

Wolfgang Wittkowski

Kleist

Wert-Ethik, Wahrheit,
Widerstand und
Wieder-Auf-Er-Stehung

Über deutsche Dichtungen 6



PETER LANG
EDITION

Kleist

Wolfgang Wittkowski

Kleist

Wert-Ethik, Wahrheit,
Widerstand und
Wieder-Auf-Er-Stehung

Über deutsche Dichtungen 6



PETER LANG
EDITION

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Umschlaggestaltung:

© Olaf Gloeckler, Atelier Platen, Friedberg

ISBN 978-3-631-64003-6 (Print)

ISBN 978-3-653-02129-5 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-02129-5

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2013

Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des

Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für

Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

In dankbarem Gedenken an

Fritz Martini

Inhalt

Vorwort _____	9
Weltdialektik und Weltüberwindung. Zur Dramaturgie Kleists _____	17
<i>Das Erdbeben in Chile:</i> Formen des Als-Ob: Skepsis, Noblesse, Ironie _____	45
<i>Der Zerbrochne Krug:</i> Gaukelspiel der Autoritäten _____	95
<i>Amphitryon:</i> Die Verschleierung der Wahrheit in und über Kleists <i>Amphi- tryon</i> . Zur dialektischen Aufhebung eines Lustspiels oder „Über den neuen mystischen <i>Amphitryon</i> und dergleichen Zeichen der Zeit“ (Goethe, Tagebuch, 15. Juli 1807) _____	125
<i>Die Marquise von O...</i> _____	159
<i>Die Hermannsschlacht</i> und die Nazi-Echos ihrer neuen Zensoren _____	189
<i>Prinz Friedrich von Homburg:</i> Absolutes Gefühl und absolute Kunst _____	205
Ein neuer Fund zu Kleists ironischer Fehde mit Iffland, Hardenberg und Müller in den <i>Berliner Abendblättern</i> _____	259
Fiat Potestas et Pereat Iustitia: <i>Michael Kohlhaas</i> , Luther und die preußische Rechtsreform _____	299
<i>Die Heilige Cäcilie</i> und <i>Der Zweikampf:</i> Kleists Legenden und die romantische Ironie _____	347
<i>Die Verlobung in St. Domingo</i> _____	397

<i>Der Findling: Ecce homo</i> _____	419
--------------------------------------	-----

Anhang: Zwei Rezensionen

Helga Gallas: <i>Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität.</i> <i>Zwischen symbolischer und imaginärer Identifizierung</i> _____	441
---	-----

<i>Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien</i> Hgg. Paul Michael Lützeler u. David Pan _____	453
--	-----

Vorwort

Für den Druck meiner Serie *Über deutsche Dichtungen* danke ich Frau Ute Winkelkötter und dem Peter Lang Verlag. Wie alle meine Bände enthält dieser *Kleist* mehr oder weniger gründlich überarbeitete Veröffentlichungen aus vergangenen Jahrzehnten. Für die un-nach-sichtig-umsichtig-gewissenhafte Erstellung der Druckfassung, Anstöße zu Verbesserungen und andere unentbehrliche Hilfsaktionen danke ich Frau Sandra Hawrylchak, die schon den *Schiller* rettete.

Alles Vorhandene aufzunehmen, verbat sich, denn dann überschneite sich noch mehr. Die Wahl fiel manchmal auf das jeweils Neueste, schon mit Rücksicht auf den je aktuelleren Stand der Diskussion. Andererseits entschied ich mich nach langem Schwanken z.B. im Fall des *Homburg*, freilich unter Bezugnahme auch auf neuere Forschung, für meine früheste Version von 1961, meine erste Kleist-Studie überhaupt. Nach Ausmerzung unwesentlicher Mißgriffe blieb, so hoffe ich, erhalten etwa die Art, wie `man es damals machte.'

Die immanente Interpretation, der ich nie anhing, ging zu Ende. Doch man ging m.E. mit Dichtung noch immer einfühlsamer um und näher ein auf moralpsychologische Vorgänge und Motivationen, auf Charaktere, den sogen. Sinn und Trend der Werke. Heute überwiegen andere Interessen; und man hat wenig Lust, der Menge jener Interpretationen weitere anzufügen. Sie wurden zunehmend die Sache vornehmlich von Anfängern und Liebhabern. Letzteren rechne ich mich weiterhin weitgehend zu – zum Glück, möchte ich sagen, verglichen mit dem Routinier, den die Jahre unvermeidlich aus uns machen.

Das Salz der Dichtungswissenschaft bleibt die Auseinandersetzung mit der Forschung. Sie ist der Auslöser weiterer Kritik – denn warum sollte man über den Genuß der Werke hinausdenken und sie analysieren, wenn das nicht von anderen getan worden wäre und Reaktion verlangte, Korrektur? Forschungskritik nimmt in meinen Arbeiten relativ breiten Raum ein. Sie beschert mir, meist in der Stille, Beifall und auch Gegnerschaft, gleichfalls meistens in der Stille, Schweigen und Verschweigen meiner Arbeiten, die gewöhnlich eigene Wege gehen und eben Kritik an der Kritik üben.

Forschungskritik ist, soviel ich weiß, besonders jungen Lesern lästig, Anfängern und Liebhabern, also dem Kreis, der leider immer kleiner wird und bei dem ich mir eher Wirkungsaussichten erhoffe als bei denen, die schon eine Meinung haben, womöglich eine gedruckte. Wer wenigstens Einiges davon kennt, mag mir rasch ins Wort fallen mit dem Hinweis: der und die hätten zum Thema bereits dies und das gesagt. Deshalb suche ich zu erklären, warum ich nicht jene und nicht diese Meinung teile und stattdessen meine eigene in größerer und geringerer Nähe zu anderen Standpunkten erarbeite. Erst der vielseitige Streit um die bessere und beste Lesart, wenn man ihn lange genug durchhält und sich dabei immer weiter umschaute, erbringt m.E. die volle Ernte der Anstrengung. Er schärft die eigene, reichert sie an im erweiterten Horizont der Möglichkeiten und bietet – m.E. eben besonders auf dem Gebiet der Literaturdeutung! – die beste Gelegenheit, sich bekannt und vertraut zu machen mit wissenschaftlichem, also mit kritischem Denken und Beurteilen sprachlicher Kommunikation überhaupt und mit dessen ebenso lehrreichem Fehlgehen und Versagen! Hierzu gehörten seine Verwechslungen mit weltanschaulichen Positionen politischer oder gar religiöser Art – sie sind besonders prominent in der von mir aufs Korn genommenen Kritik. Mein Ton mag da zuweilen ebenfalls – jenseits der Wissenschaft – die Grenze der Wissenschaft verletzen.

Leider muß ich hier ein eigenes Versagen zugeben. Ich habe nicht alle Neuerscheinungen gewürdigt, sie nicht einmal allesamt gelesen. Andererseits bin ich Günther Emig vom Heilbronner Kleist-Sembdner-Institut zu großem Dank verbunden, daß er mir immer wieder Gelegenheit zu Rezensionen gab, die mich wenigstens einigermaßen auf dem Laufenden hielten. Zwei von ihnen sind am Ende abgedruckt und ergänzen die Forschungskritik einzelner Kapitel.

Des Lesers wie auch des Umfangs wegen schlug ich (wir sind immer noch bei meiner Auswahl) einen Mittelweg ein, bevorzugte manchmal frühere, weniger forschungskritische (oder gar -polemische) Versionen, manchmal die späteren. Schwer fiel mir, meiner besonderen Liebe zu entsagen: der zum „neuen Prometheus“ Alkmene des *Amphitryon*. Stattdessen gab ich den Vorzug endlich der nur wenig späteren gründlicheren Auseinandersetzung mit

prominenten *Amphitryon*-Interpreten wie Hans Georg Gadamer, Walter Müller-Seidel, Lawrence Ryan und vielen anderen. Sie erschien 1972 in der Festschrift für Bert Nagel, *Wahrheit und Sprache*, unter dem humoristisch-boshaften Titel

Die Verschleierung der Wahrheit
in und über Kleists *Amphitryon*.
Zur dialektischen Aufhebung eines Lustspiels
oder
„Über den neuen mystischen *Amphitryon*
und dergleichen Zeichen der Zeit“
(Goethe, Tagebuch, 15. Juli 1807)

Da z.B. bewege ich mich an der Grenze spöttischer Polemik – ich fürchte, nicht zu Unrecht, also auf wissenschaftlich solider Basis. Dagegen hatte ich bei der *Hermannsschlachts*-Kritik verdienter Forscher Hemmungen, die Deutschfeindlichkeit, wie man dergleichen angesichts heute verbreiteter und noch zunehmender Unsitten immer öfter nennt, so zu geißeln, wie sie es verdiente. Denn wer Hermann/Kleist als Vorläufer und Vorbereiter Hitlers hinstellt, präsentiert vor allem anderen sich selbst als Musterschüler politisch korrekter Gesinnungs- und Sprech-Umerziehung, bezahlt das indes mit Wissenschaftlichkeit – verfährt man da doch nicht unähnlich dem Ankläger, der sein Beweismaterial (hier Kleists Text) gegen alle Evidenz so manipuliert, daß es sein parteiisch vorgefaßtes Fehlurteil bestätigt.

Solche Verunglimpfung begegnet uns heute mannigfach in Geschichtsschreibung und Politik, in Gerichtsprozessen, auch in berühmten. Machiavelli wußte, Sieger und Mächtige usurpieren das Urteilsmonopol, ruinieren den Ruf des Besiegten und machen ihn gefügig. Ja, heute bringen sie ihn dazu, die Sieger-Sicht zu übernehmen, sogar die Verleumdungen. Wird der Besiegte damit in manchem Punkt seinem Besieger ähnlich, so werden beide womöglich auch ihrem gemeinsamen Feindbild ähnlich, und das ist nun die Besiegten-Generation – oder vielmehr das Bild, das die Sieger-Propaganda von ihr schuf und das die Besiegten übernahmen. Auf dieses Gesetz, daß der Sieger dem verleumdeten, verhaßten Besiegten ähnlich werden mag, spielt Ex-Präsident Herbert Hoover jetzt an in

seinem nachgelassenen „revisionistischen“ Opus Magnum *Freedom Betrayed. Herbert Hoover's Secret History of the Second World War and its Aftermath*, Hg. George H. Nash, Stanford, CA, 12011, XIXf.

Der Staatsrechtler Karl Schmitt erlebte es in Bonn während der gesetzwidrigen französischen Ruhrbesetzung der 20er Jahre. Den Versuchen, für Versailles rückwirkend den Anschein von Legalität zu retten, begegnete er mit der meist mißdeuteten ungeschminkten Unterscheidung zwischen Freund und Feind und mit dem Lob der *Hermannsschlacht* als modellhafter Dichtung des Partisanen, d.h. des Widerstandes gegen Eroberung, Kolonisation und deren System von Heuchel-Lügen.

Darum und um die Entlarvung mannigfacher Wahrheits-Verfälschungen durch Individuen und Autoritäten aller Art war es Kleist jederzeit zu tun. Freilich tat er es meist ironisch verkappt, teils um die staatliche, französische und kirchliche Zensur zu täuschen, teils aber auch, um dem Publikum das Urteil zu erschweren und reizvoller, ergiebiger zu gestalten, kurz, um zu erziehen.

