, Clemens:** Werke in vier Bänden. Hg. von Wolfgang Frühwald [u. a.]. München.
- *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner*. In: Ders.: Werke. Bd. 2. Hg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp. 3., durchges. Aufl., München 1980, S. 1034–1038.
- Brunner, Otto [u. a.] (Hrsg.):** Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischen und sozialen Sprache in Deutschland. Stuttgart 1972.
- Burke, Edmund:** Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Hg. und neu eingel. von Werner Strube, übers. von Friedrich Bassenge. 2. Aufl., Hamburg 1989, (= Philosophische Bibliothek; 324).

- Capote, Truman:** Kaltblütig. Wahrheitsgemäßer Bericht über einen mehrfachen Mord und seine Folgen. Deutsch von Kurt Heinrich Hansen. Gütersloh 1993.
- Cioran, Émile Michel:** Der Absturz in die Zeit. Stuttgart 1980.
- Cousin, Victor:** Cours de philosophie. Paris 1836.
- Croce, Bernadetto:** Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck. Tübingen 1930.
- Cues, Nikolaus von:** Die Kunst der Vermutung. Auswahl aus den Schriften. Besorgt und eingel. von Hans Blumenberg. Bremen 1957, (= Sammlung Dieterich; 128).
- *Über den Beryll.* In: Ders.: Die Kunst der Vermutung. Auswahl aus den Schriften. Besorgt und eingel. von Hans Blumenberg. Bremen 1957, S. 320–340, (= Sammlung Dieterich; 128).
- Darth, Dietmar:** Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit. Frankfurt am Main 2005.
- Descartes, René:** Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen. Übers. und hg. von Artur Buchenau. Unveränd. Nachdr. der 1. Aufl. von 1915 mit neuer Vorbemerkung. Hamburg 1994, (= Philosophische Bibliothek; 27).
- Diderot, Denis:** Œuvres complètes. Bd. XIII. Hg. von Jules Assézat. Paris 1875.
- DuBos, Abbé:** Réflexion critiques sur la peinture. Paris 1719. Reprint der Ausg. von 1770. Genève 1967.
- Eberhard, Johann August:** Philosophisches Magazin. Halle 1789 ff.
- Philosophisches Magazin. Bd. 4, 1. St. Halle 1791.
- Eckermann, Johann Peter:** Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Otto Schönberger. Bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart 1998.
- Eichendorff, Joseph Freiherr von:** Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Faksimilenachdr. d. Ausg. von 1857. Mit e. Nachw. von Wolfgang Frühwald. Paderborn 1987.
- Eschenmayer, Carl August von:** Versuch, die scheinbare Magie des thierischen Magnetismus aus physiologischen und psychologischen Gesetzen zu erklären. Stuttgart/Tübingen 1816.
- Fichte, Johann Gottlieb:** Erste und zweite Einführung in die Wissenschaftslehre. Hamburg 1967.
- Gass, William H.:** *Der Tunnel.* In: Schreibhefte, 54 (2000), 31–51.
- Gmelin, Eberhard:** Materialien für die Anthropologie. Bd. I. Tübingen 1791.
- Goethe, Johann Wolfgang von:**
- Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler. Zürich [u. a.] 1949.
- *Goethes Gespräche.* In: 1. Teil. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Bd. 22. Hg., mit Einf. und Textüberwachung von Wolfgang Pfeiffer-Belli. Zürich 1949.
- *Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen.* In: Goethes Werke. Hamburger Ausg. in 14 Bänden. Bd. 4: Dramatische Dichtungen II. Textkrit. durchges. und komm. von Wolfgang Kayser. Hg. von Erich Trunz. 11. Aufl., München 1982, S. 370–454.
- *Gedichte und Epen.* In: Goethes Werke. Hamburger Ausg. in 14 Bänden. Bd. 1: Gedichte und Epen I. Hg. von Erich Trunz. 13. Aufl., Hamburg 1982.

- Goethe, Johann Wolfgang von:** *Torquato Tasso. Ein Schauspiel.* In: Goethes Werke. Hamburger Ausg. in 14 Bänden. Bd. 5: Dramatische Dichtungen III. Textkrit. durchges. von Lieselotte Blumenthal und Eberhard Haufe. Komm. von Stuart Atkins [u. a.]. Hg. von Erich Trunz. 10. Aufl., München 1982, S. 73–167.
- *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter.* In: Goethes Werke. Hamburger Ausg. in 14 Bänden. Bd. 6: Romane und Novellen I. Hg., komm. und textkrit. durchges. von Erich Trunz unter Mitarb. von Benno von Wiese. 11. Aufl., München 1982, S. 125–241.
- *Die Wahlverwandtschaften.* In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 6: Romane und Novellen I. Hg., komm. und textkrit. durchges. von Erich Trunz unter Mitarb. von Benno von Wiese. 11. Aufl., München 1982, S. 242–490.
- Grimm, Jacob und Wilhelm:** Deutsches Wörterbuch. Ab 1951 hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Erschienen: Bd. 1–16 und Quellenverz. Leipzig 1854 ff.
- Deutsches Wörterbuch. Bd. 4,2. Leipzig 1877.
- Grimm, Wilhelm:** *Zeitung für die elegante Welt vom 10. Oktober 1811.* In: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte seiner Zeitgenossen. Hg. von Helmut Sembdner. 7., erw. Neuaufl., München 1996, S. 431.
- *Zeitung für die elegante Welt vom 24. November 1810.* In: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte seiner Zeitgenossen. Hg. von Helmut Sembdner. 7., erw. Neuaufl., München 1996, S. 336.
- Grimminger, Rolf:** *Heinrich von Kleist, Flucht in tödliche Nähen. Eine Erzählung.* In: Merkur, 38,1 (1984), 53–71.
- Grünbein, Durs:** *Den Körper zerbrechen.* In: Ders.: Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises. Frankfurt am Main 1995, S. 7–23.
- Hederich, Benjamin:** Gründliches mythologisches Lexikon. Reprograph. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1770. Darmstadt 1996.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm:** Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main 1969 ff.
- *Vorlesungen über die Ästhetik III.* In: Ders.: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 15. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1986, (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 615).
- *Vorlesungen über die Ästhetik I.* In: Ders.: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 13. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1992, (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 613).
- *Vorlesungen über die Ästhetik II.* In: Ders.: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 14. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1993, (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 614).
- *Frühe Schriften.* In: Ders.: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 1. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu ed. Ausg. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 3. Aufl., Frankfurt am Main 1994, (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 601).

- Heidegger, Martin:** Gesamtausgabe in 4 Abteilungen gegliedert. Frankfurt am Main 1975 ff.
- *Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken.* In: Ders.: *Gelassenheit*. 10. Aufl., Pfullingen 1992, S. 27–71.
- *Sein und Zeit*. 17. Aufl., unveränd. Nachdr. der 15., an Hand der Gesamtausg. durchges. Aufl. mit den Randbem. aus dem Handexemplar des Autors im Anhang. Tübingen 1993.
- *Nietzsche*. Bd. I. 6., erg. Aufl. Stuttgart 1998.
- *Vom Wesen der Sprache. Die Metaphysik der Sprache und die Wesung des Wortes. Zu Herders Abhandlung ‚Über den Ursprung der Sprache‘.* In: Ders.: Gesamtausgabe. Abt. IV: Hinweise und Aufzeichnungen. Bd. 85. Frankfurt am Main 1999.
- Herder, Johann Gottfried:** Sämtliche Werke in 33 Bänden. Hg. von Bernhard Suphan. Nachdr. der Ausg. von 1877 ff., Hildesheim.
- *Abhandlung über den Ursprung der Sprache.* In: Ders.: Sprachphilosophische Schriften. Aus dem Gesamtwerk ausgew., mit e. Einleitung, Anm. und Registern vers. von Erich Heintel. Hamburg 1960, S. 1–87, (= Philosophische Bibliothek; 248).
- Sprachphilosophische Schriften. Aus dem Gesamtwerk ausgew., mit e. Einleitung, Anm. und Registern vers. von Erich Heintel. Hamburg 1960, (= Philosophische Bibliothek; 248).
- *Über die Legende.* In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. XVI. Hg. von Bernhard Suphan. Hildesheim 1967, S. 387–398.
- Werke in zehn Bänden. Hg. von Martin Bollacher [u. a.]. Frankfurt am Main 1985 ff..
- *Briefe zur Beförderung der Humanität.* In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Bd. 7. Hg. von Martin Bollacher [u. a.]. Frankfurt am Main 1991, S. 1–356, (Bibliothek deutscher Klassiker; 63).
- Hesse, Hermann:** Ausgewählte Werke. Frankfurt am Main 1994.
- *Eigensinn.* In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 5: Autobiographische Schriften. Frankfurt am Main 1994, S. 93–101.
- Hofmannsthal, Hugo von:** *Der Dichter und diese Zeit.* In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8: Reden und Aufsätze I (1891–1913). Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979, S. 54–81.
- Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Ungek., neu geordnete, um einige Texte erw. Ausg. der 15 Bände: H. v. H. Gesammelte Werke in Einzelausgaben von 1911. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main 1979.
- Horn, Franz:** Die schöne Litteratur Deutschlands während des achtzehnten Jahrhunderts. Berlin/Stettin 1812.
- Hölderlin, Friedrich:** *Patmos. Dem Landgrafen von Homburg.* In: Ders.: Werke. Briefe. Dokumente. Nach dem Text der von Friedrich Beißner besorgten Kleinen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Ausgew. und mit e. Nachw. vers. von Pierre Bertaux. Mit Anm. und Literaturhinw. von Christoph Prignitz. 4., rev. und erw. Aufl., München 1990, S. 177–182.
- Werke. Briefe. Dokumente. Nach dem Text der von Friedrich Beißner besorgten Kleinen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Ausgew. und mit e. Nachw. vers. von Pierre Ber-

- taux. Mit Anm. und Literaturhinw. von Christoph Prignitz. 4., rev. und erw. Aufl., München 1990.
- Hölderlin, Friedrich:** *Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes*. In: Ders.: Werke. Briefe. Dokumente. Nach dem Text der von Friedrich Beißner besorgten Kleinen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Ausgew. und mit e. Nachw. vers. von Pierre Bertaux. Mit Anm. und Literaturhinw. von Christoph Prignitz. 4., rev. und erw. Aufl., München 1990, S. 506–527.
- Jankélévitch, Vladimir:** *Der Tod*. Aus dem Franz. von Brigitta Restorff. Hg. und mit e. Nachbem. von Christoph Lange. Mit e. Nachw. von Thomas Kapielski. Frankfurt am Main 2005.
- Jean Paul:** *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs*. In: Ders.: Werke. Bd. 2. Hg. von Norbert Miller. 4., korr. Aufl., München/Wien 1987, S. 7–576.
- *Vorschule der Ästhetik*. In: Ders.: Werke. Bd. 5. Hg. von Norbert Miller. 5. Aufl., München/Wien 1987, S. 7–456.
- *Werke in sechs Bänden*. Hg. von Norbert Miller. München/Wien 1987 ff..
- Jünger, Ernst:** *Das abenteuerliche Herz (Zweite Fassung). Figuren und Capriccios*. In: Ders.: Auswahl aus dem Werk in fünf Bänden. Bd. 4. Stuttgart 1994, S. 4–158.
- *Auswahl aus dem Werk in fünf Bänden*. Stuttgart 1994.
- Kant, Immanuel:** *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Original-Ausg. neu hg. von Raymund Schmidt. Hamburg 1956, (Philosophische Bibliothek; 37a).
- *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Karl Vorländer. Mit e. Bibl. von Heiner Klemme. 7. Aufl., Hamburg 1990, (= Philosophische Bibliothek; 39a).
- Kierkegaard, Sören:** *Der Begriff Angst*. Hg., eingel. und komm. von Hans Rochol. Hamburg 1984, (= Philosophische Bibliothek; 340).
- Kleist, Heinrich von:** *Heinrich von Kleists sämtliche Werke in acht Bänden*. Hg. von Erich Schmidt. 2. Aufl., neu durchges. und erw. von Georg Minde-Pouet. Leipzig 1936 ff..
- *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Hg. von Ilse-Marie Barth [u. a.]. Frankfurt am Main 1987 ff., (= Bibliothek Deutscher Klassiker).
- *Die Verlobung in St. Domingo*. In: BKA II,4. Basel [u. a.] 1988.
- *Sämtliche Werke: Berliner Ausgabe*. Hg. von Roland Reuß [u. a.]. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke. Basel [u. a.] 1988 ff., Erg. u.d.T.: Berliner Kleist-Blätter. Erg. ab 1992 u.d.T.: Brandenburger Kleist-Blätter Zusatz zum Sacht. ab 1992: Brandenburger Ausgabe.
- *Sämtliche Werke und Briefe*. 2 Bde. Hg. von Helmut Sembdner. 9., verm. und rev. Aufl., München 1993.
- Klingemann, E. A. F.:** *Nachtwachen von Bonaventura*. Hg. von Wolfgang Paulsen. Durchges. und bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart 1990.
- Koselleck, Reinhart:** *Einleitung*. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischen und sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 1. Hg. von Otto Brunner [u. a.]. Stuttgart 1972, S. XIII–XXVII.
- Lambert, Johann Heinrich:** *Anlage zur Architektonic. 2*. In: Ders.: *Philosophische Schriften*. Bd. 4. Hg. von Hans Werner Arndt. Nachdr. der Ausg. Riga 1771. Hildesheim 1965.