Dabei ging es ihm nicht um Reklame für die eine oder andere politische, religiöse, theoretische und sonst ideologische und modische Zeitgeist-Position, sondern – letztlich unabhängig von alledem – von Fall zu Fall um absolute Wahrheit und Gerechtigkeit des Urteils, um ethische Tugenden und Werte. An ihnen nämlich, und zwar an ihrer Bewährung ebenso wie an ihrer Verletzung und Verkehrung fassen wir – weit über jene Positionen hinaus – den wahren Wert des Lebens und des Menschen. Das gab am Ausgang der klassischen Periode und zum Auftakt eines ganz andersgearteten Zeitalters zu bedenken kein Geringerer als Schopenhauer am Ende seiner Schrift *Über den Willen in der Natur*, 2 A. 1851? Zit. WW: Georg Büchner, 2009, 158. Siehe hierzu auch den Schluß des Kapitels „Ein neuer Fund usw...“: „Schwierigkeiten der politischen Fragestellung.“

So bietet die vorliegende Auswahl Einblicke in die Forschung des letzten Halbjahrhunderts und damit in ein Kapitel germanistischer und Intellektuellen- oder Zeitgeist-Geschichte, das sich in meiner Sicht nicht immer rühmlich ausnimmt, weitgehend unter der Nachwirkung zweier Weltkriegs-Niederlagen und der unberufenen plumpen und raffinierten Umerziehungs- und Unterwerfungs-Anstrengungen seit 1945.

Trotz seines Umfangs behandelt mein Buch – noch einmal: Pardon! – nicht den ganzen Kleist. Nur im 1. Kapitel *Weltdialektik und Weltüberwindung* nahm ich es noch zuversichtlich auf mit der *Familie Schroffenstein*, dem *Käthchen von Heilbronn* und *Penthesilea*. Später erwärmte ich mich wissenschaftlich nicht mehr so für sie wie desto mehr für alles, was in das Buch einging. Auch die Lyrik und die Aufsätze allgemeinen Inhalts fehlen, dafür sind Beiträge der *Berliner Abendblätter* zur Auseinandersetzung Kleists mit Iffland, Hardenberg und Müller eingehender analysiert, vielleicht zu eingehend für eine gefällige Lektüre.

Die Kapitel folgen dem kurzen Werdegang des Dichters wenigstens ungefähr – denn Entstehung, Endfassung und Erscheinen seiner Schriften überlappen und verknäueln sich. Den Anfang bilden Studien zu Eigenart und Zielsetzung der Werke. Von da leitet die komisch-sarkastische bis tragisch-traurige Gesellschafts-, Religions- und Autoritäts-Kritik der Lustspiele samt der *Marquise von O...* weiter zu den anti-imperialistischen Werken nationaler Befreiung und zur unglücklich utopischen Preußen-Liebe, endlich abermals zu Demontagen der erz-autoritären Institution und Ideologie der Kirche sowie zuletzt im *Findling* zur condition humaine, ihrer Gebrechlichkeit, sowie zum Potential des Menschen, für andere *deus* und auch *lupus* sein zu können (Hobbes/Goethe) bzw. Engel und auch Teufel: so drückt es die durch Prüfungen gereifte, gütig weise Marquise aus.

Apropos Marquise: Falls meine Leser es nicht merkten – obwohl ich mir schwer vorstellen kann, daß es ihnen entgangen sein sollte: Meine wissenschaftlichen und Liebhaber-Bemühungen um Dichtung machten mich in der Forschungs-Diskussion nicht nur um Kleist, so kommt es mir vor – in gebührend verkleinerter Analogie zum *Defensor Fidei* altehrwürdiger Religionszwiste – zu einem Verteidiger der Dichter, ihrer sittlichen Vernunft oder vernünftigen Ethik und besonders ihrer Frauenfiguren, die selbst von Kritikerinnen oft ungerecht oder sonst unzulänglich eingeschätzt werden. Genauer: Ich steuere gegen, wo man dichterisches Preisen und Verdammnis gegen alle Evidenz herabstimmt oder gar ins Gegenteil verkehrt. Insofern gebrauche ich ebenfalls Schmitts Unterscheidung zwischen Freund und Feind – unter Ausschluß selbstverständlich (meistens) der Kollegen und Kolleginnen.

Fritz Martini erwarb sich auf den wichtigsten Gebieten der Neuere Germanistik größte Verdienste. Und niemand hat meine Anfänge mehr gefördert als der so viel- und vielseitig Tätige. Als Herausgeber des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* veröffentlichte er meine ersten Schiller-Arbeiten, schützte und verteidigte sie gegen Einsprüche kollegialer Autoritäten und ließ im *Deutschunterricht* meinen überlangen *Homburg*-Aufsatz drucken. Unterstützt von Helmut Kreuzer, damals sein Assistent, gleich mir Hebbel-Doktorand und von da an aus der Ferne mein kritisch-treuester Wegbegleiter, ebnete er mir den Weg zur Universität und in die USA.

Soweit war ich mit diesem Vorwort, da stieß ich beim Korrekturlesen des *Marquise*-Kapitels auf das Bibelmotiv des Tobias, der ohne handfeste Beweise nicht glauben will an Christi Auferstehung. Auferstehung! Wiederauferstehung! Dieser Gestus, befreit allerdings von religiöser Sinngebung, war es doch, was Kleist an dieser seiner kleiner Heldenin vorführte:

Als die Pistole des Vaters sich entlud, erhob sie sich „leichenblaß“ von „ihren Knieen,“ auf denen sie den Vater um Erbarmen gefleht hatte, sank „matt bis in den Tod“ auf einen Sessel, machte ihre Kinder fertig zur Abreise und erwiderte dem Bruder, als er namens des Kommandanten Überlieferung der Kinder von ihr forderte: „Dieser Kinder?“ fragte sie, und stand auf. Sag deinem unmenschlichen Vater, daß er kommt, und mich niederschießen, nicht aber mir meine Kinder entreißen könne! Und hob, mit dem ganzen Stolz der Unschuld gerüstet, ihre Kinder auf, trug sie ohne daß der Bruder gewagt hätte, sie anzuhalten, in den Wagen und fuhr ab.

Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich selbst, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor. Der Aufruhr, der ihre Brust zerriß, legte sich, als sie im Freien war. Sie küßte häufig ihre Kinder, diese ihre liebe Beute, und mit großer Selbstzufriedenheit gedachte sie, welch einen Sieg sie, durch die Kraft ihres schuldfreien Bewußtseins, [...] davongetragen hatte.

Das ist in allen Einzelheiten, oft wortwörtlich, „Wiederauferstehung,“ freilich, wie gesagt, nicht religiös, sondern im Gegenteil ganz weltlich aus eigener Seelenkraft mit segensreichen Folgen für das Ich und andere. So beschrieb und nannte Adam Müller im

Phöbus, den er mit Kleist herausgab, den entsprechenden Vorgang an Goethes *Egmont*.¹ Taktvoll (was nicht immer seine Stärke war) bog er ihn nur andeutungsweise um in ein Erlebnis religiöser Art („Himmelfahrtsmoment“). Kleist, der den Gedanken wohl schon fertig mit nach Dresden brachte, eben in der *Marquise*, hielt ihn auf der Erde und im Menschen, auch in Homburgs Unsterblichkeits-Monolog und an allen seinen Helden, jedesmal auf eigene Weise, meist unauffällig und stets unausgesprochen – das Verfahren der Meister. Dabei assoziiert auch er durchweg die klassisch-weltliche Vorstellung, der edle Mensch könne sich vergöttlichen, gottähnlich werden.

Müller führt den Gedanken weiter zur Verewigung der Figur in unserem, des Publikums Gedächtnis; und das dürfte für Kleists berühmteste Figuren so gut gelten wie für die der Klassiker und derer, die ihnen nahekommen. Die gut 40 Jahre zurückgreifende Erinnerung an diese Kleistisch-Müllersche Idee (vgl. das 1. Kapitel, Ende) mag mir als handfester Trumpf und heilsames Entgiftungsmittel dienen gegen die dekonstruktiven, ja wert-nihilistischen Tendenzen jener Interpreten, die sich darin gefallen, zu schreiben als Insassen der Schuldkolonie Deutschland, d.h. als politisch korrekte Entlarver unserer verdammlichen Vergangenheit – zumal der Epoche Kleists und der Klassiker.

Trumpf und Entgiftungsmittel: Denn was bedeutet die Wiederauferstehung kleistischer Figuren? Aus tiefem Fall (*per aspera ad astra*): „Wieder-.“ Körperlich-seelisches Sich-Auf-raffen oder auch „-heben“ („so hebst du dich?“): „Auf-“. Als Retter und als Gegenspieler(in): „Erstehen.“ Endlich Stehen, Feststehen: „steh, stehe fest“ „Kraft und ihr Widerstand.“ All das abgewandelt je nach Situation und Charakter, doch überall als zentraler Gestus, der Held und Heldin auszeichnet, wo sie sich nicht unterkriegen lassen, und feststehen wieder aufrichten – oder auch im Modus der Karikatur belächelt am Simpel, Großtuer und Bösewicht. Deshalb im Titel das Quartett **Wieder-Auf-Er-Stehung**.

Slingerlands, N.Y., Juli 2012

¹ Ausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft 1961, 429, 431.

Weltdialektik und Weltüberwindung.

Zur Dramaturgie Kleists¹

Dialektik als Kompositionsprinzip sowie Kunst als Mittel zur Befreiung vom Irdischen: Kleist hat diese wohlbekannten Konzepte mit einer Intensität und Perfektion entwickelt und verknüpft, die ihresgleichen suchen. Er hat nur knappe Hinweise zu seinen Dramen und zum Drama überhaupt gegeben. Die wichtigsten finden sich in drei kleinen Aufsätzen, in denen es jedesmal um das Gefühl geht: 1. um die Gemütsregung, ohne die kein Sachverhalt zu klarer Erkenntnis, Formulierung und rascher Mitteilung gelangt (*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*); 2. um die Gefühlskraft, ohne die nicht rasch genug gehandelt werden kann (*Von der Überlegung*); 3. um die Kraft des Unbewußten, das allein die Sicherheit und Grazie des richtigen Reagierens gewährt (*Über das Marionettentheater*). Der Mensch hat danach stets gegen sich ein Etwas, das Odysseus in der *Penthesilea* auf die Formel bringt:

So viel ich weiß, gibt es in der Natur
Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes.