- Lambert, Johann Heinrich:** Philosophische Schriften in neun Bänden. Hg. von Hans Werner Arndt. Nachdr. verschied. Ausg. Leipzig [u.a.], 1764 ff., Hildesheim 1965.
- Lausberg, Heinrich:** Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3. Aufl., Stuttgart 1990.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm:** Philosophische Werke in vier Bänden. In der Zusammenstellung von Ernst Cassirer. Leipzig. Aus dem Franz. übers. Der Zusatz zum Sachtitel lautet „in vier Bänden“, das Werk ist aber in fünf Bänden erschienen. Neuausg., Hamburg 1996, (Philosophische Bibliothek).
- *Über das Kontinuitätsprinzip.* In: Ders.: Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. Bd. II. Hg., durchges. und mit Einl. und Erläuterungen von Ernst Cassirer. Übers. von Arthur Buchenau. 3., mit Literaturhinweisen erg. Aufl., Hamburg 1996, S. 74–78, (= Philosophische Bibliothek; 108).
- Lessing, Gotthold Ephraim:** Werke in drei Bänden. Mit einer Einführung, einer Zeittafel und Anm. von Otto Mann. Nach den Ausg. letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke. München 1972 ff.
- *Hamburgische Dramaturgie.* In: Ders.: Werke in drei Bänden. Bd. II: Kritische Schriften. Philosophische Schriften. Nach den Ausg. letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke. München 1974, S. 276–698.
- *Laokoon Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.* In: Ders.: Werke in drei Bänden. Bd. II: Kritische Schriften. Philosophische Schriften. Nach den Ausg. letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke. München 1974, S. 7–166.
- *Wie die Alten den Tod gebildet.* In: Ders.: Werke in drei Bänden. Bd. II: Kritische Schriften. Philosophische Schriften. Nach den Ausg. letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke. München 1974, S. 167–228.
- Lichtenberg, Georg Christoph:** Schriften und Briefe. Darmstadt 1971 ff.
- *Über Physiognomik; wider die Physiognomen.* In: Ders.: Schriften und Briefe. Aufsätze, Entwürfe, Gedichte. Bd. 3. Hg. von Wolfgang Promies. Darmstadt 1972, S. 256–295.
- Lukrez:** De rerum natura. Hg., übers. und mit e. Nachw. vers. von Karl Büchner. Stuttgart 1973.
- Lurker, Manfred (Hrsg.):** Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991.
- Mallarmé, Stéphane:** Correspondance 1862–1871. 2. Aufl., Paris 1959.
- Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch. Mit e. Ausw. poetologischer Schriften. Übers. von Rolf Stigel. München/Wien 1992.
- Mann, Thomas:** *Heinrich von Kleist und seine Erzählungen.* In: Ders.: Nachlese. Prosa 1951–1955. Berlin/Frankfurt am Main 1956, S. 9–28.
- Michel, Kai:** Kein Mitleid mit Marsyas. FAZ, 21.01.2004, Nr. 17, S. N3.
- Milton, John:** Paradise Lost. Nachdr. der Ausg. London 1732. Hg. von Richard Bentley. Hildesheim/New York 1976, (= Anglistica & Americana; 175).
- Kleists letzte Stunden.* In: **Georg Minde-Pouet (Hrsg.):** Das Akten-Material. Bd. I. Nachdr. der Berliner Ausg. von 1925. Berlin 2004, (= Schriften der Kleist-Gesellschaft; 5).
- Montaigne, Michel de:** Essais. Erste moderne Gesamtübers. von Hans Stilett. Frankfurt am Main 1998.

- Montaigne, Michel de:** *Über das Üben.* In: Ders.: *Essais.* Zweites Buch. Erste moderne Gesamtübers. von Hans Stilett. Frankfurt am Main 1998, S. 64–79.
- Moritz, Karl Philipp:** Werke in zwei Bänden. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main, (= Bibliothek deutscher Klassiker).
- *Aussichten zu einer Experimentalseelenlehre.* In: Ders.: *Werke.* Bd. 3: Erfahrung, Sprache, Denken. Hg. von Horst Günther. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1993, S. 85–99.
- *Werke in drei Bänden.* Hg. von Horst Günther. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1993.
- *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff „des in sich selbst Vollendeten“.* In: Ders.: *Werke in zwei Bänden.* 2. Bd.: Popularphilosophie. Reisen. Ästhetische Theorie. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main 1997, S. 943–949, (= Bibliothek deutscher Klassiker; 145).
- *Über die bildende Nachahmung des Schönen.* In: Ders.: *Werke in zwei Bänden.* Bd. 2: Popularphilosophie. Reisen. Ästhetische Theorie. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt am Main 1997, S. 958–991, (= Bibliothek deutscher Klassiker; 145).
- Nietzsche, Friedrich:** *Die Geburt der Tragödie.* In: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Bd. 1: Geburt der Tragödie [u. a.]. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 9–156.
- Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988.
- Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988.
- Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Bd. 12: Nachgelassene Fragmente 1885–1887. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988.
- Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Bd. 13: Nachgelassene Fragmente 1887–1889. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988.
- *Zur Genealogie der Moral.* In: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Bd. 5: Jenseits von Gut und Böse [u. a.]. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 245–412.
- Novalis:** *Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik.* In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs.* Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 473–720.
- *Fichte-Studien.* In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs.* Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 8–209.
- *Fragmente und Studien II.* In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs.* Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 799–814.
- *Hemsterhuis- und Kant-Studien.* In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs.* Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 212–224.
- *Journal.* In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs.* Bd. 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe. Hg. von Richard Samuel. München 1978, S. 456–492.

- Novalis:** *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen.* In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 311–424.
- Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. 3 Bde. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München 1978 ff.
- Perutz, Leo:** *Der Meister des Jüngsten Tages.* Hg. und mit e. Nachwort von Hans-Harald Müller. 2. Aufl. Wien 2006.
- Pizarnik, Alejandra:** Die erglühende Windsbraut. FAZ, 26.06.2003, Nr. 143, S. 34.
- Platon:** Sämtliche Werke in sechs Bänden. In der Übers. von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung. Hg. von Walter F. Otto [u.a.]. Hamburg 1986 ff.
- Poe, Edgar Allen:** Das gesamte Werk in zehn Bänden. Hg. von Kuno Schumann und Hans Dieter Müller. Übersetzungen von Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Olten/Freiburg i. Breisgau.
- *9. Marginalie.* In: Ders.: Das gesamte Werk in zehn Bänden. Bd. 10: Essays II, Marginalien. Hg. von Kuno Schumann und Hans Dieter Müller. Olten/Freiburg i. Breisgau 1976, S. 750.
- Porta, Giambattista della:** *Die Physiognomie des Menschen.* Hg. und übers. von W. Rink. Dresden 1930.
- Proust, Marcel:** *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main Auflage. 1981.
- *Im Schatten junger Mädchenblüte.* In: Ders.: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* Zweiter Teil. Bd. II. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main 1981.
- Rimbaud, Arthur:** *Œuvre Complètes.* Paris 1972.
- Ritter, Joachim (Hrsg.):** *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 1. Völlig neubearb. Ausg. des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler. Hg. von Joachim Ritter. Basel [u. a.] 1971.
- *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Völlig neubearb. Ausg. des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler. Hg. von Joachim Ritter. Basel [u. a.] 1971 ff.
- Rosenkranz, Karl:** *Ästhetik des Häßlichen.* Nachdr. der Ausg. von 1853. Darmstadt 1973.
- Rousseau, Jean-Jacques:** *Die Bekenntnisse.* In: Ders.: *Werke in vier Bänden.* Bd. 2. Übers. von Alfred Semerau. Mit e. Einf. von Jean Starobinski sowie e. Nachw. und Anm. von Christoph Kunze. München 1978, S. 4–646.
- *Die Träumereien eines Spaziergängers.* In: Ders.: *Werke in vier Bänden.* Bd. 2. Übers. von Dietrich Leube nach e. anonymen Übertr. von 1783. Mit e. Einf. von Jean Starobinski sowie e. Nachw. und Anm. von Christoph Kunze. München 1978, S. 647–755.
- *Werke in vier Bänden.* München Auflage. 1978 ff.
- *Emile oder Von der Erziehung.* In: Ders.: *Werke in vier Bänden.* Bd. 3. Nach der Edition Duchesne vollst. überarb. von Siegfried Schmitz. München 1979, S. 5–461.
- Sarraute, Nathalie:** *Le Langage dans L’art du roman.* In: Ders.: *Œuvres complètes.* Paris 1996, S. 1679–1694.
- *Œuvres complètes.* Paris 1996.
- Schiller, Friedrich:** Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Darmstadt 1980 ff.

- Schiller, Friedrich:** *Anhang. Zu den Gedichten.* In: Ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. I: Gedichte. Dramen 1. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 8., durchges. Aufl., Darmstadt 1987, S. 861–911.
- *Der Spaziergang.* In: Ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. I: Gedichte. Dramen 1. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 8., durchges. Aufl., Darmstadt 1987, S. 228–234.
- *Das verschleierte Bild zu Sais.* In: Ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. I: Gedichte. Dramen 1. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 8., durchges. Aufl., Darmstadt 1987, S. 224–226.
- *Der Geisterseher. Aus den Memoires des Grafen von O**.* In: Ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. V: Erzählungen. Theoretische Schriften. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9., durchges. Aufl., Darmstadt 1993, S. 48–182.
- *Über das Pathetische.* In: Ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. V: Erzählungen. Theoretische Schriften. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9., durchges. Aufl., Darmstadt 1993, S. 512–537.
- *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.* In: Ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. V: Erzählungen. Theoretische Schriften. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9., durchges. Aufl., Darmstadt 1993, S. 570–669.
- Schlegel, Friedrich:** Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler. Unter Mitw. von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Krit. Neuausg. Mit e. Einl. von Hans Eichner. München [u. a.] 1958 ff.
- *Lucinde.* In: Ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler. Unter Mitw. von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 5,1: Dichtungen. Krit. Neuausg. Hg. und mit e. Einl. von Hans Eichner. München [u. a.] 1962, S. 1–82.
- *Philosophische Lehrjahre 1796–1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828.* In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler. Unter Mitw. von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 18 und 19. Krit. Neuausg. Hg. und mit e. Einl. von Hans Eichner. München [u. a.] 1963 und 1971.
- *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801).* In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler. Unter Mitw. von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 2,1. Krit. Neuausg. Hg. und mit e. Einl. von Hans Eichner. München [u. a.] 1967.
- Schmidt, Erich (Hrsg.):** Heinrich von Kleists Werke in fünf Bänden. Im Verein mit G. Minde-Pouet und R. Steig. Krit. durchges. und erw. Gesamtausg. Leipzig/Wien o. J..
- Schünemann, Peter:** Die Nacht. Bielefeld 1992.
- Dunkles Bild. 2005, (= Dichtung und Sprache; 20).
- Sembdner, Helmut (Hrsg.):** Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte seiner Zeitgenossen. 7., erw. Neuaufll., München 1996.
- Shakespeare, William:** *Ein Sommernachtstraum.* In: Ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden: Sämtliche Dramen. Bd. I: Komödien. Nach der 3. Schlegel-Tieck-Gesamtausg. von 1843/44. Übers. von A. W. Schlegel [u. a.]. Verantwortl. für die Textrevision: Siegfried Schmitz. Mit Komm. von Werner Habicht, Dieter Mehl [u. a.]. Mit e. Vorwort zur Gesamtausg. der Dramen von Wolfgang Clemen. 6. Aufl., München 1987, S. 533–594.

- Shakespeare, William:** Sämtliche Werke in vier Bänden. Nach der 3. Schlegel-Tieck-Gesamtausg. von 1843/44. Übers. von A. W. Schlegel [u. a.]. Verantwortl. für die Textrevision: Siegfried Schmitz. Mit Komm. von Werner Habicht, Dieter Mehl [u. a.]. Mit e. Vorwort zur Gesamtausg. der Dramen von Wolfgang Clemen. 6. Aufl., München 1987 ff.
- Sulzer, Johann Georg:** Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt. Zweyter Theil. Reprograf. Nachdr. der 2. verm. Aufl. Leipzig 1792, Hildesheim 1967.
- Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt. 4 Bde. und ein Registerband. Reprograf. Nachdr. der 2. verm. Aufl. Leipzig 1792 ff., Hildesheim 1967 ff.
- Sylvester, David:** Gespräche mit Francis Bacon. Erw. Neuausg., München 1997.
- Tabori, George:** *Mein Kampf*. In: Ders.: Theaterstücke II. München/Wien 1994, S. 143–203.
- Theaterstücke in zwei Bänden. München/Wien 1994.
- Tieck, Ludwig:** *William Lovell*. In: Ders.: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der *Schriften* von 1828–1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Bd. I: Frühe Erzählungen und Romane. Hg., mit Nachw. und Anm. vers. von Marianne Thalmann. München 1978, S. 235–697.
- Werke in vier Bänden. Nach dem Text der *Schriften* von 1828–1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Mit Nachw. und Anm. vers. von Marianne Thalmann. München 1978 ff.
- Valéry, Paul:** Cahiers/Hefte. Auf d. Grundlage d. von Judith Robinson besorgten franz. Ausg. hg. von Hartmut Köhler Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt am Main 1987 ff.
- Cahiers/Hefte. Bd. 3. Hg. von Helmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt am Main 1989.
- Villers, Charles de:** Philosophie de Kant ou principes fondamentaux de la philosophie transcendente. De la Société royale des sciences de Gottingue. Première partie. Metz 1801.
- Vilmar, A.F.C.:** Geschichte der Deutschen National-Literatur. Bearb. und fortges. von Johannes Rohr. 4. Aufl., Berlin 1936.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich:** *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe: historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1: Werke. Hg. von Silvio Vietta. Heidelberg 1991, S. 147–252.
- Sämtliche Werke und Briefe: historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Silvio Vietta. Heidelberg 1991.
- Wezel, Johann Carl:** Versuch über die Kenntniß des Menschen. Bd. II. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1784–85. Frankfurt am Main 1971.
- Young, Edward:** Night thoughts. Hg. von Stephens Conford. Cambridge 1989.
- Zedler, Johann Heinrich (Hrsg.):** Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. 1732–1754.