Diesen Widerstand kann man nur dann rechtzeitig erkennen und besiegen, wenn man sich ganz der Leitung des Gefühls, des Unbewußten anvertraut. Äußere Widerstände und Verwicklungen lassen sich zwar nicht ohne Hilfe des empirischen, berechnenden Verstandes ermitteln. Dieser reicht dazu jedoch so wenig erschöpfend aus wie das Gefühl. Im Zeichen Kants können Kleists Menschen selten sichere Erkenntnis noch Daseinssicherheit gewinnen. Ihr Weltverhältnis ist das einer hochgradigen Isoliertheit und Gefährdung, einer ontologischen Entfremdung. Dementsprechend hängt der gute Ausgang in allen Dramen von Faktoren ab, die nicht zu kontrollieren sind. Wiederum im Zeichen Kants kommt es zuletzt indessen nicht auf den äußeren Erfolg oder Mißerfolg an, sondern allein darauf, ob der Mensch sich in der Bewährungsprobe so verhält, daß er mit sich zufrieden, mit sich einig sein kann. Sein wichtigster Feind sind daher die Regungen in ihm selber, die sein

¹ Leicht überarbeitet aus: *Deutsche Dramentheorien*. Hg. Reinhold Grimm. Wiesbaden 1972, 3.A. 1980, 243-261.

sittliches Gefühl behindern, das Richtige, und Würdige zu ergreifen, zum Bewußtsein und zur Verwirklichung zu bringen. Man nehme Homburgs Todes-Entschluß.² Daß er der Gemeinschaft zugutekommt, ist wichtig, aber nicht entscheidend. Sekundär ist auch das moralische Bekenntnis des Prinzen. Homburg hat ja seine Schuld längst zugegeben und lediglich bestritten, daß er den Tod dafür verdient. Was er jetzt neu erkennt, bezieht sich nur auf sein bisheriges Bemühen, sein Leben von dem Fürsten zu erhandeln. Dieser hat, überrascht von Homburgs fassungslosem Widerstreben, ohne es zu verstehen und ohne irgendeine nähere Auskunft darüber zu verlangen, einfach aus Vertrauen, aus Achtung für Homburgs moralisches „Gefühl“ erklärt:

Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten,
Kassier ich die Artikel, er ist frei!

Im Brief, den der Kurfürst schickt, heißt es ganz ähnlich:

Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
So bitt ich, sagts mir mit zwei Worten –
Und gleich den Degen schick ich Euch zurück.

Das ist, wie Natalie sagt, „Großmut [...] ohne Grenzen.“ Auch Homburg meint:

Recht wacker, in der Tat, recht würdig!
Recht, wie ein großes Herz sich fassen muß!

Und er begründet seine eigene Entscheidung mit den Worten:

Er handle, wie er darf;
Mir ziemst hier zu verfahren, wie ich soll!
Ich will ihm, der so würdig vor mir steht,
Nicht, ein Unwürdger, gegenüber stehn!
Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust,
Wie ich es wohl erkenne; kann er mir
Vergeben nur, wenn ich mit ihm drum streite,
So mag ich nichts von seiner Gnade wissen.

² Zum Bisherigen und Folgenden vgl. W. Wittkowski. Absolutes Gefühl und absolute Kunst in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: *Der Deutschunterricht* 1961; ders., Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists *Erdbeben*, in: *Euphorion* 1969.

Das ist, nach Homburgs tiefer Entwürdigung, eine Wiederauferstehung, ist stolz-erbitterter Rückzug auf sich selbst bei unveränderter Einstellung in der Sache. Neu und wesentlich ist lediglich das Attribut „bedeutend“ in dem Schuldbekenntnis: Ausdruck nicht einer neugewonnenen Überzeugung, sondern des neubeschlossenen Verzichts auf Kleinlichkeit; Ausdruck für Noblesse, für großherziges Mehr im Geben; Absehen vom eigenen Vorteil. Bei Kleist gipfelt das in der Bereitschaft, das eigene Leben für andere wegzuworfen. Alle seine Helden finden hierin ihre Vollendung. Diese letzte Konsequenz der noblen Selbstentäußerung ist im Subjekt verankert und demonstriert dessen Einsamkeit, dessen ontologische Entfremdung.

Gleiches gilt für die andere Form von Noblesse, das Vertrauen. Es ist ja das Gegenteil dessen, was man damit zu verbinden pflegt: Sicherheit, und nichts anderes als großherziger Verzicht auf sie, das Wagnis eines Gebens, Sich-Hingebens, ein vornehmes Zuviel.

Der Kurfürst gibt sich selbst, das Kriegsgesetz, den Staat gläubig in die Hand des Prinzen. Das ist kein überlegener Erziehungsakt, sondern Kleists überschwänglichster Fall von wagemutigem Vertrauen, von Glauben, ohne zu wissen und sogar gegen den Schein. Noblesse bildet die existentielle Entsprechung und ethische Überhöhung, manchmal Überwindung der kommunikativen Isolation, der ontologischen Entfremdung.

Negatives Gegenstück dazu ist der Versuch, das Wirkliche zu manipulieren mit Hilfe von Maske, Täuschung, Katz- und Mausspiel. Das quälende Verhör pflegt den Verhörenden als den in Wahrheit Unterlegenen zu entlarven,³ und die Lügner scheitern. Nur einer nicht: Hermann. Er ist Kleists einzige wahrhaft überlegene Figur. Zugleich hat er jedoch Noblesse, und zwar eine, die das tiefste Wesen in Kleist und dessen Menschen offenbart. Der Chor der Barden spricht von Leiden, Dulden, Verzeihen, bis das Maß des Erträglichen erreicht ist. Erst in jener äußersten Situation fällt dem Cherusker-König das Amt des Rächers zu und damit die Pflicht, schrecklich zu sein. Weil er im Grunde mild ist – „der Frühling kann nicht milder sein“ –, bedeutet diese Pflicht erneutes Leiden. Die maßlose Härte des Zurückschlagens spiegelt das übermäßige

³ Herbert Singer: Kleists Verhöre. In: *Studi in onore die Lorenzo Bianchi*. Bologna 1960.

Leiden unter der Verletzung, potenziert noch durch das Leiden unter der eigenen Rachewut und -pflicht. Zugleich indes bewährt sie das Grundvermögen des dramatischen Helden, die Kraft.⁴ Sie vermag eben doch den inneren Widerstand zu überwinden, und gewährt dem Menschen eine Einheit mit sich selbst, die ebenso bewundernswert wie problematisch ist. Denn Bewunderung fordert Kleist für den, der das Leiden, die Grundverfassung des isolierten, entfremdeten Menschen, in seiner Bedrängnis und Bewährungsprobe meistert: Auferstehung. „Wir wollen,“ schreibt Adam Müller, zugleich in des Freundes Namen,⁵

es soll eine Zeit kommen, wo der Schmerz und die gewaltigsten tragischen Empfindungen, wie es sich gebührt, den Menschen gerüstet finden, und das zermalmende Schicksal von schönen Herzen begreiflich, und nicht als Paradoxie empfunden werde. Diesen Sieg des menschlichen Gemüts über kolossalen, herzzerschneidenden Jammer hat Kleist in der Penthesilea als ein echter Vorfechter für die Nachwelt im voraus erfochten.

Dem dialektischen Gesetz gemäß, das sich uns abzuzeichnen beginnt, bewährt Leidbemeisterung sich am großartigsten, wo das Leid den Menschen am tiefsten niederdrückt: Wiederauferstehung. Und sie äußert sich, wie sich wiederum dialektisch ergibt, entweder als Kraft, das Leiden zu ertragen, oder als Kraft, es hinter sich zu werfen. Auch hierin sind Kätchen und Penthesilea jede die „Kehrseite“ der anderen, „ihr anderer Pol,“ und gehören doch „wie das + und – der Algebra zusammen.“⁶

Die beiden gemeinsamen Grundzüge des Leidens entstammen dem Menschentypus der Tragödie. Schon durch ihn gelangt in die nichttragischen Stücke das stets bemerkte tragische Element. Es wird verstärkt, wenn solchen Werken ferner das Beklemmende der Tragödie eignet sowie meistens die triumphale Überwindung des Leidens. Der Tragödienheld stellt dabei die Einheit mit sich selber gewaltsam-kraftvoll her. Penthesilea wirft das Leben fort, um der Reue, der Verzweiflung zu entrinnen – Beweis nicht (oder nicht nur) ihrer Grenzen, ihrer „Gebrechlichkeit,“ sondern gerade auch ihrer Kraft, wie schon ihr Leiden Zeichen ihrer Kraft war, Leid zu

⁴ Vgl. Schiller: *Über das Pathetische*, und Hebbel: *Über Th. Korner und H. v. Kleist*.

⁵ 6. Februar 1808 an Friedrich Gentz.

⁶ Spätherbst 1807 an Marie von Kleist; 8. Dezember 1808 an Collin.

empfinden und ertragen. Prothoe nimmt dafür aus den *Schroffensteinern* das Bild von der Eiche auf und ergänzt damit das vom Gewölbe, das zusammensinken will und eben darum steht. Mit beiden appelliert sie an Penthesilea:

Beug deine Scheitel, einem Schlußstein gleich,
Der Götter Blitzen dar, und rufe, trifft!
Und laß dich bis zum Fuß herab zerspalten,
Nicht aber wanke in dir selber mehr [. . .]

Wichtiger als das physische Weiterbestehen ist das Bewahren oder Gewinnen der inneren Einheit mit sich selbst. Um sie muß es immer gehen, wenn eine zwiespältige Situation das Subjekt drängt, sich zu teilen. Hermann sagt von den anständigen römischen Besatzern: „Ich *will* die höhnische Dämonenbrut nicht lieben! So lang sie in Germanien trotz, ist Haß mein Amt und meine Tugend Rache!“ Als man ihn dagegen auf die Verräterei der Germanen hinweist, die er in den vaterländischen Verband aufnehmen will, ruft er: „Hinweg! – Verwirre das Gefühl mir nicht!“ Immer wo ihre innere Harmonie am schwersten gefährdet ist, antworten Kleists isolierte Menschen mit solcher radikalen Zusammenziehung ihres Innern – und akzentuieren damit wieder die Problematik der so erzwungenen Einheit. Denn anstatt der Situation drinnen und draußen nach ihrer dissonanten Vielfalt gerecht zu werden, schalten sie ja beträchtliche Aspekte aus, um sich auf einen einzigen zu konzentrieren. Sie wollen sich selbst mit einem einzigen Gedanken erfüllen.

Dieses extrem einseitige Verhalten wird indessen dialektisch ausgeglichen. Immer steht eine entgegengesetzte Lösung bereit, die die erste manchmal auch wirklich ablöst. Die Bereitschaft hierzu und die Entschlossenheit, unter allen Umständen die Einheit mit sich selber zu behaupten, verschränken sich paradox in Penthesileas Wort:

Doch von zwei Dingen schnell beschloß ich eines,
Dich zu gewinnen oder umzukommen.

Für Hermann ist es keineswegs nur ein Spiel, wenn er sich darauf einrichtet, zu unterliegen und zuletzt den Heldentod zu sterben. Er, der sonst jede Kleinigkeit sorgfältig kalkuliert, weigert sich, die Sendung an Marbod besser abzusichern, und erklärt, die Götter

müßten ohnehin helfen. Schläge das Unternehmen fehl: „Seis! mein Geschick ists, das ich tragen werde.“ Es geht ihm also weniger um das objektive Ziel als um den totalen, noblen Einsatz – zumal es ja auch nobel ist, sich, wenn man scheitert, vom Ziel und von der Welt zu lösen. Graf Wetter erklärt Kätchen für des Kaisers uneheliches Kind und begehrt sie, als Erfüllung seiner Traumvision, zur Frau – beides aber nimmt er vorübergehend „mit dem Erröten des Unwillens“ zurück, weil ihn die Zumutung des plumpen Gottesgerichts und das unedelmütig-selbstgefällige Leugnen des Kaisers empören. Angesichts einer so gebrechlichen Welt möchte er gekränkt, entrüstet, trotzig auf sein Glück verzichten – und auch auf das Glück Kätchens.

So leicht lassen die Ziele sich aufgeben oder vertauschen. Damit öffnen sich gut romantisch die unendliche Wandelbarkeit und Tiefe des Lebens wie der Seele.⁷ In weit höherem Grad als in der Klassik ist das Innere des Kleistschen Helden der Schauplatz eines Dramas, in welchem Regung auf Regung prallt und die widerstreitenden Elemente nur mühsam zu einer Harmonie gelangen, die dann womöglich wiederum zerbricht. Man denke an das Hin und Her Penthesileas, Homburgs, Graf Wetters. Trotzdem aber – und entschiedener als die Klassik und der Realismus, wo die Zerrissenheit des Herzens die gültige Antwort auf die zerreißende Situation darstellt – streben Kleists Menschen, gerade in der zerreißenden Situation, die Einheit mit sich selber an. Das heißt: sie suchen die Würde mit der Anmut zu verbinden, das Erhabene mit dem sittlich Schönen, zuletzt also die moralische Selbstentleerung mit der leichten, freudig-freien „Wegwerfung des Lebens, als ob es, dem nichtswürdigsten Gute gleich, auf dem nächsten Schritte schon wiedergefunden würde,“ wie es im *Erdbeben in Chili* heißt. Denn stets gilt es, zu „tun mit Grazie, was die Not erheischt“ (*Penthesilea*).

Grazie ist hier in der Tat ein äußerstes, nach dem Aufsatz *Über das Marionettentheater* sogar ein utopisches Ziel. Nur beim Tier, der Puppe und dem Gott erscheint sie in reiner Form möglich. Andererseits aber kann der Mensch, der zum zweiten Mal vom Baume

⁷ Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik. Vollendung und Unendlichkeit*. München 1922, 41928. Strich hält zwar Kleists Dramatik für klassisch geschlossen (S. 358), schreibt ihr jedoch eine Fülle romantischer Züge zu.

der Erkenntnis ist, ein unendliches, göttliches Bewußtsein und damit die Grazie eines neuen paradiesischen Naturstandes gewinnen: eben durch harmonische Aufnahme des Gefühls, des Unbewußten ins Bewußtsein.⁸ Kleists Helden erreichen und genießen diesen Zustand, wenn in den Belastungsproben dem Willen vom Unterbewußtsein her die Kraft zuwächst, die das Unglaubliche scheinbar anstrengungslos gelingen läßt. Penthesilea verwandelt untragbares Leid in das Glück vorgestellter Vereinigung mit dem Geliebten, indem sie sich kraft der Seele und des Willens buchstäblich, wie Schiller (*Über das Erhabene*) sagt, moralisch selbst entleibt. Und Prinz Friedrich vollzieht imaginär-existentiell den Übertritt in göttliche Unsterblichkeit so blumenleicht, wie bei Schiller (*Das Ideal und das Leben*) Herkules schwerelos aufschwebt zum Olymp.

Daß es sich hier um ein höheres, ein unendlich-göttliches Bewußtsein handelt – und damit um Weltüberwindung –, deuten die göttlichen Attribute und die Anspielungen auf biblische Geschichten an. Der verkleidete Ottokar, der gerade im Begriff stand, die feindlichen Häuser zu versöhnen, tritt den Verfolgern wie Jesus in Gethsemane entgegen: „Sucht Ihr Agnes, hier bin ich.“ Er `ersteht` und fällt als Opfer und Agnes stürzt sich über ihn: „Ein Schwert im Busen – Heiland! Heiland der Welt! Mein Ottokar!“ Und er: „Es ist gelungen.“ Entsprechend hat Achilles einen „Kranz von Wunden um sein Haupt;“ Penthesilea trägt eine „dornige Lorbeerkrone,“ und Käthchen fällt vor dem Grafen nieder „wie vor Gott“ und „dem Erlöser.“ Die demütige Dulderin empfindet einmal Worte ihres Vaters als „kreuzweis, wie Messer“ in die Brust gelegt. Homburg schließlich, der heilandmäßig Todbereite, und der Kurfürst werden am Ende – „vergöttert.“

Derartiges bedeutet kein Hereinreichen christlicher Religiosität in Kleists dichterische Welt. Es handelt sich vielmehr um die prometheisch säkularisierende Heiligung von Tugenden, die zum Christentum jetzt indifferent und manchmal feindlich stehen. Einige dieser Heiligungen gehen freilich parodistisch über den inneren Rang der Person hinaus. Manchmal heiligt die Bet-Gebärde den Betenden mehr als den Angebeteten.

⁸ Kleist verbindet Gefühl und Bewußtsein in Anlehnung an Wieland und vor allem Friedrich Bouterwek. Vgl. auch Anm. 10.

Indessen können solche religiösen Anspielungen noch einen weiteren Sinn haben. Gerade im *Käthchen* dürften sie auf einen Weltzustand abzielen, in dem der Engel nicht, wie es im *Marionettentheater* und in den *Schroffensteinern* heißt, vor dem verschlossenen Paradiese steht, sondern wo er zuweilen rettend eingreift und wo seine potentielle Allgegenwart (Gottfried rechnet mit dem Erscheinen von Engeln) Nähe zum offenen Paradies bedeutet. Schwächer als in der parodistischen Märchenkomödie⁹ deutet sich sonst der Wiedergewinn des Paradieses an: am ehesten noch in den opfer- und vertrauensbereiten Helden der *Hermannsschlacht* und besonders des *Homburg* – hier freilich als schwer angefochtenes utopisches Zukunftspostulat: „Ein Traum, was sonst?“ Überwiegend bleibt die Gesellschaft gesetzlich geregelten Herrschaftsverhältnissen und institutionalisierten Ideologien unterworfen und damit aus dem Paradies verbannt. (Man vergleiche dazu etwa das *Gebet des Zoroaster* und die *Betrachtungen über den Weltlauf*.)

Hier spielen Gedanken Rousseaus herein. In seinem Geiste verweist besonders *Die Familie Schroffenstein* auf das verlorene Paradies oder die verderbte Natur. Der Vorrang des Subjektiven wird freilich dabei wie überall gewahrt. Der Erbvertrag macht keineswegs zwangsläufig die Gemüter habgierig und eifersüchtig; erst das ängstliche Mißtrauen, die anderen könnten so sein, vergiftet die Atmosphäre. Verhängnisvoll erscheint ferner der Mißbrauch der patriarchalischen Hierarchie in Rossitz, wo der Herr den Dienern wie Hunden pfeift und der Sohn sich nicht die Mängel seines tyrannischen Vaters einzugestehen wagt. Dieser glaubt allzu selbstsicher die bösen Machenschaften der Gegenpartei zu durchschauen – und ist doch derjenige, der sich an meisten täuscht und am meisten Schuld trägt an dem Unglück. In der *Penthesilea* wird der Fehler konsequenter dem Gesetz, dem Amazonenstaat, zugeschrieben, die eigentliche Schuld jedoch der Oberpriesterin, die für diese fehlerhafte Staatsideologie eintritt. Sogar im *Käthchen* ist es die oberste Autorität, die aus Eigenliebe und Sorge um das geheiligte herrscherliche Dekor um das gerechte gute Ende beinahe noch vereitelt.

Varus wiederum umkleidet sein selbstgefälliges Überlegenheitsgefühl so durchsichtig mit Urbanität und Konzilianz, daß er, ohne

⁹ Fritz Martini: *Das Käthchen von Heilbronn. Jb. d. dts. Schillerges.*, 1976.

es zu wollen und zu merken, die Gegenseite dadurch mehr beleidigt, als es gewaltsame Unterdrückung vermöchte. Er behandelt den Cheruskerkönig gönnerhaft als Seinesgleichen, als Verbündeten und Freund, trifft aber gleichzeitig über dessen Kopf hinweg die Anordnungen, die er für nötig hält. Sogar einen taktischen Berater – lies Aufpasser – setzt er Hermann vor die Nase. Die Stelle ist eine psychologische Meisterstudie über die Hybris naiven Machtbewußtseins; Varus nimmt Hermann „vertraulich bei der Hand:“

VARUS: Ventidius hat dir gesagt,
Wie ich den Plan für diesen Krieg entworfen?
HERMANN: Ich weiß um jeden seiner weisen Punkte.
VARUS: Ich breche morgen mit dem Römerheer
Aus diesem Lager auf, und übermorgen
Rückst du mit dem Cheruskervolk mir nach.
Jenseits der Weser, in des Feindes Antlitz.
Hörst du das Weitere. – Wünschst du vielleicht.
Daß ein geschickter Römerfeldherr,
Für diesen Feldzug, sich in dein Gefolge mische?
Sags dreist mir an. Du hast nur zu befehlen.
HERMANN: Quintilius, in der Tat, du wirst
Durch eine solche Wahl mich glücklich machen.
VARUS: Wohl an, Septimius, schick dich an,
Dem Kriegsbefehl des Königs zu gehorchen. –
Er wendet sich zu Crassus.
Und daß die Teutoburg gesichert sei,
Indessen wir entfernt sind, laß ich, Crassus,
Mit drei Kohorten, dich darin zurück.
– Weißt du noch sonst was anzumerken, Freund?

Das Letzte gilt wieder dem König. Der aber ersteht als Gegenspieler, hat dem Römer in der Stille schon den Tod bereitet. Den sympathischen Berater läßt er, als es soweit ist, enthaupten und Varus wie ein Wild erlegen. Das ist weder rechtsgemäß noch ritterlich. Doch der Fremde, der den Mitmenschen nicht in dessen Eigenwürde respektiert, verwirkt laut Partisanen-Ethos hier – auch wenn er die Formen leidlich wahrt – jeden Anspruch auf menschlich-rechtliche Behandlung.

In *Homburg* gelangt die Gesellschaftshierarchie über die starre Gesetzesregelung hinaus zur momentanen Vertraulichkeit eines paradiesisch vollkommenen Zustandes. Der Prinz gliedert sich der kurfürstlichen Familie ein, die dadurch vollends das Zentrum der nationalen Heeres- und Staatsfamilie wird. Der Held nimmt dieses

Ziel schlafwandelnd und dann auch bewußt vorweg. Vom unerlaubten „Scherz“ des Fürsten läßt er sich verführen zum eigensüchtig eigenmächtigen Angriff, welcher scheitert. Erst Liebe zur Vatergestalt des Kurfürsten und Aufopferungswille geben ihm die Kraft, den zweifelhaft gewordenen Sieg durch einen zweiten Angriff zu retten.¹⁰ Der vorzeitige erste sollte ihm darum verziehen werden:

Die schlechte

Kurzsichtige Staatskunst, die, um eines Fehlers,
Da die Empfindung sich verderblich zeigt,
Zehn andere vergißt im Lauf der Dinge,
Da die Empfindung einzig retten kann!