b. Sekundärliteratur²¹

- Adorno, Theodor W.:** Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 13. Aufl., Frankfurt am Main 1993, (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 2).
- Allemann, Beda:** Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell. Aus dem Nachlass hg. von Eckart Oehlenschläger. Bielefeld 2005.
- Alt, Peter-André:** *Wiederholung, Paradoxie, Transgression. Versuch über die literarische Imagination des Bösen und ihr Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung (de Sade, Goethe, Poe)*. In: DVjS, 79,4 (2005), 531–567.
- Ammer, Andreas:** *Betrachtung der Betrachtung in einem Zeitungsartikel über die Betrachter eines Bildes, worauf der Betrachter einer Landschaft (,Mönch am Meer‘ – Friedrich, Brentano, Arnim, Kleist, Ernst usw.)*. In: Athenäum, 1 (1991), 135–162.
- Angress, Ruth K.:** *Kleist's Treatment of Imperialism. ,Die Hermannsschlacht' and ,Die Verlobung in St. Domingo'*. In: Monatshefte, 69 (1977), 17–33.
- *Kleists Abkehr von der Aufklärung*. In: Kleist-Jahrbuch, (1987), 98–114.
- Apel, Friedmar (Hrsg.):** Kleists Kohlhaas. Ein deutscher Traum vom Recht auf Mordbrennerei. Berlin 1987.
- Arendt, Dieter:** Der ‚poetische Nihilismus‘ in der Romantik: Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik. Tübingen 1972, (= Studien zur deutschen Literatur; 29).
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.):** Heinrich von Kleist. München 1993.
- Arntzen, Helmut:** *Heinrich von Kleist: Gewalt und Sprache*. In: Zur Sprache kommen. Studien zur Literatur- und Sprachreflexion, zur deutschen Literatur und zum öffentlichen Sprachgebrauch. Hg. von Helmut Arntzen. Münster 1983, S. 79–93.
- *Zur Sprache kommen. Studien zur Literatur- und Sprachreflexion, zur deutschen Literatur und zum öffentlichen Sprachgebrauch*. Münster 1983.
- Aust, Hugo:** Novelle. Stuttgart 1990, (= Sammlung Metzler; 256).
- Bacsó, Béla:** *,Denn nicht wir wissen'. Das Problem der Sprache bei Heinrich von Kleist*. In: Die Unvermeidbarkeit des Irrtums. Essays zur Hermeneutik. Hg. von Béla Bacsó. Cuxhaven/Darford 1997, S. 79–84.
- *Die Unvermeidbarkeit des Irrtums. Essays zur Hermeneutik*. Cuxhaven/Darford 1997.
- Badley, Linda:** Film, Horror and the Body Fantastic. Westport 1995.
- Ballester, Carmen Pimilla:** Erzählte Hinrichtungen. Zum literarischen Diskurs über Verbrechen und Strafe um 1800. Frankfurt am Main 1992.
- Barthel, Wolfgang:** *Michael Kohlhaas. Beobachtungen zum Erzählverfahren Kleists*. In: Beiträge zur Kleist-Forschung, (1974), 3–24.
- Barthes, Roland:** Critique et vérité. Paris 1966.
- *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège de France*. Übers. von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main 1980.
- *Die Lust am Text*. 6. Aufl., Frankfurt am Main 1996.
- *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. Aus d. Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2006, (edition suhrkamp; 1695).

²¹Neben der zitierten Literatur werden auch einige weiterführende Arbeiten genannt.

- Barthes, Roland:** *Der Tod des Autors*. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache (*Kritische Essays IV*). Aus d. Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2006, S. 57–63, (edition suhrkamp; 1695).
- Bataille, Georges:** *Œuvres complètes*. Paris 1970ff.
- *Œuvres complètes*. Bd. 6. Paris 1973.
- *Œuvres complètes*. Bd. 8. Paris 1976.
- *Der heilige Eros*. Darmstadt/Neuwied 1984.
- Baudrillard, Jean:** *Der symbolische Tausch und der Tod*. Aus d. Franz. von Gerd Bergfleh [u. a.]. München 1982.
- Bauer, Gerhard:** *Die Kunst und die Künstlichkeit des Hasses*. In: Heinrich von Kleist. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1993, S. 49–59.
- Becker, Barbara und Irmela Schneider:** *Was vom Körper übrig bleibt – Einige einleitende Bemerkungen*. In: Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien. Hg. von Barbara Becker und Irmela Schneider. Frankfurt am Main 2000, S. 7–11.
- *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*. Frankfurt am Main 2000.
- Begemann, Christian:** *Brentano und Kleist vor Friedrichs ‚Mönch am Meer‘. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung*. In: DVjS, 64 (1990), 54–95.
- Behler, Constantin:** *„Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt“? Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik*. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, (1992), 131–164.
- Behrens, Rudolf:** *‚Der Findling‘. Heinrich von Kleists Erzählung von den ‚infortunes de la vertu‘ im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau*. In: Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut. Hg. von Angel San Miguel [u. a.]. Tübingen 1985, S. 9–28.
- **und Galle, Roland (Hrsg.):** *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Würzburg 1993.
- Beißner, Friedrich:** *Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus*. In: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag. Hg. von ihren Tübinger Schülern. Tübingen 1948, S. 427–444.
- Berg, Stephan:** *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1991.
- Bernet, Rudolf:** *Derrida et la voix de son maître*. In: *Revue philosophique*, 180,2 (1990), 147–161.
- Beyer, Hugo:** *Die moralische Erzählung in Deutschland bis zu Heinrich von Kleist*. Frankfurt am Main 1941. Neudr. Hildesheim 1973.
- Blanchot, Maurice:** *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. München 1962.
- Blau, Georg:** *Ausdrucksbewegungen in Heinrich von Kleists Werk*. Dissertation, Berlin 1994.
- Blume, Bernhard:** *Kleist und Goethe*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 130–185, (= Wege der Forschung; 147).

- Blumenberg, Hans:** Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. 4. Aufl., Frankfurt am Main 1993.
- Blöcker, Günter:** Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich. Berlin 1960.
- Boeckel, Bruce Oliver:** Crossing the guillotine. Symbolic violence and religious fury in the age of the French revolution. Ann Arbor 1993.
- Bohnert, Joachim:** *Positivität des Rechts und Konflikt bei Kleist*. In: Kleist-Jahrbuch, (1985), 39–55.
- Bohrer, Karl Heinz:** Der Lauf des Freitags. Die lädierte Utopie und die Dichter. Eine Analyse. München 1973.
- Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München/Wien 1978.
- *Kleists Selbstmord*. In: Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978. Hg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1981, S. 281–306, (= Wege der Forschung; 586).
- Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt am Main 1981.
- *Die permanente Theodizee: Über das verfehlte Böse im deutschen Bewusstsein*. In: Merkur, 4 (1987), 267–286.
- Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik. München/Wien 1988.
- Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt am Main 1989.
- Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität. München/Wien 1987. Lizenzausg. Frankfurt am Main 1989, (= Neue Folge; 582).
- Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man. Frankfurt am Main 1993.
- Zeit und Imagination. Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt am Main 1994.
- Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin. Frankfurt am Main 1996.
- *Die Negativität des Poetischen und das Positive der Institution*. In: Merkur, 53,1 (1999), 1–14.
- Ästhetische Negativität. München/Wien 2002.
- Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung. München/Wien 2003.
- *Kriegsgewinnler Literatur. Homer, Shakespeare, Kleist*. In: Merkur, 58,1 (2004), 1–16.
- Boockmann, Hartmut:** *Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des ‚Michael Kohlhaas‘*. In: Kleist-Jahrbuch, (1985), 84–108.
- Borelbach, Doris Claudia:** Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen. Würzburg 1998.
- Brahm, Otto:** Heinrich von Kleist. Berlin 1884.
- Braig, Friedrich:** Heinrich von Kleist. München 1925.
- Brandl, Margit Thea [u.a.] (Hrsg.):** Das Schöne. Mainzer Universitätsgespräche. WS 95/96 und SS 1996. Mainz 1996.
- Brandt, Reinhard:** Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung. 2. Aufl. Freiburg i. Br./Berlin 2006, (= Rombach Wissenschaften. Reihe Quellen zur Kunst; 25).
- Braun, Luzia und Klaus Ruch:** *Das Würfeln mit den Wörtern. Geschichte und Bedeutung des Anagramms*. In: Merkur, 42,1 (1988), 225–236.

- Braun, Michael:** Der poetische Augenblick. Essays zur Gegenwartsliteratur. Berlin 1986.
- Braungart, Wolfgang:** *Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Theodizee.* In: Ästhetik und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Bd. 1. Hg. von Wolfgang Braungart [u. a.]. Paderborn [u. a.] 1997, S. 17–34.
- Braungart, Wolfgang [u. a.] (Hrsg.):** Ästhetik und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. 2 Bde. Paderborn [u. a.] 1997.
- Brittnacher, Hans Richard:** *Erregte Lektüre – der Skandal der phantastischen Literatur.* In: GRM, N.F. 44 (1994), 1–17.
- *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur.* Frankfurt am Main 1994.
- Brors, Claudia:** Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften. Würzburg 2002, (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 404).
- Brown, Hilda Meldrum:** Heinrich von Kleist. The ambiguity of art and the necessity of form. Oxford 1998.
- Burdorf, Dieter:** Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte. Stuttgart/Weimar 2001.
- Burkhart, Maximilian Guisepppe:** Dekonstruktive Autopoiesis – paradoxe Strukturen in Kleists ‚Penthesilea‘. Frankfurt am Main [u. a.] 2000, (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland; 33).
- Butler, Judith:** Das Unbehagen der Geschlechter. Aus d. Amerik. von Kathrina Menke. Frankfurt am Main 1991.
- Bähr, Andreas:** Der Richter im Ich. Die Semantik der Selbsttötung in der Aufklärung. Göttingen 2002, (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 180).
- Bürger, Christa:** *Statt einer Interpretation. Anmerkungen zu Kleists Erzählen.* In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Erdbeben von Chili‘. Hg. von David E. Wellbery. 3. Aufl., München 1993, S. 88–109.
- Bürger, Christa [u. a.] (Hrsg.):** Aufklärung und literarische Öffentlichkeit. Frankfurt am Main 1980.
- Bürger, Peter:** Zur Kritik der idealistischen Ästhetik. Frankfurt am Main 1983.
- *Ästhetik und Moral.* In: Ders.: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik. Frankfurt am Main 1983, S. 141–190.
- *Das Verschwinden des Subjekts.* In: Peter Bürger und Christa Bürger: Fragmente einer Geschichte der Subjektivität. Frankfurt am Main 2001, S. 9–254, (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1512).
- **und Bürger, Christa:** Fragmente einer Geschichte der Subjektivität. Frankfurt am Main 2001, (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1512).
- Calvino, Italo:** *Die Ebenen der Wirklichkeit in der Literatur.* In: Ders.: Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft. Aus dem Italienischen von Susanne Schoop. München/Wien 1984, S. 140–156.
- *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft.* Aus dem Italienischen von Susanne Schoop. München/Wien 1984.
- Carrière, Mathieu:** Für eine Literatur des Krieges. Kleist. Basel/Frankfurt am Main 1984.
- Cassirer, Ernst:** Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie. Berlin 1922.

- Ciemnyjewski, Gregor:** Kampf um Sinn. Theodizee in Kleists Erzählungen. Dissertation, Kiel 1999.
- Conrady, Karl Otto:** Die Erzählweise Heinrich von Kleists. Untersuchungen und Interpretationen. Dissertation, Münster 1953.
- *Das Moralische in Kleists Erzählungen. Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft.* In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 707–735, (= Wege der Forschung; 147).
- Corbineau-Hoffmann, Angelika und Pascal Nicklas (Hrsg.):** Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Hildesheim/Zürich/New York 2000.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika und Pascal Nicklas:** *Vorwort: Sprache der Gewalt – Gewalt der Sprache.* In: Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas. Hildesheim/Zürich/New York 2000, S. 1–18.
- Daiber, Jürgen:** „Nichts Drittes . . . in der Natur?“ *Kleists Dichtung im Spiegel romantischer Selbsterperimentation.* In: Kleist-Jahrbuch, 2005, 47–53.
- Davidson, Margret F.:** *The Hand in the Works of Heinrich von Kleist.* In: *Colloquia Germanica*, 16 (1986), 228–241.
- Davidts, Hermann:** Die novellistische Kunst Heinrichs von Kleist. 1. Aufl. Berlin 1913. Hildesheim 1973.
- Dean, Carolyn J.:** The Self and Its Pleasures. Bataille, Lacan, and the History of the Decentered Subject. Ithaca/London 1992.
- Debriacher, Gudrun:** *Die Lesbarkeit der Seele in den Zeichen des Körpers: ‚Penthesilea‘ – ein Trauerspiel von Heinrich von Kleist.* In: Beiträge zur Kleist-Forschung, 17 (2003), 69–88.
- Deleuze, Gilles:** Differenz und Wiederholung. München 1992.
- Denneler, Iris:** *„Denn nie ist der Mensch besser, als wenn er es recht innig fühlt, wie schlecht er ist.“ Kleists Bankrotterklärung des Erhabenen.* In: *Études Germaniques*, 50 (1995), 713–732.
- Die Kehrseite der Vernunft. Zur Widersetzlichkeit der Literatur der Spätaufklärung und Romantik. München 1996.
- Derrida, Jacques:** *La Dissémination.* Paris 1972.
- Die Schrift und die Differenz. Übers. von Rodolphe Gasché. 6. Aufl., Frankfurt am Main 1972.
- *Randgänge der Philosophie.* Wien 1988.
- *Die différance.* In: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hg. und mit e. Einführung von Peter Engelmann. Stuttgart 1990, S. 76–113.
- *Grammatologie.* Frankfurt am Main 1992.
- *Dissemination.* Wien 1995.
- Dieckmann, Hubert:** *Das Abscheuliche und das Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts.* In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Hg. von Hans Robert Jauß. München 1968, S. 271–317, (= Poetik und Hermeneutik; 3).
- Doering, Wolfgang:** Glück und Gewalt bei Heinrich von Kleist: Die Frustrations-Aggressions-Hypothese. Los Angeles.