Das hört der Kurfürst von Kottwitz. Von Hohenzollern hört er, daß er Homburg gar nicht bestrafen darf, weil er selber durch sein leichtfertig-anmaßendes Spiel im Garten den vorzeitigen Angriff mit provozierte. Die Apotheose einer wahren, zur höheren Natur geläuterten Ordnung verschränkt sich mit der Kritik am Staatsoberhaupt. Dessen Unzulänglichkeit und Wachstumsprozeß werden im Stück weitgehend überspielt. Daß seine Autorität sich behauptet in dem doch unumgänglichen Akt des Begnadigens, ent-

¹⁰ Das moralische Gefühl „entdeckt sich entweder als Achtung oder als Liebe. Achtung und Liebe sind die notwendigen Bestimmungen der Uneigennützigkeit.“ Liebe ist: „das Glück anderer zu befördern, es komme für uns dabei heraus, was da will [...]“ das Wesen der Liebe ist, wie das Wesen der Tugend, Aufopferung unserer selbst (Bouterwek: *Idee einer Apodiktik*. Halle 1799, 2. Bd., Drittes Buch, 10. Kapitel). Vgl. auch Kleists Brief vom 31. Januar 1801 über „die Entzückung eines freiwilligen Opfers“ und die Entzückung der „Uneigennützigkeit.“ Den Prinzen entlastet, daß auch sein anfänglicher Eigennutz, wie er im enthemmten Traumzustand hervortritt, sich nur im Dienst an der Gemeinschaft und am Kurfürsten erfüllen kann und will. Von Shaftesbury (*Inquiry concerning virtue and merit*, 1699 u. 1711; vielfach ins Deutsche übers.) übernahm Kleist eine duldsamere Auffassung des Eigennutzes; vgl. den frühen Aufsatz, *den sichern Weg des Glücks zu finden usw.* sowie Ulrich Gall: *Philosophie bei Kleist*. Bonn 1977, 29f. – Der Umstand, daß der Prinz trotz vorherigen, ähnlichen Versagens erneut ein wichtiges Kommando erhält, ermutigte Heinz Politzer (Kleists Trauerspiel vom Traum [...] *Euphorion* 1970) und J. M. Ellis (Kleist's „*Prinz Friedrich von Homburg*,“ 1970) zur Annahme einer Rivalität zwischen Prinz und Fürst. Besser belegbar ist als Grund Homburgs hohe Stellung. Die Analogie zu Prinz Louis Ferdinand dokumentieren die Werkausgaben von R. Samuel (Berlin 1963) und K. Kanzog (München 1977).

behrt in der Perspektive des kritischen Rezipienten nicht der Ironie, ja Komik.

Umgekehrt verdüstern sich die Schlüsse der Komödien. Im *Zerbrochnen Krug* brächte der Gerichtsrat Walter, trotz seines Namens, die Überlegenheit anzuzeigen scheint, die Wahrheit ohne den Schreiber kaum ans Licht. Dank seiner Autoritätsgläubigkeit braucht er zu unserem spöttischen Vergnügen lange genug, bis er erkennt, daß der Träger der richterlichen Autorität selbst der Übeltäter ist. Schließlich läßt Walter, nur um die „Ehre des Gerichts“ zu retten, das Verfahren in eine juristische Farce ausarten. Er sucht die „Desertion,“ die schmachvolle Entlassung des einen Bösewichts aus dem Staatsdienst, zu verhindern, und leitet zugleich die Beförderung des zweiten und schlimmeren ein. Denn Adams Nachfolger Licht verfuhr unsauber mit „Depositionen und Zinsen.“ Indem Walter die „Veruntreuung, die das Gesetz, Ihr wißt, nicht mehr verschont,“ dennoch auf die leichte Schulter nimmt, „praktiziert“ er ziemlich, wie Adam voraussagt, „nach den bestehenden Edikten und Gebräuchen.“ Als Frau Marthe sich abschließend nach dem Sitz der nächsthöheren Instanz erkundigt, um dem Krug sein Recht zu verschaffen, verweist er sie an den Töpfermarkt. Ersetzt aber Frau Marthe den zerbrochnen Krug durch einen neuen, wie Walter ihr empfiehlt, dann wird damit wiederhergestellt, was der Krug symbolisiert: der gebrechliche Zustand der irdischen Rechtsordnung, auch wo sie heil erscheint; ja die Andacht der Menschen zum Dekor der Autoritätspersonen, selbst wenn ihr Tun, wie auf dem Kruggemälde, die Einleitung zu gegenwärtig andauernden Rechtsbrüchen darstellt. Es bleibt alles beim alten.

Die Kritik ließ sich dennoch in das Spiel verwickeln, indem sie mit Vorliebe der ersten Fassung des vorletzten Auftritts, dem *Variant*, als Thema des Werks die Wiederherstellung des Glaubens an Obrigkeit und Gott zuschrieb.¹¹ Dergleichen findet tatsächlich statt

¹¹ Ilse Appelbaum-Graham: *The Broken Pitcher: Hero of Kleist's Comedy. Modern Language Quarterly* (1955), deutsch in: *Heinrich von Kleist*. Hg. v. W. Müller-Seidel. Darmstadt 1967. Ebenso in Graham: *Heinrich von Kleist. Word into Flesh*. Berlin 1977. Walter Müller-Seidel: *Versehen und Erkennen*. Köln 1961. Hansgerd Delbrück: *Kleists Weg zur Komödie*. Tübingen 1974. Peter Michelsen: *Die Lügen Adams und Eves Fall*. In: *Geist und Zeichen. Fs. A. Henkel*. Hgg. v. H. Anton u.a., Tübingen 1977. Oskar Seidlin: *What the Bell Tolls in Kleist's „Der zerbrochne Krug.“ DVjs*

in Eves Kopf, indessen nur, weil ihr gefühlvolles Glaubensbedürfnis die objektive Brüchigkeit des Verhältnisses ausblendet. Walter muß zugeben, daß die Regierung zuweilen Rekruten nach Asien verschickt. Es beruhigt Eve, daß er sein Geld verpfändet und daß ihre Glaubensphantasie sein Antlitz und dasjenige Gottes vermengt mit dem Gesicht des Spanierkönigs auf der Münze – desselben, der „die Tyrannenrute [...] wieder, die zerbrochene, zusammenbinden“ will und gegen den die „freien Niederländer“ „was Heiliges, jeglicher, [...] in der Brust, des Streites wert, bewahren“ und verteidigen wollen. Die Motive des Vertrauens und der Wahrheit werden hier ebenso wie Patriotismus und Autoritätshörigkeit ironisiert, fast ohne daß man es bemerkte. Will man von Eves Auferstehung reden, dann allenfalls von deren Karikatur.

In *Amphitryon*, dem *Lustspiel nach Molière*, erweist die institutionalisierte Götter-Autorität sich ebenfalls als tönern-hohl, und ihre Fassade bleibt ebenfalls intakt trotz aller Brüche. Entgegen dem Eindruck der Kritik gelingt es den Göttern weder, Amphitryon und Sosias um ihr elementares Identitätsgefühl zu bringen, noch kann Jupiter Alkmene dazu bewegen, seinen Besuch nachträglich gutzuheißen. Sie widersetzt sich bis zum Ende und beharrt oder will vielmehr zum Ärger Jupiters darauf beharren, daß sie Amphitryon empfangen hat:

Laß ewig in dem Irrtum mich, soll mir
Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten.

Darauf Jupiter:

O Fluch der Seligkeit, die du mir schenkest,
Müßt ich dir ewig nicht vorhanden sein.

Jupiter möchte das Abenteuer nun verfluchen – bestimmt nicht, weil er triumphierte. Erst die Bitte des Amphitryon beschert ihm den Einfall der Geburt des Herkules. Damit wahrt er sein Dekorum und sichert sich den triumphalen Abgang. Immer wieder macht er gute Miene zu bösem Spiel, ehrt er Alkmene, um seine Niederlage zu vertuschen.¹² Indem sie nichts von der für sie tödlichen Wahrheit

(1977).

¹² Wo man Jupiter als Sieger sieht (und an der Oberfläche erscheint er so),

wissen will und gegen die mythische Ideologie auf ihrer frei getroffenen Wahl besteht, enthüllt sie den autoritären Liebesanspruch des Gottes als doppelte Moral, als frivole Tyrannei – machtvoll dank dem Glaubenswillen und –bedürfnis der Menschen.

Ideologie ist auch der Panentheismus, den er paradox für sich in Anspruch nimmt. Daher die Widersprüche in der Figur. Jupiter ist nie identisch mit Amphitryon, sowenig wie jemals Merkur mit Sosias. Die gelehrten, an Schelling und Fichte anklingenden Identitäts-Argumente parodieren das spekulativ hochgetriebene Dekor der Gottesexistenz. Jupiter ist ein persönlicher Gott, wie ihn die orthodoxe Religion entwirft – nach Kant, Bouterwek und anderen ein „Wahn,“ den Kleist noch zusätzlich absetzt vom „Wahn“ eines gerechten, hilfsbereiten Gottes. Schon Molières Mercure bemerkte ja, die Götter verdankten ihre Eigenschaften größtenteils der Erfindungskunst der Dichter. Kleist greift gleich dem Franzosen die oberste Autorität, diesmal die religiöse, an und mindestens so scharf wie sonst die politisch-staatlich-richterliche. Freilich tut er es ähnlich verhüllt wie dort. Der Gott und die mythische Ideologie dürfen das Dekorum der unangefochtenen Autorität ebenso bewahren wie Walter und der Kurfürst. Deshalb hat man ihrer aller Niederlagen und daß dem Gott in der ‚prometheschen‘ Alkmene eine mehr als ebenbürtige Gegenspielerin ersteht, meistens nicht erkannt. Das hat zu tun mit Kleists dramaturgischem Verfahren, dem wir uns nunmehr zuwenden.

Wir haben schon Wesentliches davon erblickt: die Dialektik zwischen Ich und Welt, zwischen Entfremdung und Noblesse, zwischen Leiden und Leidüberwindung; auch diejenige zwischen der Einschränkung der Existenz aufs Subjektive und dem Phänomen der Gesellschaft – letztere wird indes mit einer so skeptisch-distanzbereiten Haßliebe umworben, daß sie, im Zeichen von Enttäuschung und Erbitterung, jenen Rückzug auf das Ich und die Austauschbarkeit der objektiven Ziele einleuchtend macht.

verfehlt man seine Komik, die Autoritätssatire und die Verherrlichung der sittlichen Autonomie, die sich gegen den Druck der Konvention durchsetzt, wenigstens innerlich. Das gilt von P. Szondi, W. Emrich, H. G. Gadamer, W. Müller-Seidel, H. Arntzen, H. Jancke, L. Ryan, I. Graham u.v.a. Vgl. W. Wittkowski: *Heinrich von Kleists „Amphitryon.“ Materialien zur Rezeption und Interpretation.* Berlin 1978.

Wenn nun Kleist die Autoritäten unterliegen läßt und ihre Unvollkommenheit entlarvt, so ist das oft komische Satire. Wenn er jedoch zugleich die Niederlage der Autoritäten wieder verhüllt und deren Nimbus einer allwissenden, allmächtigen Überlegenheit wie unangefochten erscheinen läßt, so ist das Ironie. Diese Ironie wendet sich sowohl gegen die Figuren wie gegen die „gebrechliche Einrichtung der Welt,“ also die Menschheit insgesamt. Im Stück trifft sie die unwissende oder uneinsichtige Figur, dann aber auch die nur scheinbar überlegen dominierende Person, so daß der Zuschauer, je nachdem wieweit seine Erkenntnis wächst, sich immer überlegener fühlen kann – natürlich nicht nur gegenüber dem Dorf-richter, sondern gerade auch gegenüber dem Gerichtsrat, dem Kurfürsten und Jupiter.

Am Ende indes, wo er Aufklärung und Bestätigung der empfundenen Überlegenheit erwartet, wird der Nimbus der dominierenden Person scheinbar erneuert und dem Zuschauer nochmals anheimgestellt, ob er den Schein durchschauen oder sich täuschen und zur Verbeugung vor der Autorität verführen lassen will. Er wird auf beide Möglichkeiten stufenweise vorbereitet, und eine wird ihm von der anderen erschwert. Im Zeichen der ontologischen Entfremdung spielt Kleist mit den Menschen und der „Welt“ – und das heißt zunächst: mit der Gesellschaft, der öffentlichen Meinung. Friedrich Schlegel hatte dergleichen im Namen der romantischen Ironie empfohlen. Kleist machte Ernst mit diesem Spiel, das einen Zwiespalt mit der Welt ausdrückt, verhüllt und damit zunehmend irreparabel macht.

Die Stücke der Autoritätssatire begnügen sich indessen nicht mit Ironie und Resignation. Die Dialektik zwischen der harmonischen Scheinlösung und dem tatsächlich ungelösten Widerspruch der Positionen verweist skeptisch auf den Weltzustand des verlorenen Paradieses und zugleich auf das Postulat, das Paradies dennoch wiederzugewinnen, die Positionen zu versöhnen, eine harmonische Lösung dereinst wahrzumachen. Da auch die Handlung fast immer über das Ende hinaus verweist – was wird mit dem Krug, Alkmene, Homburg? –, öffnet sich jeder Schluß in einer unendlichen dialektischen Dynamik, wie Adam Müllers *Lehre vom Gegensatze* (1804) sie formuliert. Danach läßt sich nirgends im Leben eine endgültige Position erreichen. Jede muß und soll mit ihrem Gegenpol in eine

produktive Spannung treten, die gleichermaßen Kontrast und Synthese, Dissonanz und Harmonie bedeutet. Der Lebensprozeß schreitet dialektisch von einer Position zur anderen fort, immer weiter, *ad infinitum*. So streben bei Kleist die dissonanten Pole hinter der harmonischen Scheinlösung einer Auseinandersetzung zu, vielleicht einer Synthese im Unendlichen – was freilich wiederum Anlaß gibt zur skeptisch-ironischen Resignation angesichts der Unendlichkeit und der überschätzten Scheinharmonie.

Alkmenes Widerstand bleibt den übrigen Figuren außer Jupiter verborgen; sie ihrerseits erlebt den 'Umfall' ihres Gatten nicht. Ideologie, Autorität einerseits und ethische Autonomie andererseits bleiben hier ohne Versöhnung. Die verkündigte Geburt des Herkules verkündet der Logik des Stücks zufolge Alkmenes Tragödie; sie wird nicht länger verdrängen können, daß sie hintergangen wurde. – Im *Homburg* wird der Konflikt zwar konkret behoben; das erscheint aber als zu schön, um wahr zu sein. Das patriotische Getöse gehört unablässig in den Zusammenhang und verleiht darum der Dissonanz ungläubiger Seligkeit etwas wie zaghafte Hoffnung.

Wenn „Klägere“ Marthe Rull dem zerbrochenen Krug zu seinem Recht verhelfen will und damit bei dem Gerichtsrat ebenso vergeblich anklopft wie beim Richter Adam, dann wird hier ein Grundthema aller Werke zugespitzt und gleichzeitig verhüllt: Funktion und Amt, Gerechtig- und Gerichtsbarkeit sind hoffnungslos entzweit. Die Scheinharmonie verdeckt nur äußerlich die Kluft. Sie fördert nichts, erschwert nur ein Zusammenkommen. Und das Publikum, das der erreichten Lösung applaudiert, hilft mit, ein Besserwerden zu verhindern.

Die Ambivalenz dieser Schlüsse bezeichnet auf besonders raffinierte Weise einen Grundzug sämtlicher Dramen. Es ist das schwebende Gleichgewicht von Gegensätzen, das sich manchmal zur Paradoxie verschärft,¹³ oft aber auch ein Gleichgewicht herstellt zwischen ironisierter Vordergrunds- und ironisierender Hintergrunds-Nichtlösung. Stets aber kommt es zu den Polarisierungen von + und –, wie die Aufsätze *Über die allmähliche Verfertigung [...]* und *Allerneuester Erziehungsplan* sie schildern, bei den Positionen und den Handlungsamplituden.

¹³ Vgl. Clemens Heselhaus: Das Kleistische Paradox. In: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater*. Hg. H. Sembdner. Berlin 1967.

Wie die Gegensätze in Scheinharmonie koexistieren, haben wir betrachtet an den Schlüssen. Nun ein paar Beispiele aus früheren Phasen der Stücke. In *Amphitryon* wird der Ehebruch von denselben Göttern befürwortet, die doch nach dem Bilde, das die Menschen sich von ihnen machen, die Ehe und das Recht beschützen. Sie stehen ihren Erfolgen dabei selbst im Wege. Denn weil und solange sie menschliche Masken tragen – ja, von Sosias und Alkmene sogar noch danach –, wird ihr Ansinnen, man müsse Götterprügel und ehebrecherische Götterumarmung als Ehrungen begrüßen, von allen abgewiesen.

Das Gericht im *Homburg* klammert sich an die Artikel und übersieht deshalb neben den verschiedenen Motiven beider Angriffe, daß der Kurfürst den ersten mit hervorrief. Vor der 'Begnadigung' sucht Kottwitz den Fürsten vom einzigartigen Wert der 'Empfindung' zu überzeugen; nachher garantiert er hohnvoll umgekehrt eine destruktive Gesetzhörigkeit des Prinzen.

Die Komik solcher Paradoxien streift das Groteske. Gleiches gilt von den Bumerangwirkungen des Tuns in den Tragödien. Der Erbvertrag, der den Fortbestand der Familie Schroffenstein gewährleisten soll, entzweit diese gerade und schneidet ihr den Lebensfaden ab. Alle Versuche, das Unglück zu verhindern, rufen es nur herbei: so schon der abgeschnittene Kindesfinger, der dem Teufel eigentlich das Handwerk legen soll. Penthesilea und Achill entbrennen füreinander in Kriegerfeindschaft und Geschlechterliebe zugleich, so daß endlich die durch kriegerische Herausforderung liebend Umworbene den Geliebten vernichtet aus Rache für jene Provokation und zugleich im Wahn, ihn zu lieblosen.

Solch Zurückschlagen der Wirkung gegen das Tun gehört seit alters zur Tragödie. Kleist treibt es in allen Werken auf die Spitze, gleicht das indessen wieder aus, indem er den Gattungsscharakter der Tragödien wie aller Dramen entgegengesetzt zur Grundrichtung erweitert, aber ohne diese aufzugeben. Die Stücke werden dadurch zu „gegensätzlich“ komplizierten, romantisch-offenen und zugleich klassisch wohlabgewogenen Gefügen, zu in ihrer Art unwiederholbaren Gebilden, die im Zeichen romantischer Individualitäts- und Unendlichkeitsvorstellungen sich keinem Typus unterordnen lassen und keinen begründen wollen.

Mit jedem Werk will Kleist bestimmte historische Muster verarbeiten, manchmal parodieren, immer übertreffen. *Die Familie Schrof-*

fenstein endet wie Shakespeares *Romeo und Julia* mit der Versöhnung der Familien. Die Väter aber töten `aus Versehen` ihre Kinder und machen damit den Erbvertrag, die Wurzel alles Übels, gegenstandslos. Aufgelöst wird auch der Frauenstaat der *Penthesilea*, der *Anti-Iphigenie*. Der erwähnte Epilog und Rückblick schafft Fassung und Distanz. Sollte die epochemachende „Entdeckung im Gebiete der Kunst“¹⁴ die Synthese des monumentalen griechischen Tragödienstils mit Shakespeares Individualisierung schaffen,¹⁵ so gelang sie im *Guiskard*-Fragment zwar großartiger als im *Wallenstein*, wurde aber übertroffen in der *Braut von Messina*, deren Erscheinen 1803 die *Guiskard*-Krise ausgelöst haben dürfte.

Kleist übernahm von seinen Mustern die Motive des Orakels und der Schuld und damit einen Weltzusammenhang von Tat und Nemesis, welchen er sonst vermieden hat und der ihn wohl zu sehr beengte. – Im *Käthchen* scheint der von der Vorsehung festgesetzte gute Ausgang immer wieder verhindert zu werden von Bosheit, Standes- und Besitzdenken, Aberglauben, Bigotterie und – am bedenklichsten – von Graf Wetters Neigung, die Flinte empört und resigniert ins Korn zu werfen. Trotzdem soll beim Zuschauer niemals Besorgnis aufkommen, geschweige denn tragische Furcht.¹⁶ Verhindern sollen das die burlesken, grotesk-komischen und innig-süßen Übertreibungen (etwa Kunigundes phantastische Häßlichkeit und Bosheit im Kontrast zu Käthchens unwirklicher Lieblichkeit), ferner die märchenhaft unbeschwerte Mischung einfach-einfältiger, rührseliger und derber Töne, die sich immer wieder übersteigern bis zur Selbstparodie¹⁷ dieses „großen historischen Ritterschauspiels“ in der modischen Götz-Nachfolge, das vermutlich gleichzeitig als keck-heiteres Erbauungsstück so pompöse Glaubensdramen wie den *Luther* des bigotten Zacharias Werner verspottete.

Tragödienparodie wie bei Aristophanes¹⁸ ist im *Zerbrochnen Krug* die Umkehrung des *Ödipus* ins Enge und Niedrige, der tragische

¹⁴ 3. Juli 1903 an Ulrike.

¹⁵ Dazu jetzt Jochen Schmidt: *Heinrich von Kleist. Studien zu einer poetischen Verfahrensweise*. Tübingen 1974.

¹⁶ Von „tragic fairytale“ spricht Hans Joachim Schrimpf: *Tragedy und Comedy in the Works of Heinrich von Kleist. Monatshefte* (1966), S. 194.

¹⁷ Vgl. Hans Schwerte: „Das Käthchen von Heilbronn.“ *Der Deutschunterricht* (1961). Siehe Anm. 9.

¹⁸ Vgl. J. Schmidt, Anm. 15.