- Drux, Rudolf:** *Kunigundes künstlicher Körper. Zur rhetorischen Gestaltung und Interdiskursivität eines „mosaischen“ Motivs aus Heinrich von Kleists Schauspiel ‚Das Käthchen von Heilbronn‘.* In: Kleist-Jahrbuch, 2005, 92–110.
- Durzak, Manfred:** *Zur utopischen Funktion des Kindesbildes in Kleists Erzählungen.* In: Colloquia Germanica, (1969), 11–129.
- Dyer, Denys:** *The Stories of Kleist. A Critical Study.* London 1977.
- Dürst, Rolf:** *Dichter zwischen Ursprung und Endzeit: Kleists Werk im Licht idealistischer Eschatologie.* 2., erw. Aufl., Bern 1977.
- Eagleton, Terry:** *Einführung in die Literaturtheorie.* 2. Aufl., Stuttgart 1992.
- Eidecker, Martina:** *Unmittelbarkeit als Illusion. Heinrich von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘.* In: New German Review, 10 (1994), 61–76.
- Emrich, Wilhelm (Hrsg.):** *Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge in der Literatur. Studien.* Frankfurt am Main 1965.
- *Heinrich von Kleist: Selbstbewusstsein als Pflicht.* In: Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge in der Literatur. Studien. Hg. von Wilhelm Emrich. Frankfurt am Main 1965, S. 129–146.
- Endres, Johannes:** *Das „depotenzierte“ Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist.* Würzburg 1996.
- Engelmann, Peter (Hrsg.):** *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart.* Mit e. Einführung von Peter Engelmann. Stuttgart 1990.
- Erdmann, Eva [u. a.] (Hrsg.):** *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung.* Frankfurt am Main/New York 1990.
- Ewertowski, Ruth:** *Das Außermoralische. Friedrich Nietzsche – Simone Weil – Heinrich von Kleist – Kafka.* Heidelberg 1994.
- Falkenfeld, Hellmuth:** *Kant und Kleist.* In: Logos, 8 (1919/20), 303–319.
- Fetscher, Justus:** *Vorstellungen. Zur Erforschung von Kleists ‚Amphitryon‘ in den Jahren 1978 bis 2001.* In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Inka Kording und Anton Phillip Knittel. Darmstadt 2003, S. 203–224.
- Fetz, Reto Luzius [u. a.] (Hrsg.):** *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität.* 2 Bde. Berlin/New York 1998, (European cultures; 11).
- Fischer, Bernd:** *Heinrich von Kleist.* In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 459–552, (= Wege der Forschung; 147).
- *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists.* München 1988.
- *Zur politischen Dimension der Ethik in Kleists ‚Die Verlobung in St. Domingo‘.* In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hg. von Dirk Grathoff. Opladen 1988, S. 248–258.
- *Fremdbestimmung und Identitätspolitik in ‚Die Hermannsschlacht‘.* In: Kleists Erzählungen und Dramen: neue Studien. Hg. von Paul Michael Lützeler. Würzburg 2001, S. 165–178.
- Fohrmann, Jürgen und Harro Müller (Hrsg.):** *Diskurstheorie und Literaturwissenschaften.* Frankfurt am Main 1988.

- Foley, Peter:** Heinrich von Kleist und Adam Müller. Untersuchung zur Aufnahme idealistischen Gedankenguts durch Heinrich von Kleist. Frankfurt am Main [u. a.] 1990, (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; 1209).
- Foucault, Michel:** Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. 13. Aufl., Frankfurt am Main 1995.
- *Das Denken des Außen.* In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff [u. a.]. Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin. Frankfurt am Main 2003, S. 208–233, (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1675).
- Schriften zur Literatur. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff [u. a.]. Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin. Frankfurt am Main 2003, (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1675).
- *Die Sprache, unendlich.* In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff [u. a.]. Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin. Frankfurt am Main 2003, S. 86–99, (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1675).
- *Was ist ein Autor? (Vortrag).* In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übers. von Michael Bischoff [u. a.]. Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin. Frankfurt am Main 2003, S. 234–270, (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1675).
- Frank, Manfred:** Die Unhintergebarkeit von Individualität: Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlass ihrer ‚postmodernen‘ Toterklärung. Frankfurt am Main 1986.
- Die Frage nach dem Subjekt. Frankfurt am Main 1988.
- *Subjekt, Person, Individuum.* In: Die Frage nach dem Subjekt. Hg. von Manfred Frank [u. a.]. Frankfurt am Main 1988, S. 7–28.
- Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Frankfurt am Main 1989.
- Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung. Frankfurt am Main 2002.
- Freud, Sigmund:** *Das Unbehagen in der Kultur.* In: Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften. Einleitung von Alfred Lorenzer und Bernhard Görlich. 7., unveränd. Aufl. Frankfurt am Main 2001, S. 29–108.
- Frey, Christiane:** *Spiegelfechtereien mit dem Leser. Trügerische Ökonomien der Schrift in Kleists ‚Michael Kohlhaas‘.* In: Beiträge zur Kleist-Forschung, 17 (2003), 296–317.
- Frey, Dagobert:** Dämonie des Blicks. Wiesbaden 1953, (= Abhandlungen der Geistes- und soz.-wiss. Klasse der Akademie der Wissenschaft und der Literatur in Mainz; 6).
- Frick, Werner:** Providenz und Kontingenz: Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Tübingen 1988, (= Hermea. Germanistische Forschungen. Neue Folge; 55).
- *Das Subjekt und sein Schicksal. Konturen des Teleologieproblems bei Friedrich von Blanckenburg und Karl Phillip Moritz.* In: Ders.: Providenz und Kontingenz: Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. 2. Tübingen 1988, S. 342–382, (= Hermea. Germanistische Forschungen. Neue Folge; 55).

- Frick, Werner (Hrsg.):** Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag. Tübingen 2003.
- Fricke, Gerhard:** Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist: Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters. Berlin 1929, (= Neue Forschung; 3).
- ‚*Michael Kohlhaas*‘. In: DU, 5,1 (1953), 17–39.
- Friedl, Gerhard:** ‚*Unter diesen Umständen...*‘. *Sprache, Struktur und Erzählperspektive in Kleists ‚Michael Kohlhaas‘*. In: DU, 4,3 (1992), 5–19.
- Friedrich, Hans-Edwin:** ‚*Die innerste Tiefe der Zerstörung*‘. *Die Dialektik von Zerstörung und Bildung im Werk von Karl Philipp Moritz*. In: Aufklärung, 8,1 (1994), 69–90.
- Friedrich, Hugo:** Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 1992.
- Friedrich, Sabine:** Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert. Tübingen 1998, (= Romanica Monacensia; 54).
- Fries, Albert:** Stilistische und vergleichende Forschungen zu Heinrich von Kleist mit Proben angewandter Ästhetik. Berlin 1906, (= Berliner Beiträge zur germanistischen und romanischen Philologie. Germ. Abt.; 17).
- Fries, Thomas:** *The Impossible Object: The Feminine, the Narrative (Laclos’ ‚Liaisons Dangereuses‘ and Kleist’s ‚Marquise von O...‘)*. In: MLN, 91 (1976), 1296–1327.
- Földényi, László F.:** Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. Aus d. Ungarischen von Akos Doma. München 1999.
- Fülleborn, Ulrich:** *Einleitung*. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. Hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engels. München 1988, S. 9–27.
- **und Engels, Manfred (Hrsg.):** Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. München 1988.
- Gaede, Friedrich (Hrsg.):** Antizipation in Kunst und Wissenschaft. Tübingen/Basel 1997.
- *Leibniz’ Begriff der Möglichkeit und literarischen Antizipation*. In: Antizipation in Kunst und Wissenschaft. Hg. von Friedrich Gaede. Tübingen/Basel 1997, S. 83–99.
- Gall, Ulrich:** Philosophie bei Heinrich von Kleist. Untersuchungen zur Herkunft und Bestimmung des philosophischen Gehalts seiner Schriften. Bonn 1977.
- Gallas, Helga:** *Die Suche nach dem Gesetz oder die Anerkennung des Begehrens – eine struktural-psychoanalytische Interpretation des ‚Michael Kohlhaas‘ (1981)*. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Inka Kording und Anton Phillip Knittel. Darmstadt 2003, S. 17–39.
- Galle, Roland:** *Szenarien der Ohnmacht im Jahrhundert der Aufklärung*. In: Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert. Hg. von Rudolf Behrens und Roland Galle. Würzburg 1993, S. 103–123.
- Gaudig, Hugo:** H. v. Kleist, Shakespeare, Lessings ‚Hamburgische Dramaturgie‘. 1. Aufl. 1895, 2., verm. und verb. Aufl., Leipzig 1905, (= Wegweiser durch die klassischen Schuldramen; 4).
- Geisenhanslueke, Achim:** Foucault und die Literatur. Opladen 1997.

- Gendolla, Peter:** *Erdbeben und Feuer. Der Zufall in den Novellen von Goethe, Kleist, Frank und Camus.* In: *Diagonal*, 1 (1994), 33–52.
- Genette, Gérard:** *Mimilogiken: Reise nach Kratylien.* Aus dem Franz. von Michael von Killisch-Horn. München 1996.
- Gerigk, Horst-Jürgen:** *Dostojewskij und Tschekow: Vom intelligiblen zum empirischen Menschen.* In: *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität.* Bd. 2. Hg. von Reto Luzius Fetz [u. a.]. Berlin/New York 1998, S. 965–978, (European cultures; 11,2).
- Gilman, Sander L.:** *The Aesthetics of Blackness in Heinrich von Kleist's ‚Die Verlobung in St. Domingo‘.* In: *MLN*, 90 (1975), 661–672.
- Girard, René:** *Mythos und Gegenmythos.* In: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘.* Hg. von David E. Wellbery. 3. Aufl., München 1993, S. 130–148.
- Giuriato, Davide:** *„Das Namenlos“: Zur Problematik des Namens in H. v. Kleists ‚Das Bettelweib von Locarno‘ und ‚Die Marquise von O...‘.* In: *Brandenburger Kleist-Blätter*, 17 (2005), S. 73–92.
- Goldhammer, Peter (Hrsg.):** *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation.* Berlin/Weimar 1976.
- Graeff, Max Christian (Hrsg.):** *Die Welt hinter den Wörtern. Zur Geschichte und Gegenwart des Anagramms.* Mit e. literaturhist. Einführung von Thomas Brunnschweiler. Alpnach 2004.
- Graevenitz, Gerhart von (Hrsg.):** *Konzepte der Moderne.* Stuttgart 1999.
- Graham, Ilse:** *Heinrich von Kleist. Word into Flesh. A Poet's Quest for the Symbol.* Berlin/New York 1977.
- Grathoff, Dirk (Hrsg.):** *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung.* Mit Beitr. von Klaus-Michael Bogdal. Opladen 1988.
- *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists.* Opladen 1999.
- **und Appelt, Hedwig (Hrsg.):** *Heinrich von Kleist: Das Erdbeben von Chili. Erläuterungen und Dokumente.* Stuttgart 1993.
- Greiner, Bernhard:** *Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant.* In: *DVjS*, 64 (1990), 96–117.
- *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist.* Berlin 1994, (= *Philologische Studien und Quellen*; 131).
- *„Das ganze Schrecken der Tonkunst“: ‚Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik‘. Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen.* In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 115,4 (1996), 501–520.
- *‚Repräsentationen‘ novellistischen Erzählens. Cervantes, ‚La fuerza de la sangre‘ (Die Macht des Blutes), Kleist, ‚Die Marquise von O ...‘.* In: *GRM, Neue Folge*, 47 (1997), 25–40.
- Grieshop, Herbert:** *Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß.* Würzburg 1998, (= *Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft*; 221).

- Grimminger, Rolf:** *Abriss einer Theorie der literarischen Kommunikation.* In: LuD, 12 (1972), 277–293.
- *Abriss einer Theorie der literarischen Kommunikation.* In: LuD, 13 (1973), 1–15.
- *Das intellektuelle Subjekt der Literaturwissenschaft. Entwurf einer dialektischen Hermeneutik.* In: Neue Ansichten einer künftigen Germanistik. Hg. von Jürgen Kolbe. München 1973, S. 15–47.
- *Über Wahrheit und Utopie in der hermeneutischen Erkenntnis.* In: Literatur ist Utopie. Hg. von Gert Ueding. Mit Beiträgen von Burghart Schmidt. Frankfurt am Main 1978, S. 45–80, (= Edition Suhrkamp; 935).
- *Versuch über aufklärerisches Bewusstsein im deutschen 18. Jahrhundert.* In: Zwischenstation: Universität Bielefeld 1979. Bielefeld 1979, S. 82–91.
- *Die Utopie der vernünftigen Lust. Sozialphilosophische Skizze zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts bis zu Kant.* In: Aufklärung und literarische Öffentlichkeit. Hg. von Christa Bürger [u. a.]. Frankfurt am Main 1980, S. 116–132.
- *Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts.* In: Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution 1680–1789. Hg. von Rolf Grimminger. 2., durchges. Aufl., München 1984, S. 15–99, (= Hansers Sozialgeschichte der Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart; 3).
- *Heimsuchungen der Vernunft.* In: Merkur, 39,2 (1985), 842–858.
- *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine Dialektik der Aufklärung.* Frankfurt am Main 1986.
- *Die ewige Geschichte von Leben und Tod.* In: Kursbuch: Todesbilder, 114 (1993), 131–147.
- *Der Aufstand der Dinge und Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne.* In: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Rolf Grimminger [u. a.]. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 12–40.
- *Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende.* In: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. von Rolf Grimminger [u. a.]. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 169–200.
- *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität.* München 2000.
- *Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt.* In: Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. Hg. von Rolf Grimminger. München 2000, S. 9–23.
- Grimminger, Rolf [u. a.] (Hrsg.):** Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München [u. a.] 1980ff.
- *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert.* Reinbek bei Hamburg 1995.
- Groß, Thomas:** „...grade wie im Gespräch...“. Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists. Würzburg 1995, (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; 155).
- Grundmann, Thomas [u. a.] (Hrsg.):** Anatomie der Subjektivität. Bewusstsein, Selbstbewusstsein und Selbstgefühl. Frankfurt am Main 2005, (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1735).