Vers in trivialer Sphäre. Wenn er in Eves Rede an den Gerichtsrat dann doch feierlich fließt, bildet die damit verbundene Berufung auf den Himmel einen erheiternden Kontrast zu der mit angesprochenen Infamie des Richters. Und wenn Eve das Vertrauen Ruprechts aufs Jenseits verweist, so macht die Antwort des Burschen „Mein Seel, das dauert mir zu lange“ dank ihrer komischen Naivität gerade das lächerlich Ungereimte an Eves tragischem Pathos deutlich. Adam vereint die behagliche Komik eines Falstaff mit der satirischen eines Tartuffe. Am Ende wird ihm zwar jämmerlich, indessen nicht einmal mit gerecht-verdienter Strenge mitgespielt. Schwerlich soll er tragisches Mitleid erwecken oder gar das Erschauern der Groteske.¹⁹

Derartiges wird erst gestreift, wenn das Verbrechen der „Mitternacht“ zwar, wie es der literarischen Tradition entspricht, um zwölf Uhr mittags zutage kommt, aber in der 11. Szene, und wenn der Verbrecher hier vor der verdienten Strafe bewahrt und in der 12. Szene gar dem Staatsdienst „auf irgend einem Platze noch zu erhalten“ versucht und an seinen Richterplatz der Obergauener Licht (Lichtbringer = Lucifer) gesetzt wird. „Letzter Auftritt“ ist in Wahrheit Nr. 13; und hier schlägt es 13, indem Walter die Ersetzung des Krugs, d.h. des gläubig hingenommenen Rechts-Scheins und Schein-Rechts, einleitet. Die Dinge verlaufen also gerade nicht im Sinne einer kosmischen Gerechtigkeit, wie sie die Zahlen im Text und die Auftrittsnummern postulieren.²⁰ Jetzt erst zeigt sich, Adam Müllers Forderung ist erfüllt: „Alle kalten Farben mit ihren Kontrasten und Gegensätzen klingen durch das wahre Lustspiel durch.“²¹ Das Lustspiel, der Ort des verstehenden Zuschauers oberhalb dieser Welt, bleibt bei aller Skepsis und Hoffnungslosigkeit intakt – falls nicht das nichtbegreifende Publikum selbst dieser verspotteten Welt verhaftet bleibt.

Die Tragödie der Alkmene wird schärfer als bei Molière herausgearbeitet, dafür aber auch ironischer übertönt durch die Komödien

¹⁹ Schrimpf, 203; ders. In: *Das deutsche Drama*. Hg. v. B. von Wiese. Düsseldorf 1958. Bd. I, 339-62.

²⁰ W. Wittkowski: *Der zerbrochne Krug: Juggling of Authorities*. In: *Heinrich von Kleist Studies*. New York 1980. Kleists *Der zerbrochne Krug*: Gaukel-spiel der Autorität. In: *Lit.wiss. Jb. d. Görresges.* 1980. Die Zahlenmystik, die O. Seidlin (Anm. 11) zu finden glaubt, kann ich nicht sehen.

²¹ Die Lehre vom Gegensatz. In: *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Lebenslehre und Weltanschauung der Romantik*. Leipzig 1936, 69.

des Gottes, der sich in der eigenen Schlinge fängt, des redlich-einfältigen Ehemannes, der der Götter- und Mythos-Tradition verhaftet bleibt, und Alkmenes selber, deren Situationskomik uns ein, wenn auch mitleidig-schmerzliches Lächeln abnötigt – zu schweigen von der ergötzlichen Parodie der Herrenhandlung durch die Diener.

Hinausgehend über sein Vorbild *Egmont*, nimmt schließlich der *Homburg*, dieses vaterländische Besinnungs- und Erziehungsstück aus der Nachbarschaft der *Hermannsschlacht*, in sich Elemente einer Autoritäts- und Gerichtskomödie wie *Amphitryon* und *Krug*, ferner solche des *Käthchen*-Märchens auf. Beim Zustandekommen des guten Ausgangs spielt – wie überall bei Kleist – der Zufall eine überragende, ebenso beklemmende wie beseligende Rolle. Beklemmend: denn die gedichtete Wirklichkeit bietet keinerlei Gewähr dafür, daß Fortuna sich am Ende günstig zeigt. Es gibt im Zeichen ontologischer Entfremdung keine Sicherheit, nur Risiko und Glück. So wirkt der Ausgang nicht nur durch den Kontrast zu den faktischen Voraussetzungen überraschend und erhebend, sondern mehr noch, weil hier die Wirklichkeitsgesetze überhaupt wie aufgehoben sind, weil im Geiste Schlegelscher Lehren geschaltet wird „nach eigentümlichen Gesetzen“ nämlich nach denen der „Phantasie;“ ein vom Irdischen gelöstes, schwereloses Spiel, ein „Spiel der Seligen“ läuft ab.²² Gewiß ist das „ein Traum, was sonst?“ Aber ein Traum, dessen souveräner Spielcharakter zusammen mit der komplexen und harmonisch-stimmigen Werkgestalt Erhebung über das Irdische wie über das Kunstwerk selbst hinaus in Richtung Unendlichkeit gewährt. Die universale, die Weltdialektik mutiert zur Weltüberwindung und damit auch ins Publikum zu einer Art `Auferstehung.'

Zugleich wirkt das letztere Prinzip bereits in jenem. Besiegt der Geist den Stoff, so leistet dieser doch, dem Gesetz des schwebenden Gegensatzes gemäß, größtmöglichen Widerstand und läßt sich nur überformen, nicht vernichten. Nicht zufällig liebt Kleist die Bilder des Keilens, Ringens, Aufeinandertürmens. Das Detail wird bei ihm realistisch prall und überrealistisch intensiv vorgeführt, zugleich formalisiert, entwirkt nach Gesetzen – Kleist nennt nur eins: Musik, den Generalbaß, also Harmonik, Kontrapunkt.²³ In seiner

²² Kleist: *Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler*.

²³ Sommer 1811 an Marie von Kleist. Vgl. Helga Kraft: *Erhörtes und Uner-*

Dichtung erscheint dieses Prinzip als symmetrische Parallel- und Gegenführung von Stimmen, Motiven, Positionen. Dabei werden – und das ist das Musikartige – die Kausalverknüpfungen gelockert, weitgehend aufgehoben, Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeit verzerrt und transzendiert, manchmal mit opernhafter Souveränität. Diesem Strukturprinzip sind die Führungsrolle des Unbewußten, die ontologische Entfremdung, die universale Dialektik und die Weltüberwindung wie auf den Leib geschrieben. Die Vorstellung drängt sich auf, daß eins das andere wechselweise hervorgetrieben haben mag.

Musikalisch überdeutlich, „absolut“ ist die Symmetrie von Handlung und Konfiguration im Erstling. Die Familienväter tauschen zuweilen ihre Plätze. Als der zartbesaitete Sylvester hört, wie man während seiner Ohnmacht den Herold steinigte, sagt er gelassen: „Ei nun, sie mögens niederschlucken.“ Und: „Wir wollens nützen;“ d.h. er will die Feinde überfallen, solange die Leute in geeigneter Stimmung sind (II, 2; ebenso IV, 2). Andererseits sträubt sich der sonst schnell und starr voreingenommene Rupert lange, an die Ermordung Johannis und des Heroldes zu glauben (III, 2); und am Ende ist er, der Wüterich, derjenige, der dem gefährlich rachebrütenden Sylvester die Hand zur Versöhnung reicht. Psychologische Schlüssigkeit wird auch ignoriert, wenn Sylvester und Jeronimus genau wie Ottokar reden, wo es jeweils um Erkennen und Versehen geht (vgl. I, 2 und I, 1). Abälard im *Guiskard* wirkt zunächst sympathisch. Als er jedoch von Guiskards Krankheit und Eroberungsplänen in zweideutiger, demagogischer und ichbezogener Weise spricht, wird er dadurch seinem Gegenspieler Robert ähnlich: eine vertrackte Situation in einem Stück, das auf der Schuld basiert, also Konstanz der Positionen und Personen fordert.

Penthesilea und Achill erklären beide, sie wollten einander mit Eisen umarmen. Das klingt opernhaft. Zugleich verweist es auf das Unbewußte als denjenigen Bereich, der bisher allein die paradoxe Beziehung registrierte. Die leitmotivische Parallele zwischen Achill und der Sonne wird überboten dadurch, daß beide Gegenspieler mit Sternen verglichen werden, so wie beide als Jäger und jagende

hörtes. *Die Welt des Klanges bei Heinrich v. Kleist*. München 1976; ferner Einleitung und Schluß meines Versuchs: E.T.A. Hoffmanns musikalische Musikerdichtung „Ritter Gluck,“ „Don Juan,“ „Rat Krespel.“ *Aurora* (1978).

Tiere wie umgekehrt als gejagtes Wild bezeichnet und so in einem durchgehenden Wortgeflecht einander zugeordnet werden. Das Architektonisch-Musikalische bestimmt die Plazierung und Entwicklung der Figuren wie aller Realitätsmomente hier am souveränsten; entsprechend sind die Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit, gegen Raum und Zeit am schroffsten.

Amphitryon bot schon von der Vorlage her die schönsten Möglichkeiten zur parallelen und kontrastierenden Stimmführung. Dafür sorgen die Verdoppelungen von Personen und Handlungsteilen. Darüber hinaus trennt und verbindet Kleist die Positionen der Herrschaft und der Diener ähnlich wie bei den Ehepaaren der *Familie Schroffenstein*, den Jünglingen im *Guiskard*, den Jungfrauen Penthesileas und Homburgs Verteidigern. Molière ließ die Menschen geschlossen gegen die Götter stehen; Kleists *Amphitryon* dagegen denkt ausgerechnet wie die einfältige Charis, während Alkmene und der pfiffige Sosias grundsätzlich übereinstimmen.²⁴ Besonders im Dialog zwischen Alkmene und *Amphitryon* erinnern die formelhaften Wiederholungen an komische Oper.

In *Homburg* scheitern und retten außer dem Prinzen noch andere Figuren mit ordnungswidrigen „Attacken:“ der Kurfürst spricht Beschuldigung wie Begnadigung ohne vorherige Untersuchung, voreilig aus. Das schafft ihm Schwierigkeiten, aus denen ihn – zum zweiten Mal – der Prinz erlöst (obwohl dem Eindruck nach der Fürst sich die Erlöserrolle vorbehält). Natalie ruft eigenmächtig ihr Regiment herbei und sucht dadurch den Kurfürsten zu überrumpeln, wie sie mit dem Begnadigungsbescheid des dazu von ihr überrumpelten Kurfürsten den Prinzen überrumpeln will. Kottwitz und Hohenzollern treten gegen die Autorität von Fürst und Gesetz für den Prinzen ein. Dieser verläßt wortbrüchig sein Gefängnis und

²⁴ Die in Anm. 12 genannte Verfasser jüngerer Studien finden die von ihnen gesuchte Bewußtseinserhellung bei der ganz vordergründigen des *Amphitryon*. Damit geben sie zugleich Charis und den Göttern recht. Entsprechend setzen sie Alkmene (die bei Kleist ebenso vorbildlich ist wie schon bei Plautus und Molière) und Sosias herab. Sie verkennen, daß beide den Versuchungen der Götter widerstehen, daß ihnen dies zum Ruhme gereicht und daß dadurch die Komödie potenziert wird, die doch recht hanebüchen wäre, wenn sie – wie jene Arbeiten uns glauben machen wollen – nichts wäre als eine geglückte Bestrafungs- und Erziehungsaktion. Das Komische in Potenz ist vielmehr, daß jene Aktion mißglückt bzw. nur im Falle *Amphitryons* (und der Charis) zu einem komisch-kläglichem Teil- und Scheinerfolg gelangt.

verherrlicht zuletzt das Gesetz nicht um der Ordnung willen, sondern um ein zweites mitreißendes Beispiel selbstlosen Aufopferns zu setzen. Das erste setzte er im zweiten Angriff. Sein erster jedoch entsprang einem Versagen, das der Kurfürst mit verschuldete. Beide Angriffe und ihre Motive werden von den Figuren nie sauber geschieden, sondern so vermengt (III, 1; V, 7), wie es die Konstellation der Akzente in Parallele und Kontrast jeweils verlangt. Die Auseinandersetzung wird zu einem Wettstreit in Noblesse, welcher beiden Gegenspielern Vergötterung und das Prädikat „denn du bist wert!“ einbringt: eine harmonische Parallele zu Kottwitzens paradoxem Positionswechsel. Die vielgerühmte Befehlsausgabe stellt ein Kabinettstück kontrapunktischer Stimmführung und unterbewußten Reagierens dar. Der Prinz, der dem Feldmarschall nicht zuhören konnte, nimmt dessen Satz: „Dann wird er die Fanfare blasen lassen!“ volle zehn Zeilen später auf, nach dem Zwischenspiel mit dem Handschuh, dem Aufbruch der Damen und den Galanterien des Kurfürsten bei alledem!