- Gumbrecht, Hans Ulrich:** Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt am Main 2004.
- Gönner, Gerhard:** Von „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist. Stuttgart 1989.
- Görling, Reinhold:** *Das Geschlecht der Gespenster. Literarische Inszenierungen einer ambivalenten Gegenwärtigkeit.* In: Compar(a)ison, 2 (1996), 175–190.
- Günther, Kurt:** *Die Konzeption von Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘. Eine literarische Analyse.* In: Euphorion, 17 (1910), 68–95.
- Hager, Fritz-Peter:** Aufklärung, Platonismus und Bildung bei Shaftesbury. Bern 1993, (= Studien zur Geschichte der Pädagogik und Philosophie der Erziehung; 16).
- Hamacher, Werner:** *Das Beben der Darstellung.* In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Erdbeben in Chili‘. Hg. von David E. Wellbery. 3. Aufl., München 1993, S. 149–173.
- Hansen, Brigitte:** *Gewaltige Performanz. Tödliche Sprechakte in Kleists ‚Penthesilea‘.* In: Kleist-Jahrbuch, 1998, 109–126.
- Hansen, Uffe:** *Grenzen der Erkenntnis und unmittelbare Schau. Heinrich von Kleists Kant-Krise und Charles de Villers.* In: DVjS, 79,3 (2005), 433–471.
- Harms, Ingeborg:** *Wortbruch. Niedergeträumt. Kleists Anagramme.* In: MLN, 110 (1995), 518–539.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.:** Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main 1981.
- Die Auferstehung des Körpers im Text. Frankfurt am Main 1985.
- Was heißt „Darstellen“? Frankfurt am Main 1994.
- Hartle, Ann:** The Modern Self in Rousseau’s Confessions: a reply to St. Augustine. Notre Dame. Ind. 1983, (= Revisions; 4).
- Hauser, Arnold:** Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Ungek. Sonderausg. in einem Band. München 1990.
- Haverkamp, Anselm:** *Anagramm.* In: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Stuttgart [u. a.] 2000, S. 133–153.
- Hawthorn, Jeremy:** Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: Ein Handbuch. Übers. von Waltraud Kolb. Tübingen/Basel 1994.
- Heimböckel, Dieter:** Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur Sprachskepsistradition der Moderne. Göttingen 2003, (= Palaestra; 319).
- Heinemann, Gottfried (Hrsg.):** Zeitbegriffe. Ergebnisse des Interdisziplinären Symposiums Zeitbegriffe der Naturwissenschaft, Zeiterfahrung und Zeitbewusstsein (Kassel 1983). Freiburg i. Breisgau/München 1986.
- Helfer, Martha B.:** The retreat of Representation. The concept of Darstellung in German critical discourse. Albany 1996.
- Hengstenberg, Hans-Eduard:** *Das Nichts und der Nihilismus in der modernen Philosophie.* In: Philosophisches Jahrbuch, 58 (1948), 14–27.
- Henritz, Reinhard:** Kleists Erzähltexte. Interpretation nach formalistischen Theorieansätzen. Erlangen 1983, (= Erlanger Studien; 42).

- Henschen, Hans-Horst:** *Die politische Anatomie der Körper: die Macht. Das Hamburger Symposium zur deutschen Foucault-Rezeption.* In: Süddeutsche Zeitung, (1988), Nr. 288, S. 9.
- Herding, Klaus und Bernhard Stumpfhaus (Hrsg.):** Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten. Berlin/New York 2004.
- Hermant, Jost:** *Kleist's Schreibintentionen.* In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hg. von Dirk Grathoff. Opladen 1988, S. 40–55.
- Hermann, Iris:** *Kleist's Erzählung ‚Das Bettelweib von Locarno‘, gehört.* In: 25 Jahre für eine neue Geisteswissenschaft. Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Bielefeld 1998, S. 83–85.
- Herrlinger-Mebus, Volker:** Lieber nichts werden als nicht werden. Heinrich von Kleist oder die entsetzende Nacht des Kriegers – von der Wunschproduktion als nomadischer Kriegsmaschine. Frankfurt am Main [u. a.] 1992, (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur; 1351).
- Herrmann, Hans Peter:** *Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists (1961).* In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 367–411, (= Wege der Forschung; 147).
- Herzog, Wilhelm:** Heinrich von Kleist. Sein Leben und sein Werk. München 1911.
- Heutger, Ulrike Stefanie:** Gewalt in ausgewählten Erzählungen Heinrich von Kleists. Ihre Funktion und Darstellung. Stuttgart 2003.
- Heym, Georg:** Dichtungen und Schriften. Bd. 1. Hg. von Karl Ludwig Schneider. Hamburg 1964.
- Hillebrand, Bruno:** Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute. Göttingen 1999.
- Hinderer, Walter (Hrsg.):** Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981.
- Kleists Erzählungen. Stuttgart 1998.
- *Vorwort.* In: Kleists Erzählungen. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1998, S. 7–15.
- Hirsch, Viktor:** Heinrich von Kleists Novellentechnik. Friedenau 1910, (= Beilage zum Jahresbericht des Gymnasiums zu Friedenau 1910).
- Hoek, Wilhelm:** Kunst als Suche nach Freiheit: Entwürfe einer ästhetischen Gesellschaft von der Romantik bis zur Moderne. Köln 1973.
- Hoffmeister, Elmar:** Täuschung und Wirklichkeit bei Heinrich von Kleist. Bonn 1968.
- Hoffmeister, Gerhart (Hrsg.):** Goethezeit. Festschrift für Stuart Atkins. Bern/München 1981.
- Hoffmeister, Johannes:** *Beitrag zur sogenannten Kleist-Krise.* In: DVjS, 33 (1959), 574–587.
- Holländer, Hans:** *Augenblick und Zeitpunkt.* In: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Hg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer. Darmstadt 1984, S. 7–21.
- Holstein, Judith:** „*CETTE LUTTE POUR SURVIVRE*“: *Nathalie Sarraute*, ‚*Enfance*‘. In: Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge. Hg. von Maria Moog-Grünwald. Heidelberg 2004, S. 243–269, (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft; 22).

- Holz, Hans Heinz:** Macht und Ohnmacht der Sprache. Frankfurt am Main 1962.
- Homann, Renate:** *Gewalt der Aufklärung – Aufklärung der Gewalt*. In: *Aufklärung*, 8,1 (1994), 33–61.
- *Zu neueren Versuchen einer Reaktualisierung des Erhabenen. Lyotards Utilisierung einer ästhetischen Kategorie für eine neue Ethik*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 48,1 (1994), 43–68.
- *Unterkomplexe Autopoiesis. Zu Peter Fuchs' systemtheoretischer Betrachtung von Kunst und Literatur*. In: *IASL*, 21,1 (1996), 190–210.
- Horn, Peter:** *Was geht uns eigentlich der Gerechtigkeitsbegriff in Kleists Erzählung ‚Michael Kohlhaas‘ an?* In: *Acta Germanica*, 8 (1973), 59–92.
- *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein i. Ts. 1978.
- *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein i. Ts. 1978.
- *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten. Zur sprachlichen und künstlerischen Struktur der Erzählungen Kleists*. In: Ders.: *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein i. Ts. 1978, S. 1–16.
- Horst, Falk:** *Michael Kohlhaas*. In: *Wirkendes Wort*, 33 (1983), 275–283.
- Howard, H. D. und Merlin Thomas (Hrsg.):** Molière. Stage and Study. Essays in the Honour of W. G. Moore. Oxford 1973.
- Huang-So, Te-May:** Untersuchungen zur Prosa Heinrich von Kleists unter besonderer Berücksichtigung der Briefe und Novellen. Dissertation, N.Y., New York 1976.
- Hubbert, Joachim:** *Mythos, Aufklärung und Ironie. Moderne Literatur auf Sinnsuche*. Bd. 3. Bonn 1994.
- Hörisch, Jochen:** Die andere Goethezeit: poetische Mobilmachung des Subjekts um 1800. München 1992.
- Ibel, Rudolf:** *Heinrich von Kleist: Schicksal und Botschaft*. Hamburg 1961.
- Ide, Heinz:** *Der junge Kleist „...in dieser wandelbaren Zeit...“*. Würzburg 1961.
- Ingold, Felix Philipp:** *„Du findest den Sinn“*. *Zur Poetik des Anagramms*. In: *Merkur*, 36,2 (1982), 721–726.
- *Der Autor im Text. Zur Signatur des Werks*. In: *Im Namen des Autors. Arbeiten für die Kunst und Literatur*. Hg. von Felix Phillip Ingold. München 2004, S. 329–373.
- Ingold, Felix Phillip (Hrsg.):** *Im Namen des Autors. Arbeiten für die Kunst und Literatur*. München 2004.
- Iser, Wolfgang:** *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen*. Tübingen 1960.
- Jacobs, Carol:** *Uncontainable Romanticism. Shelley, Brontë, Kleist*. Baltimore/London 1989.
- Jacobs, Jürgen:** *Die deutsche Erzählung im Zeitalter der Aufklärung*. In: *Handbuch der deutschen Erzählung*. Hg. von Karl Konrad Polheim. Düsseldorf 1981, S. 56–71.
- Jahn, Andreas C.:** *Jenes gewisse Nichts. Prozesstheoretische Überlegungen zu einer Ästhetik des Absurden*. Würzburg 2004.
- Jauß, Hans Robert (Hrsg.):** *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München 1968, (= *Poetik und Hermeneutik*; 3).
- *Von Plautus bis Kleist: Amphitryon im dialogischen Prozess der Arbeit am Mythos*. In: *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1981, S. 114–143.

- Jens, Walter:** Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen 1957.
- Jeziorkowski, Klaus:** Der Text und seine Rückseite. Bielefeld 1995.
- Jeziorski, Klaus (Hrsg.):** Kleist in Sprüngen. München 1998.
- Jäger, Stefan:** Das ‚unmarkierte Zwischen‘ in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke. Dissertation, Bielefeld 1999.
- Kaiser, Volker:** *Der Haken der Auslegung. Zur Lektüre von Kleists ‚Die Verlobung in St. Domingo‘.* In: Athenäum, (1997), 193–210.
- Kapp, Gabriele:** Des Gedankens Senkblei. Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806. Stuttgart/Weimar 2000.
- Kaufmann, Jean-Claude:** Die Erfindung des Ich. Eine Theorie der Identität. Aus dem Franz. übers. von Anke Beck. Konstanz 2005.
- Kayka, Ernst:** Kleist und die Romantik. Berlin 1906.
- Kayser, Wolfgang:** *Kleist als Erzähler.* In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 230–243, (= Wege der Forschung; 147).
- Kemper, Dirk:** ‚ineffabile‘: Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne. München 2004.
- Kittler, Friedrich:** Aufschreibesysteme 1800–1900. München 1985.
- Kleinschmidt, Erich:** Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert. Göttingen 2004.
- Klotz, Volker:** *Aug um Zunge – Zunge um Aug. Kleist extremes Theater.* In: Kleist-Jahrbuch, (1985), 128–142.
- Kluge, Alexander:** *Heinrich von Kleist: Die Differenz.* In: Ders.: Fontane, Kleist, Deutschland, Büchner: Zur Grammatik der Zeit. Berlin 2004, S. 21–41.
- Klüger, Ruth:** *Tellheims Neffe. Kleists Abkehr von der Aufklärung.* In: Katastrophen. Über deutsche Literatur. 2. Aufl. München 2006, S. 164–188.
- Koch, Friedrich:** Heinrich von Kleist. Bewusstsein und Wirklichkeit. Stuttgart 1958.
- Koelb, Clayton:** *Incorporating the Text. Kleist's ‚Michael Kohlhaas‘.* In: PMLA, 105 (1990), 1098–1107.
- Kohlhardt, Friedrich:** *Der Schrecken, das Erhabene und die Aufklärung. Neue Studien zur Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts.* In: Merkur, 43,2 (1989), 935–939.
- Kolbe, Jürgen (Hrsg.):** Neue Ansichten einer künftigen Germanistik. München 1973.
- Kolesch, Doris:** Das Schreiben des Subjekts. Wien 1996.
- Kommerell, Max:** Geist und Buchstabe der Dichtung. 1. Aufl. 1940. Frankfurt am Main 1991.
- *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist.* In: Ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung. 1. Aufl. 1940. Frankfurt am Main 1991, S. 243–317.
- Kondylis, Panajotis:** Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Stuttgart 1981.
- Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne. Weinheim 1991.

- Konersmann, Ralf:** Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts. Frankfurt am Main 1991.
- *Das Versprechen der Wörter. Kleists erste und letzte Dichtung.* In: Heinrich von Kleist. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1993, S. 100–124.
- Koopmann, Helmut:** *Das ‚rätselhafte Faktum‘ und seine Vorgeschichte: Zum analytischen Charakter der Novellen Heinrich von Kleists.* In: ZfdPh, 84 (1965), 511–512.
- Koppang, Ole:** Die Kantkrise Heinrich von Kleists. Oslo 1990.
- Kording, Inka und Anton Phillip Knittel (Hrsg.):** Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2003.
- Koschorke, Alfred:** Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.
- Koselleck, Reinhard und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.):** Geschichte – Ereignis und Erzählung. München 1973, (= Poetik und Hermeneutik; V).
- Kramer, Detlef:** Kafka. Die Erotik des Schreibens. Frankfurt am Main 1989.
- Kretzschmar, Udo:** *‚Doch das Paradies ist versiegelt.‘ Betrachtungen zu Heinrich von Kleists Welt- und Menschenbild in den Erzählungen ‚Michael Kohlhaas‘, ‚Das Erdbeben in Chili‘ und ‚Die Marquise von O ...‘.* In: Heilbronner Kleist-Schriften, 3 (1993), 21–37.
- Kreutzer, Hans Joachim:** Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke. Berlin 1963, (= Philosophische Studien und Quellen; 41).
- Krings, Marcel:** Selbstentwürfe. Zur Poetik des Ich bei Valéry, Rilke, Celan und Beckett. Frankfurt am Main 2005.
- Kristeva, Julia:** Die Revolution der Sprache. Deutsche Erstausg. 1. Aufl., Frankfurt am Main 1978.
- Krüger, Joachim:** Christian Wolff und die Ästhetik. Berlin 1980.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei:** *Den verwundeten Körper lesen. Zur Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzungen im Kontext von Kleists ‚Zweikampf‘.* In: Kleist-Jahrbuch, (1985), 22–25.
- *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals.* Göttingen 2001.
- Kuchinke-Bach, Anneliese:** *Das Zigeuner-Motiv in Kleists ‚Michael Kohlhaas‘. Anmerkungen zum Zigeuner-Motiv.* In: GRM, 74 (1993), 167–176.
- Kwak, Miran:** Identitätsprobleme in Werken Heinrich von Kleists. Frankfurt am Main [u. a.] 2000.
- Kühn, Renate:** Das Rosenbaartlein-Experiment. Studien zum Anagramm. Bielefeld 1994.
- Kühnemann, Eugen:** *Kleist und Kant.* In: Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft, 7 (1922), 1–30.
- Künzel, Christine:** *Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists ‚Hermannsschlacht‘.* In: Kleist-Jahrbuch, (2003), 165–183.
- Lacan, Jacques:** Schriften. Hg. von Norbert Haas. Freiburg im Breisgau 1973.
- *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion.* In: Schriften. Hg. von Norbert Haas. Freiburg im Breisgau 1973, S. 61–70.

- Landwehr, Margarete:** *The mysterious gypsy in Kleist's ‚Michael Kohlhaas‘. The desintegration of legal and linguistic boundaries.* In: MDU, 84 (1992), 431–446.
- Lange, Wolfgang:** *Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten der ästhetischen Moderne.* Frankfurt am Main 1992.
- Langer, Daniela:** *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes.* Hg. von Martin Stingelin. München 2005, (= Zur Genealogie des Schreibens; 4).
- Lány, Daniel:** *Was sucht die Peitsche an der Wand? Kleists ‚Findling‘ oder die Rolle des heuristischen Erkennens in der Interpretation.* In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik, (1992), 359–367.
- Lazarsfeld, Sofie:** *Kleist im Lichte der Individualpsychologie.* In: Jahrbuch der Kleistgesellschaft, (1925/26), 106–123.
- Ledanff, Susanne:** *Die Augenblicksmetapher. Über Bildlichkeit und Spontaneität in der Lyrik.* München 1981.
- *Kleist und die „Beste aller Welten“. Das ‚Erdbeben in Chili‘ – gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert.* In: Kleist-Jahrbuch, (1986), 125–155.
- Leistner, Bernd:** *Kleists politischer Furor und sein ‚Letztes Lied‘.* In: Kleist-Jahrbuch, (1991), 155–168.
- Liebrand, Claudia:** *Das suspendierte Bewusstsein. Dissoziation und Amnesie in Kleists ‚Erdbeben in Chili‘.* In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 36 (1992), 95–114.
- Liessmann, Konrad Paul:** *Distanz, Kälte, Schweigen. Zum Verhältnis von Kunst und Gesellschaft.* In: ÖZS, 1,2 (1984), 26–42.
- Loch, Rudolf:** *Kleist. Eine Biographie.* Göttingen 2003.
- Lubkoll, Christine:** *Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen: Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists ‚Cäcilien-Novelle‘.* In: Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hg. von Gerhard Neumann. Freiburg i. Breisgau 1994, S. 337–364, (= Rombach Wissenschaft. Reihe litterae; 20).
- Lugowski, Clemens:** *Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists.* Frankfurt am Main 1936.
- Luhmann, Niklas:** *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3.* Frankfurt am Main 1993.
- Lukács, Georg:** *Werke. 18 Bde.* Neuwied/Berlin 1962ff.
- *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten.* In: Ders.: *Werke.* Bd. 7. Neuwied/Berlin 1964.
- Luther, Bernhard:** *Heinrich von Kleist, Kant und Wieland.* Biberach 1933.
- Lytard, Jean-François:** *Intensitäten. Aus dem Französischen von Lothar Kurzawa und Volker Schäfer.* Berlin 1978.
- Lypp, Bernhard:** *Eine anticartesianische Version des Selbst. Zu Rousseaus Selbstgesprächen.* In: *Das Gespräch.* Hg. von Karl-Heinz Stierle. München 1984, S. 377–391.
- Lücke, Bärbel:** *Semiotik und Dissemination. Von A. J. Greimas zu Jacques Derrida. Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks ‚Prosa‘ ‚Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr‘.* Würzburg 2002, (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; 409).

- Lützeler, Paul Michael:** *Heinrich von Kleist: ‚Michael Kohlhaas‘*. In: Ders.: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Bd. 1. Stuttgart 1988, S. 133–178.
- Kleists Erzählungen und Dramen: neue Studien. Würzburg 2001.
- Man, Paul de:** *Phenomenality and Materiality in Kant*. In: *Hermeneutics. Questions and Prospects*. Hg. von Gary Shapiro und Alan Sica. Amhurst 1984, S. 121–144.
- *Allegorien des Lesens*. Aus d. Amerikan. von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit e. Einl. von Werner Hamacher. Frankfurt am Main 1988.
- *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hg. von Christoph Menke. Aus d. Amerikan. von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main 1993.
- Marschlich, Annette:** *Die Substanz als Hypothese. Leibniz' Metaphysik des Wissens*. Berlin 1997.
- Marx, Stefanie:** *Beispiele des Beispiellosten. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral*. Würzburg 1994, (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; 129).
- Matt, Peter von:** *... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*. München/Wien 1983.
- Mattenkloft, Gert:** *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*. Reinbek bei Hamburg 1983, (= Das neue Buch; 170).
- McGlathery, James M.:** *Desire's Sway. The plays and stories of Heinrich von Kleist*. Detroit 1983.
- Meding, Dorothee von:** *Über romantische Subjektivität*. Dissertation, Frankfurt am Main 1981.
- Mehigan, Timothy J.:** *Kleist und Derrida am Beispiel der Marquise von O[...]*. In: *Poetik - Öffentlichkeit - Moral. Kleist und die Folgen*. I. Frankfurter Kleist-Kolloquium. Hg. von Peter Ensberg. Stuttgart 2002, S. 43–58, (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 408).
- Meister, Martina:** *Die Sprache, die nichts sagt und die nie schweigt. Literatur als Übertretung*. In: *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*. Hg. von Eva Erdmann [u. a.]. 1990, S. 235–259.
- Menke, Christoph:** *Der ästhetische Blick: Affekt und Gewalt, Lust und Katharsis*. In: *Das Schöne. Mainzer Universitätsgespräche. WS 95/96 und SS 1996*. Hg. von Margit Thea Brandl [u. a.]. Mainz 1996, S. 41–52.
- *Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik*. In: *Konzepte der Moderne*. Hg. von Gerhart von Graevenitz. Stuttgart 1999, S. 593–611.
- *Subjektivität*. In: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart [u. a.] 2003, S. 734–786.
- Menninghaus, Winfried:** *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt am Main 1987.
- *Ekel-Tabu und Omnipräsenz des ‚Ekel‘ in der ästhetischen Theorie (1740–1790)*. In: *Poetica*, 29,3–4 (1997), 405–431.
- Merleau-Ponty, Maurice:** *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hg. und eingel. von H. W. Arndt. Hamburg 1984.
- Meyer-Benfey, Heinrich:** *Die innere Geschichte des ‚Michael Kohlhaas‘*. In: *Euphorion*, 15 (1908), 99–140.
- *Das Drama Heinrich von Kleists*. 2 Bde. Göttingen 1911.

- Meyer-Benfey, Heinrich:** Kleists Leben und Werke. Dem deutschen Volke dargestellt. Göttingen 1911.
- *Kleists Ringen nach einer neuen Form des Dramas.* In: Ders.: Das Drama Heinrich von Kleists. Bd. 1. Göttingen 1911.
- Michelsen, Peter:** „Wehe, mein Vaterland, dir!“ Heinrich von Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘. In: Kleist-Jahrbuch, (1987), 115–136.
- Miller, Norbert:** *Verstörende Bilder in Kleists ‚Hermannsschlacht‘.* In: Kleist-Jahrbuch, (1984), 98–105.
- Minde-Pouet, Georg:** Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897.
- *Kommentar.* In: Heinrich von Kleists Werke in fünf Bänden. Bd. 5: Briefe. Bearb. von G. Minde-Pouet. Hg. von Erich Schmidt. Im Verein mit G. Minde-Pouet und R. Steig. Krit. durchges. und erw. Gesamtausg. Leipzig/Wien o. J..
- Mladek, Klaus:** The ethics of writing: Law, violence and the modern subject (Kant, Kleist, Hoffmann, Benjamin and Kafka). Dissertation, Santa Barbara 2000.
- Mog, Paul:** Ratio und Gefühlskultur. Studien zur Psychogenese und Literatur im 18. Jahrhundert. Tübingen 1976, (= Studien zur deutschen Literatur; 48).
- Moog-Grünewald, Maria (Hrsg.):** Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge. Heidelberg 2004, (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft; 22).
- Moysich, Helmut:** Die Selbst-Bildung und der Exzess des Blicks. Zum Werk Heinrichs von Kleist. Frankfurt am Main [u. a.] 1988, (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 1003).
- Muschg, Adolf:** Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main 1981, (= edition suhrkamp. Neue Folge; 65).
- Muth, Ludwig:** Kleist und Kant: Versuch einer neuen Interpretation. Köln 1954, (Kant-Studien; 68).
- Möring, Michael:** Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists. München 1972.
- Müller, Gernot:** *Kleists Rhetorik der Innerlichkeit.* In: Studia Neophilologica, 58 (1986), 231–242.
- Müller, Harro:** *Einige Notizen zur Diskurstheorie und zum Werkbegriff.* In: Diskurstheorie und Literaturwissenschaften. Hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt am Main 1988, S. 81–92.
- Müller, Heinrich:** Gefühl und Reflexion. Gießen 1971.
- Müller, Richard Matthias:** *Kleists ‚Michael Kohlhaas‘.* In: DVjS, 44 (1970), 101–119.
- Müller-Salget, Klaus:** *Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen.* In: Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978. Hg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1981, S. 166–199, (= Wege der Forschung; 586).
- *Kleists Erzählungen.* In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefen in vier Bänden. Hg. von Ilse-Marie Barth [u. a.]. Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt am Main 1990, S. 684–704, (Bibliothek Deutscher Klassiker; 51).
- *August und die Mestize. Zu einigen Kontroversen in Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘.* In: Euphorion, 92 (1998), 103–113.

- Müller-Salget, Klaus:** Heinrich von Kleist. Stuttgart 2002.
- Müller-Seidel, Walter:** *Der junge Kleist „... in dieser wandelbaren Zeit ...“*. In: AfdA, 74 (1963), 173–186.
- Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis. 2. Aufl., Berlin 1965.
- *Kleists Weg zur Dichtung*. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hg. von Hans Steffen. 2. Aufl., Göttingen 1970, S. 112–133.
- *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*. 3. Aufl., Köln/Wien 1971.
- *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978*. Darmstadt 1981, (= Wege der Forschung; 586).
- *Todesarten und Todesstrafen. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*. In: Kleist-Jahrbuch, (1985), 7–38.
- Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, (= Wege der Forschung; 147).
- *Die Struktur des Widerspruchs in Kleists ‚Marquise von O...‘ (1954)*. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 244–268, (= Wege der Forschung; 147).
- *Anthony Stephens über Heinrich von Kleist. Ein Geleitwort*. In: Anthony Stephens: Kleist. Sprache und Gewalt. Freising i. Breisgau 1999, S. 9–11, (Rombach-Wissenschaften: Reihe litterae; 64).
- Nancy, Jean Luc:** *Entstehung der Präsenz*. In: Was heißt „Darstellen“? Hg. von Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main 1994, S. 102–106.
- Neubaur, Caroline:** *Penthesilea und die Kategorie des Grässlichen*. In: Kleist-Jahrbuch, (2003), 199–217.
- Neumann, Gerhard:** *„Rede, damit ich dich sehe“*. *Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick*. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engels. München 1988, S. 71–107.
- *„[...] der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch.“ Goethe und Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks*. In: Kleist-Jahrbuch, (1988/89), 259–275.
- *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Frankfurt am Main 1991.
- *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Freiburg i. Breisgau 1994, (= Rombach Wissenschaft. Reihe litterae; 20).
- *Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists ‚Marquise von O...‘ und in Cervantes Novelle ‚La fuerza de la sangre‘*. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hg. von Gerhard Neumann. Freiburg i. Breisgau 1994, S. 149–192, (= Rombach Wissenschaft. Reihe litterae; 20).
- *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie*. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hg. von Gerhard Neumann. Freiburg i. Breisgau 1994, S. 13–29, (= Rombach Wissenschaft. Reihe litterae; 20).
- *Der Zweikampf. Kleists „einrückendes“ Erzählen*. In: Kleists Erzählungen. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1998, S. 216–244.

- Neumann, Michael:** *Adressat: Nachwelt. Brief und Autorschaft in der deutschen Literatur.* In: Germanistik. Neue Folge, 1 (2005), 166–168, (= Internationale Tagung in Dresden v. 10.6.–12.6.2004).
- Newman, Gail M.:** *Family Violence in Heinrich von Kleist's ‚Der Findling‘.* In: Colloquia Germanica, 29 (1996), 287–302.
- Nicolai, Ralf R.:** *Zum Situationsumschwung in Kleists Briefen und der ‚Verlobung in St. Domingo‘.* In: South Atlantic Bulletin, 41 (1976), 25–31.
- Nieraad, Jürgen:** „Bildgesegnet und bildverflucht“. Forschungen zur sprachlichen Metaphorik. Darmstadt 1977.
- *Du sollst nicht deuten! Neo-Avantgarde, Dekonstruktivismus und Interpretation im Rückblick.* In: Poetica, 20 (1988), 131–155.
- *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie.* Lüneburg 1994.
- Nikisch, Reinhard:** Brief. Stuttgart 1991.
- Oellers, Norbert:** *Das Erdbeben in Chili.* In: Kleists Erzählungen. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1998, S. 85–110.
- Ohmann, Fritz:** *Kleist und Kant.* In: Festschrift für Berthold Litzmann. Hg. von Carl Enders. Bonn 1920, S. 105–131.
- Oschmann, Dirk:** *How to do words with things. Heinrich von Kleists Sprachkonzept.* In: Germ. Coll. 36,1 (2003), 3–27.
- Ostermann, Eberhard:** Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee. München 1991.
- Pastor, Eckart und Robert Leroy:** *Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘.* In: Études Germanique, 34 (1979), 164–175.
- Payr, Bernhard:** *Der Sinn der Novellen Heinrich von Kleists.* In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen, (1935), Nr. 166, 176–184.
- Peper, Jürgen:** *Das transzendente Selbstporträt der Subjektivität.* In: Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Bd. 2. Hg. von Reto Luzius Fetz [u. a.]. Berlin/New York 1998, S. 1213–1248, (= European cultures; 11).
- Pfeiffer, Joachim:** *Sterben im Widerspruch: Kleists letzte Inszenierung.* In: Kleist-Jahrbuch, (2002), 251–254.
- Pfeiffer, Johannes:** Wege zur Erzählkunst. Hamburg 1953.
- Pickerodt, Gerhart:** *Penthesilea und Kleist. Tragödie der Leidenschaft und Leidenschaft der Tragödie.* In: GRM, 68 (1987), 52–67.
- Pikulik, Lothar:** Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung. München 1992.
- Polheim, Karl Konrad (Hrsg.):** Handbuch der deutschen Erzählung. Düsseldorf 1981.
- Politzer, Heinz:** *Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists ‚Die Marquise von O...‘.* In: DVjS, 51 (1977), 98–128.
- Pongs, Hermann:** Das Bild in der Dichtung. 4 Bde. Marburg 1927ff.
- *Voruntersuchungen zum Symbol.* In: Ders.: Das Bild in der Dichtung. Bd. II. Unveränd. Nachdr. der Ausg. von 1939. Marburg 1969.
- Port, Ulrich:** „In unbegriffener Leidenschaft empört“? Zur Diskursivierung der (tragischen) Affekte in Kleists ‚Penthesilea‘. In: Kleist-Jahrbuch, (2002), 94–108.
- Pries, Christine (Hrsg.):** Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989.

- Reiche, Claudia:** Apostrophisches Sehen. Technische Anmerkungen zu einem Vortrag. 2003 [URL: http://www.obn.org/reading_room/writings/html/apostroph.html](http://www.obn.org/reading_room/writings/html/apostroph.html).
- Reinert, Claus:** Detektivgeschichte bei Sophokles, Schiller und Kleist. Kronberg i. Ts. 1975.
- Reinhardt, Hartmut:** *Das Unrecht des Rechtskämpfers. Zum Problem des Widerstandes in Kleists Erzählung ‚Michael Kohlhaas‘*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 31 (1987), 199–226.
- Rek, Klaus:** „Und alle Greul des fessellosen Krieges!“ *Legitimation und Motivation von Gewalt in Heinrich von Kleists ‚Hermannsschlacht‘*. In: Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas. Hildesheim/Zürich/New York 2000, S. 103–131.
- Reske, Hermann:** Traum und Wirklichkeit im Werk Heinrich von Kleists. Stuttgart [u.a.] 1969.
- Reuß, Roland:** ‚Die Verlobung in St. Domingo‘ – eine Einführung in Kleists Erzählen. In: Berliner Kleist-Blätter, 1 (1988), 3–45.
- ‚Michael Kohlhaas‘ und ‚Michael Kohlhaas‘. Zwei deutsche Texte, eine Konjektur und das Stigma der Kunst. In: Berliner Kleist-Blätter, 3 (1990), 3–43.
- „Im Geklüfft“. Zur Sprache von Kleists ‚Penthesilea‘. In: Brandenburger Kleist Blätter, 5 (1992), 3–27.
- „Im Freien?“ Kleists ‚Erdbeben in Chili‘ – Zwischenbetrachtung „nach der ersten Haupterschütterung“. In: Brandenburger Kleist-Blätter, 6 (1993), 3–24.
- „Mit gebrochenen Worten“. Zu Kleists Erzählung ‚Der Zweikampf‘. In: Brandenburger Kleist-Blätter, 7 (1994), 3–41.
- „sagt ihm – –!“ Zur Kritik der Kommentierungspraxis poetischer Texte Kleists am Beispiel der Erzählung ‚Die Verlobung in St. Domingo‘. In: Brandenburger Kleist-Blätter, 9 (1996), 33–43.
- „Hart zwischen Nichts und Nichts!“ Die sprechende Sprachlosigkeit von Kleists ‚Die Hermannsschlacht‘. In: Brandenburger Kleist-Blätter, 14 (2001), 3–13.
- Kleists Tod. In: Brandenburger Kleist Blätter, 14 (2001), 209–215.
- Ein anderes gleiches. Zu Goethes „Ein gleiches“, seinem tatsächlichen Erstdruck und Kleists Gegengedicht. In: Brandenburger Kleist-Blätter, 17 (2005), S. 31–71.
- Riedel, Christoph:** Subjektivität und Individuum. Zur Geschichte des philosophischen Ich-Begriffes. Darmstadt 1989, (= Grundzüge; 75).
- Riedel, Manfred:** *Grund und Abgrund der Subjektivität. Nachcartesianische Meditationen*. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. Hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engels. München 1988, S. 29–53.
- Rieger, Markus:** „Flicken“ und „Fetzen“ – Nicht-Identität bei Michel de Montaigne. In: Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien. Hg. von Barbara Becker und Irmela Schneider. Frankfurt am Main 2000, S. 149–174.
- Rorty, Richard:** Hoffnung statt Erkenntnis: Eine Einführung in die pragmatische Philosophie. Aus dem Amerikan. von Joachim Schulte. Wien 1994.
- Rotermund, Erwin:** *Der Affekt als literarischer Gegenstand. Zur Theorie und Deutung der Passiones im 17. Jahrhundert*. In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene

- des Ästhetischen. Hg. von Hans Robert Jauf. München 1968, S. 239–269, (= Poetik und Hermeneutik; 3).
- Rudolph, Enno:** *Die Ironie des Nichts. Die Figur des Pierrot in Arnold Schönbergs ‚Pierrot Lunaire‘.* In: Internationale Zeitschrift für Philosophie, 1 (2003), 73–82.
- Ruffet, Jean:** „Tremblement de terre du Chili“. *Problématique de la violence débat.* In: Lire Kleist aujourd’hui. Actes du colloque franco-allemand. Montpellier 20–22 nov. 1986 1997, S. 146–165.
- Rückert, Joachim:** „... der Welt in der Pflicht verfallen ...“. *Kleists ‚Kohlhaas‘ als moral- und rechtsphilosophische Stellungnahme.* In: Kleist-Jahrbuch, (1988/89), 375–403.
- Saathoff, Jens:** Motive krisenhafter Subjektivität. Eine vergleichende Studie zu deutscher und englischer Schauerliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main [u.a.] 2001, (= Beiträge zu Anglistik und Amerikanistik; 9).
- Sabato, Ernesto:** *Satre gegen Satre oder Die bedeutsame Mission des Romans.* In: Ders.: Satre gegen Satre. Literarische Essays. Aus dem Spanischen übers. von Wolfgang A. Luchting. Wiesbaden 1974, S. 71–107.
- Safranski, Rüdiger:** Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. München/Wien 2004.
- Sammern-Frankenegg, Fritz Rüdiger:** *Dergestalt, daß – Beobachtungen zu einem Satzmodell in Kleists Erzählkunst.* In: Sprachkunst, 6,1 (1975), 37–52.
- San Miguel, Angel [u. a.] (Hrsg.):** Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut. Tübingen 1985.
- Saul, Nicholas:** *Body, language and body language. Thresholds in Heinrich von Kleist.* In: Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher. Hg. von Nicholas Saul. Würzburg 1999, S. 316–332.
- Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher. Würzburg 1999.
- Scheifele, Sigrid:** *Heinrich von Kleists ‚Penthesilea‘ oder die Lust der Gewalt.* In: Grenzgänge. Literatur und Unbewusstes. Zu Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann, Alfred Andersch und Max Frisch. Hg. von Achim Würker [u. a.]. Würzburg 1999, S. 37–57.
- Scherer, Jacques:** *Dualité ‚d’Amphitryon‘.* In: Molière. Stage and Study. Essays in the Honour of W. G. Moore. Hg. von H. D. Howard und Merlin Thomas. Oxford 1973, S. 185–197.
- Schérer, Jacques (Hrsg.):** Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Schérer. Paris 1986.
- Schings, Hans-Jürgen:** *Der Höllenspunkt. Zum Erzählen Kleists.* In: Kleist – ein moderner Aufklärer? Hg. von Marie Haller-Neumann und Dieter Rehwinkel. Göttingen 2005, S. 41–59.
- Schlaffer, Hannelore:** *Nachwort.* In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Erzählungen und Anekdoten. Mit e. Nachw., e. Zeittafel zu Kleist, Erl. und bibl. Hinw. von Hannelore Schlaffer. 2. Aufl., München 1992, S. 305–341.
- Schlaffer, Heinz:** Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins und der philologischen Erkenntnis. Frankfurt am Main 1990.
- Schmidt, Erich:** *Einleitung zur kritischen Kleist-Ausgabe.* In: Heinrich von Kleists sämtliche Werke in acht Bänden. Bd. 6. 2. Aufl., neu durchges. und erw. von Georg Minde-Pouet. Leipzig 1938, S. III–XV.

- Schmidt, Friedrich:** „[...] Die Sprache taugt nicht dazu“. Zur Sprachkritik Heinrich von Kleists. In: Beiträge zur Kleist-Forschung, 17 (2003), 250–279.
- Schmidt, Herminio:** *Heinrich von Kleist's Poetic Technique: Is It Based on the Principle of Electric?* In: Heinrich-von-Kleist-Studien. Hg. von Alexej Ugrinsky. Berlin 1981, S. 203–213.
- Schmidt, Jochen:** Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen 1974.
- *Kleists Werk im Horizont der zeitgenössischen Legitimationskrise.* In: Kleist-Jahrbuch, (1981/82), 358–379.
- Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945 in zwei Bänden. Bd. 1. Darmstadt 1985.
- Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt 2003.
- *Identität als aporetisches Projekt. Kleist Erzählung ‚Der Findling‘.* In: Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne. Hg. von Werner Frick. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag. Tübingen 2003, S. 203–210.
- Schmidt, Wilhelm:** Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst – Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault. Frankfurt am Main 2000.
- Schmitt, Axel:** Zwischen Sinnstiftung und -auflösung. Bemerkungen zu einer Neu-Edition von ‚Das Käthchen von Heilbronn‘ im Rahmen der Brandenburger Kleist-Ausgabe. 2006 (URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8891).
- Schmitz, Hermann:** Die entfremdete Subjektivität: von Fichte zu Hegel. Bonn 1992.
- Schmitz-Emans, Monika:** Schrift und Abwesenheit: historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. München 1995.
- *Das Subjekt als literarisches Projekt: Ich-Sager und Er-Sager.* In: Komparatistik, (1999/2000), 74–104.
- Kritische Theorie des Subjekts: Eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. 2003 (URL: <http://www.philfak.uni-bonn.de/Philfak/ROMSEM/geyer/kts/german/schmitzo.htm>).
- Schneider, Helmut J.:** *Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists.* In: Semiotica, 11 (1988), 149–165.
- *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz über das Marionettentheater und der Diskurs der klassischen Ästhetik.* In: Kleist-Jahrbuch, (1998), 153–175.
- Schneider, Karl Ludwig:** *Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils.* In: Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis. Hg. von Walter Müller-Seidel. 2. Aufl., Berlin 1965, S. 27–43.
- Schneider, Manfred:** Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert. München 1986.
- Schneider, Sabine M.:** Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit. Würzburg 1998, (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; 231).
- Schrader, Hans-Jürgen:** *Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists ‚Erdbeben‘.* In: Kleist-Jahrbuch, (1991), 34–52.

- Schröder, Jürgen:** *Kleist's Novelle ‚Der Findling‘. Ein Plädoyer für Nicolo.* In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel. Darmstadt 2003, S. 40–58.
- Schröder, Winfried:** *Moralischer Nihilismus. Radikale Moralkritik von den Sophisten bis Nietzsche.* Stuttgart 2005.
- Schuller, Marianne:** *Pfeil und Asche. Zu Kleists Erzählung ‚Der Zweikampf‘.* In: Kleist-Jahrbuch, (1990), 194–202.
- Schulte, Bettina:** *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists.* Göttingen/Zürich 1988.
- Schulz, Gerhart:** *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration.* In: Geschichte der Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart in zwölf Bänden. Hg. von Gerhart Schulz u. a. Begr. von Helmut de Boor und Richard Newald. München 1983/1989.
- Schwarz, Anette:** *Melancholie. Figuren und Orte einer Stimmung.* Wien 1996.
- Schwindt, Jürgen Paul:** *Zur ‚Poetik der Zeit‘ im griechisch-römischen Drama.* In: Merkur, 50,12 (1996), 1175–1179.
- Schwöbel, Stefan:** *Autonomie und Auftrag. Studien zur Kunsttheorie im Werk von Peter Weiss.* Frankfurt am Main [u. a.] 1999.
- Schäfer, Regina:** *Der gefälschte Brief. Eine unkonventionelle Hypothese zu Kleists ‚Herrmannsschlacht‘.* In: Kleist-Jahrbuch, (1993), 181–189.
- Seel, Martin:** *Ästhetik der Erscheinung.* München/Wien 2000.
- Seger, Daniel Tobias:** *„Sie wird doch keine Klinke drücken?“ Kleists ‚Herrmannsschlacht‘ im Rahmen seines Graziedenkens.* In: DVjS, 78,3 (2004), 426–458.
- Seifert, Hans-Ulrich:** *Sade: Leser und Autor. Quellenstudien, Kommentare und Interpretationen zu Romanen und Romantheorie von D. A. F. de Sade.* Frankfurt am Main 1983.
- Sembdner, Helmut:** *Kleist's Interpunktion. Zur Neuauflage seiner Werke.* In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 605–634, (= Wege der Forschung; 147).
- *Anmerkungen zu den Erzählungen und Anekdoten.* In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hg. von Helmut Sembdner. 9., verm. und rev. Aufl., München 1993, S. 895–920.
- Senk, Herbert:** *Das Katastrophale als gesetzmäßig-rhythmische Moment in der Persönlichkeit und Epik Heinrich von Kleists.* Dissertation, Jena/Hildesheim 1930.
- Settele, Matthias:** *Der Protokollstil des Albert Drach. Recht, Gerechtigkeit, Sprache, Literatur.* Frankfurt am Main 1992, (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; 1343).
- Shapiro, Gary und Alan Sica (Hrsg.):** *Hermeneutics. Questions and Prospects.* Amhurst 1984.
- Sieck, Albrecht:** *Kleist's Penthesilea. Versuch einer Interpretation.* Bonn 1976.
- Silz, Walter:** *Das Erdbeben in Chili.* In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 351–366, (= Wege der Forschung; 147).

- Simon, Josef:** *Subjektivität: Von den Vorstellungen zu den Zeichen.* In: Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Bd. 2. Hg. von Reto Luzius Fetz [u. a.]. Berlin/New York 1998, S. 762–781, (= European cultures; 11).
- Simonis, Walter:** Schmerz und Menschenwürde. Das Böse in der abendländischen Philosophie. Würzburg 2001.
- Skrotzki, Ditmar:** Die Gebärde des Errötens im Werk Heinrich von Kleists. Marburg 1971.
- *Ist Kleists Erzählung vom Kohlhaas wirklich die Geschichte des Rebellen Kohlhaas? Oder: Wie stoppt man den Teufel, der auf zwei Rappen durch Sachsen reitet?* In: Ders.: Zwei Vorträge. Heilbronner Kleist-Schriften. Bd. 3. Heilbronn 1993, S. 7–18.
- Smith, Sabine H.:** Sexual Violence in German Culture. Rereading and Rewriting the Tradition. Frankfurt am Main 1998, (= Studien zum Theater, Film und Fernsehen; 26).
- Soboczynski, Adam:** *Das Arcanum der ‚Marquise von O...‘. Kleists preußische Novelle zwischen Verstellungskunst und Gottesbegehren.* In: Kleist-Jahrbuch, (2004), 62–87.
- Sofsky, Wolfgang:** Traktat über die Gewalt. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1996.
- Spree, Axel:** Kritik der Interpretation. Analytische Untersuchungen zu interpretationskritischen Literaturtheorien. Paderborn [u. a.] 1995.
- Spälti, Jacob:** Interpretationen zu Heinrich von Kleists Verhältnis zur Sprache. Frankfurt am Main 1975.
- Staiger, Emil:** *Heinrich von Kleist: ‚Das Bettelweib von Locarno‘. Zum Problem des dramatischen Stils.* In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 113–129, (= Wege der Forschung; 147).
- Starobinski, Jean:** Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure. Frankfurt am Main 1980.
- Steffen, Hans (Hrsg.):** Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. 2. Aufl., Göttingen 1970.
- Steiner, George:** Sprache und Schweigen. Frankfurt am Main 1969.
- Steinhauer, Harry:** *Heinrich von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘.* In: Goethezeit. Festschrift für Stuart Atkins. Hg. von Gerhart Hoffmeister. Bern/München 1981, S. 281–300.
- Stephens, Anthony:** *„Eine Träne auf den Brief“.* Zum Status der Ausdrucksformen in Kleists Erzählungen. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 28 (1984), 315–348.
- *„Das nenn ich menschlich nicht verfahren“.* Skizze zu einer Theorie der Grausamkeit im Hinblick auf Kleist. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hg. von Dirk Grathoff. Opladen 1988, S. 10–39.
- *„Wie beim Eintritt in ein andres Leben“.* Geburtsmetapher und Individualität bei Kleist. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. Hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engels. München 1988, S. 195–214.
- Kleist – Sprache und Gewalt. Freiburg im Breisgau 1999, (Rombach-Wissenschaften: Reihe litterae; 64).
- Stierle, Karl-Heinz (Hrsg.):** Das Gespräch. München 1984.

- Stierle, Karlheinz:** *Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte.* In: Geschichte – Ereignis und Erzählung. Hg. von Reinhard Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München 1973, S. 347–375, (= Poetik und Hermeneutik; V).
- *Das Beben des Bewusstseins. Die narrative Struktur von Kleists ‚Erdbeben in Chili‘.* In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. Hg. von David E. Wellbery. 3. Aufl., München 1993, S. 54–68.
- *Cura sui? – Montaigne und die Autobiographie.* In: Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge. Hg. von Maria Moog-Grünwald. Heidelberg 2004, S. 127–138, (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft; 22).
- Stix, Bettina:** Rhetorische Aufmerksamkeit. Formalistische und strukturalistische Vorgaben in Paul de Mans Methode der Literaturwissenschaft. München 1997.
- Stockum, Theodorus van:** *Heinrich von Kleist und die Kant-Krise.* In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. von Walter Müller-Seidel. 1. Aufl. 1967. 4., unveränd. Aufl., Darmstadt 1987, S. 269–271, (= Wege der Forschung; 147).
- Strack, René Marc:** Verwehungen – Kaleidoskopische Betrachtungen zu Heinrich von Kleists Erzählungen. Dissertation, Technische Hochschule Aachen, Aachen 1998.
- Strube, Werner:** Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts. Dissertation, Bochum 1971.
- Struck, Peter:** Kleists Wahrheitskrise und ihre frühromantische Quelle. Hannover 1985.
- Strässle, Urs:** Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002.
- Svoboda, Claudia Beatrice:** The art of narrative illusion: Textual ambiguity and problems of seeing in four novellas of Heinrich von Kleist. Ann Arbor 1997.
- Szondi, Peter:** *Amphitryon. Kleists „Lustspiel nach Molière“.* In: Schriften II: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien. Anhang: Frühe Aufsätze. Hg. von Jean Bollack. Frankfurt am Main 1978, S. 155–169.
- Schriften in zwei Bänden. Hg. von Jean Bollack. Frankfurt am Main 1978.
- Szukala, Ralph:** *Erzählstrategien Kleists.* In: Annali. Sezione Germanica. Filologia Germanica, 1/2 (1992), 43–45.
- *Kleists Kohlhaas und Penthesilea im Spiegel von Jean Baudrillards ‚Transparenz des Bösen‘.* In: Das Böse. Fragmente aus einem Archiv der Kulturgeschichte. Hg. von Eugenio Spedicato. Bielefeld 2001, S. 53–71.
- Taylor, Charles:** Quellen des Selbst. Die Entstehung neuzeitlicher Identität. Frankfurt am Main 1996.
- Theisen, Bianca:** Bogenschluss. Kleists Formalisierung des Lesens. Freiburg i. Br. 1996.
- Thomé, Norbert:** Kantkrise oder Kleistkrise? Phil. Diss. (Masch.) Bonn 1923.
- Thomsen, Christian W. und Hans Holländer (Hrsg.):** Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt 1984.
- Thorwart, Wolfgang:** Heinrich von Kleists Kritik der gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien. Zu H. v. Kleists Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der theologisch-rationalen Jugendwerke. Würzburg 2004.

- Tissier, André:** *Structures dramatiques et schématiques de l'Amphitryon de Molière*. In: Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Schérer. Hg. von Jacques Schérer. Paris 1986, S. 225–233.
- Torbruegge, Marilyn U.:** *Johann Heinrich Füßli und ‚Bodmer-Longinus‘. Das Wunderbare und das Erhabene*. In: DVjS, 46 (1972), 161–185.
- Tournois-Jung, Michel:** La perversion dans l'écriture de Heinrich von Kleist. Dissertation, Montpellier 1996.
- Turk, Horst:** Dramensprache als gesprochene Sprache. Untersuchungen zu Kleists ‚Penthesilea‘. Bonn 1965.
- Ubersfeld, Anne:** *Le double dans l' ‚Amphitryon‘ de Molière*. In: Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Schérer. Hg. von Jacques Schérer. Paris 1986, S. 235–244.
- Ueding, Gert (Hrsg.):** Literatur ist Utopie. Mit Beitr. von Burghart Schmidt. Frankfurt am Main 1978, (= Edition Suhrkamp; 935).
- Uerlings, Herbert:** *Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists ‚Verlobung in St. Domingo‘*. In: Kleist-Jahrbuch, (1991), 185–201.
- Ugrinsky, Alexej (Hrsg.):** Heinrich-von-Kleist-Studien. Berlin 1981.
- Vietta, Silvio und Dirk Kemper (Hrsg.):** Germanistik der siebziger Jahre. Zwischen Innovation und Ideologie. München 2000.
- Vofß, Torsten Tobias:** Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen. Dissertation, Ms., Bielefeld 2004.
- Walzel, Oskar:** Deutsche Romantik. Leipzig 1908.
- Wehle, Winfried:** *Kunst und Subjekt: Von der Geburt ästhetischer Anthropologie aus dem Leiden an Modernität – Nodier, Chateaubriand*. In: Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Bd. 2. Hg. von Reto Luzius Fetz [u. a.]. Berlin/New York 1998, S. 901–941, (= European cultures; 11).
- Weier, Winfried:** Die Grundlegung der Neuzeit. Typologie der Philosophiegeschichte. Darmstadt 1988, (= Grundzüge; 17).
- Weigel, Alexandra:** *„Letzte Szene“ und „Urszene“ Heinrich von Kleists*. In: Kleist-Jahrbuch, (2002), 259–261.
- Weigel, Sigrid:** *Der ‚Findling‘ als ‚gefährliches Supplement‘. Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800*. In: Kleist-Jahrbuch, (2001), 120–134.
- Weiß, Ernst:** *Kleist als Erzähler (1927)*. In: Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation. Hg. von Peter Goldhammer. Berlin/Weimar 1976, S. 239–242.
- Wellbery, David E. (Hrsg.):** Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. 3. Aufl., München 1993.
- *Stimmung*. In: Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5. Stuttgart [u. a.] 2003, S. 703–733.
- Werlich, Egon:** *Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘. Versuch einer Aufwertung des Gehalts*. In: Wirkendes Wort, 15 (1965), 239–257.
- Wertheimer, Jürgen (Hrsg.):** Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt am Main 1986.

- Wetzel, Michael:** *Intensität. Vorüberlegungen zur Überschreitung subjektiver Zeit.* In: Zeitbegriffe. Ergebnisse des Interdisziplinären Symposiums: Zeitbegriffe der Naturwissenschaft, Zeiterfahrung und Zeitbewusstsein (Kassel 1983). Hg. von Gottfried Heinemann. Freiburg i. Breisgau/München 1986, S. 113–137.
- Wichmann, Thomas:** Heinrich von Kleist. Stuttgart 1988, (= Sammlung Metzler; 240).
- Wiegand, Anke:** Die Schönheit und das Böse. München/Salzburg 1967, (= Epimeleia; 7).
- Wiese, Benno von:** *Heinrich von Kleist. Tragik und Utopie.* In: Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis. Hg. von Walter Müller-Seidel. 2. Aufl., Berlin 1965, S. 63–74.
- Willemsen, Roger:** *Gewalt als Unterhaltung.* In: Merkur, 39,1 (1985), 91–105.
- Wintermeyer, Ingo:** *Von der Zersplitterung der Tektonik.* In: Kleist in Sprüngen. Hg. von Klaus Jeziorskowski. München 1998, S. 97–113.
- Wirth, Michael:** Heinrich von Kleist. Abkehr vom Ursprung. Studien zu einer Poetik der verweigerten Kausalität. Bern [u. a.] 1992.
- Wolf, Christian:** *Ästhetische Objektivität.* In: Poetica, 34,1–2 (2002), 125–170.
- Wolff, Hans M.:** Heinrich von Kleist. Die Geschichte seines Schaffens. Bern 1954.
- Wunberg, Gotthart:** *Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne.* In: Hofmannsthal. Jahrbuch zur Europäischen Moderne, 1 (1993), 309–350.
- Wunderli, Peter:** Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur. Tübingen 1972.
- Wyss, Beat:** Der Wille zur Kunst: Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln 1996.
- Würker, Achim [u. a.] (Hrsg.):** Grenzgänge. Literatur und Unbewusstes. Zu Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann, Alfred Andersch und Max Frisch. Würzburg 1999.
- Zartmann, Hugo:** *Heinrich von Kleist und Kant.* In: Euphorion, 14 (1907), 790–791.
- Zeeb, Ekkehard:** *Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor dem ‚Rahmen‘ der Kunst. Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft.* In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Hg. von Gerhard Neumann. Freiburg i. Breisgau 1994, S. 299–336, (= Rombach Wissenschaft. Reihe litterae; 20).
- Zelle, Carsten:** Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987.
- *Schrecken und Erhabenheit. Mündigkeit, Selbstgefühl und das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts.* In: Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten. Hg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus. Berlin/New York 2004, S. 400–418.
- Zeller, Hans:** *Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen. Nichterfüllte Voraussetzungen ihrer Interpretation.* In: Kleist-Jahrbuch, (1994), 83–103.
- Zima, Peter V.:** Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen/Basel 2000.
- Ziolkowski, Theodore:** *Kleist im Lichte der zeitgenössischen Rechtskontroverse.* In: Kleist-Jahrbuch, (1987), 28–51.
- Žižek, Slavoj:** Die Tücke des Subjekts. Frankfurt am Main 2001.
- Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan. Aus d. Engl. von Nikolaus G. Schneider. Frankfurt am Main 2005.
- Zweig, Stefan:** Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin – Kleist – Nietzsche. Ungek. Neuausg. der Erstaussg. von 1925. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1999.