Musikalisch frei und nachdrücklich erfolgen das Anschlagen des Themas und der gattungsbestimmenden Tonart sowie der Voll- oder Ausklang des Finales. *Homburg* konfrontiert das prinzipliche Gefühl mit der kurfürstlichen Autorität,²⁵ anfangs in einer improvisierten Erfüllungsvision, die am Ende realisiert wird und aus der Mitte eine Geste in Umkehrung aufnimmt. Als nämlich Homburg der Geliebten nach dem vermeintlichen Tod des Kurfürsten seinen Schutz anbietet, legt er ihre Hand an sein Herz; am Ende tut sie, die sich mit nobler Uneigennützigkeit für den Geliebten einsetzte, ihrerseits das Gleiche.

Die Familie Schroffenstein beginnt mit einem chorischen Lied, das die Reihe der blutigen Irrtümer präludiert. Das Finale vereint – wie Kleist es liebt – alle Figuren in melodramatisch-opernhafter Weise und setzt einen überpointierten Schlußpunkt mit der lakonisch zusammenfassenden Erläuterung des Geschehens und mit den ausklingend distanzierenden Sätzen: „Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus der Tasche. Ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh.“

Die Motive der Ehre, von den Göttern heimgesucht zu werden, erklingen im *Amphitryon* einzeln am Anfang (Prügel; I, 3), in der

²⁵ Friedrich Beißner: Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus. In: *Festschrift Kluckhohn/Schneider*. Tübingen 1948, 438.

Mitte (Ehebruch; II, 5, 6) und zusammen am Ende (Ehebruch und Prügel). Das abschließende „Ach!“ Alkmene wird vorweggenommen, als Sosias Götterprügel erleidet (I, 2). *Penthesilea* setzt ein mit dem Gleichnis von den Wölfen, die einander bekämpfen bis zur gegenseitigen Vernichtung, ferner mit der Frage, ob die Amazonen als Feinde oder Freunde der Griechen zu betrachten seien. Der Hauptvorgang entwickelt diese Motive gemäß dem programmatischen Wort des Odysseus von der Kraft und ihrem Widerstand.

Zwischen dem musikalisch pointierten Einsatz des Themas und seiner volltönenden Zuendeführung kommt es während des Handlungsablaufs zu Umschlägen in schärfsten Kontrasten. Homburgs Todesfurcht in der Mitte, traditionell eigentlich dem äußeren Höhepunkt der Laufbahn des Helden, läßt seinen Todesentschluß umso großartiger erscheinen. Der Rückfall in der Szene mit Natalie – „Wollt ihr hinaus an Ketten mich zum Richtplatz schleifen?“ – bereitet wiederum in steigerndem Kontrast die letzte Todesverklärung und Wiederauferstehung vor, die dann nochmals übertrumpft (und auch ernüchtert) wird von dem Ruf zurück ins Leben.

Ähnlich wie Sophokles im *Ödipus* rückte auch Molière in *Amphitryon* die Peripetie ans Ende. Kleist unterstreicht diese Endbeschwerung noch. Anders als bei Molière erlebt Alkmene das Ende mit. Bis dahin wählt sie zwischen dem Geliebten und dem Gatten, dem Menschen und dem Gott – wiederholt derart, daß sie dem Anderen, womöglich Jupiter, eindeutig ihren geliebten Gatten vorzieht, schon weil er kein Betrüger, Ehebrecher ist.

Was Kleist hier anders macht, wirft Licht auch auf seine Bau-technik. Als Gegengewichte zur Hauptperipetie am Ende dienen ihm zusätzliche Wendepunkte, Tiefpunkte, mehr oder weniger ausgedehnte, idyllische Ruhepausen (*Homburg*, *Schroffensteiner*, *Penthesilea*, *Krug*, *Käthchen*). Das letzte Moment geht meist der Schlußperipetie voraus, deren Gefälle dadurch aufs äußerste verstärkt wird. Vorher führt Kleist die Handlung mit Hilfe 'kleiner' oder scheinbarer Peripetien, die gleichzeitig verzögern und vorantreiben, stufen- und stoßweise voran. Die damit gegebene weitgehend „stationäre Prozeßform“ (Goethe über den *Krug*); ihre wiederholende, steigernde Variation von Motiven, Erörterungen, Umschlägen und Taten in *Familie Schroffenstein*; Verfolgungen, Kämpfen und Kampfpausen in *Penthesilea*; Wahlentscheidungen in *Amphitryon* -: all dies

manchmal ermüdende, pedantisch-hartnäckige Insistieren veranschaulicht die Schwierigkeiten, die aus dem Aufgeben der traditionellen symmetrischen Bauform erwachsen, und ebenso Kleists romantisch 'musikalische' Potenzierung, Lockerung klassisch ausgewogener Architektonik und Steigerung zu einer reich instrumentierten, polarisierend paradoxen, steigernden Dynamik,²⁶ in welcher Weltdialektik übergeht in Weltüberwindung.

Entsprechend dem stoßweisen Rhythmus der Peripetien-Kette entwickeln sich auch die Personen. Graf Wetter zückt die Peitsche, wirft sie durchs Fenster und bricht, während er Käthchen streichelt, in Tränen aus, noch immer ohne sich klar zu sein über sein Gefühl. Penthesileas und Achills Benommenheit; Homburgs Versuch, seine Verhaftung und Verurteilung zu begreifen; sein Ringen, schreibend sich zu fassen, des Kurfürsten Erstaunen, als er von Homburgs Zusammenbruch erfährt: lauter Beispiele für das Stocken, das richtungslose Herumirren des Willens, das wartende Lauschen, tastende Suchen. Sie entsprechen dem Ruhepunkt im Aufbau, haben häufig die Regieanweisung „Pause“ und enden mit einer Beschleunigung in Richtung auf das gefundene Ziel, das gewählte Verhalten.

Die Sprache zeigt den gleichen Wechsel von Strömen und Stauen. Die Trennung der zusammengehörigen Satzglieder und das Verbinden der nichtzusammengehörigen spiegelt am sinnfälligsten das Prinzip der universalen, sich ständig überbietenden Gegensatzung. Dieses unverwechselbare Signum Kleistscher Dichtung zeichnet oft den Ablauf eines äußeren oder inneren Vorgangs mit allen Tempo-Nuancen nach.²⁷ Meist kommt es dabei allerdings zu wirkungsintensiven, unrealistischen Verzerrungen, vor allem zu zeitlupenartigen Dehnungen – man nehme etwa Adams Phantasie-Schilderung, wie er mit der aufgehängten Hose rücklings gegen den Ofen stürzt, oder die Schilderungen in *Penthesilea*. Kleist ge-

²⁶ Vgl. Friedrich Gundolf: *Heinrich von Kleist*. Berlin 1922, der ausgezeichnete Bemerkungen zur instrumentellen Ausweitung und Durcharbeitung einer geringen Anzahl von Motiven in der Art Richard Wagners macht, ferner (von Gundolf kräftig beeinflusst) Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit*. Leipzig 1956. Bd. 4, 40ff.

²⁷ Karl-Ludwig Schneider: *Heinrich von Kleist: Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils*. In: *Heinrich von Kleist. Vier Reden*. Berlin 1962; ders.: *Heinrich von Kleists Lustspiel „Der zerbrochne Krug.“* In: *Das deutsche Lustspiel I*. Göttingen 1968.

braucht jede auffällige Verschränkung jedoch auch unabhängig von solcher Funktion, einfach als Manier, in die er ästhetisch verliebt ist. Das souveräne Schalten mit dem Stoff der Sprache und das Unnatürlich-Geschraubte, das vornehm oder innig usw. wirkt und das durch alltägliche, ja platte Wendungen noch kontrastierend hervorgehoben wird: all dies betont den Kunstcharakter des Verfahrens und dessen aristokratisch-affektierten Grundzug, der zum Ethos der Noblesse stimmt.

Die Worte selbst werden nicht poetisiert. Neben der extremen, oft paradoxen Wortstellung stützt Kleist sich hauptsächlich auf extreme, paradoxe Bilder. Meist handelt es sich dabei um Wie-Vergleiche, die ihr Material mit Vorliebe handgreiflichen, oft profansten Bereichen entnehmen, und zwar so, daß das Vergleichene, auf das es ankommt, nahezu verschwindet, zumal Kleist den Vergleichsgegenstand hartnäckig insistierend zur Allegorie aufzuschwellen liebt. Außerdem akzentuieren seine Vergleiche vornehmlich gerade die Unvergleichbarkeit des individuellen, einzigartigen und extrem paradoxen Phänomens, die Unaussprechlichkeit seiner unendlichen Bedeutung.²⁸ Diese hypertrophe und hyperbolische Bildersprache verstößt mindestens so schwer wie der oft nur in Andeutungen geführte Dialog²⁹ gegen die Bühnenforderung leichter Verstehbarkeit. Sie wirkt andererseits desto stärker, je mehr der Text sich vom Wahrscheinlichkeitsprinzip zu opernhafter Sprachmusik emanzipiert und in der unsichtbaren, nur gesprochenen Aufführung, etwa im Hörspiel, die angemessene Wiedergabe finden mag.³⁰ Am meisten gilt das für *Penthesilea*. Was da Text und Regieanweisungen an Anschaulichkeit auf der Bühne fordern (Erröten der Rüstung, Tränenfluten, Hundegebell) bleibt notwendig weit zurück hinter dem, was sie episch beschreibend in der Phantasie beschwören.³¹ Vom *Krug* gilt das umgekehrt am wenigsten. Jedoch zerbricht das Krugsymbol gleichsam noch einmal unter der Überfülle seiner Bedeutungen,³² wie denn jene Tendenz zur Vergeistigung und

²⁸ Strich, 321.

²⁹ Diese Schwierigkeit mag die genannten Mißverständnisse des *Amphytrion* erklären, kann sie aber nicht entschuldigen; der geduldige Leser kann Kleists Text durchaus verstehen.

³⁰ Heselhaus, 126f.

³¹ Martin Schaub: *Heinrich von Kleist und die Bühne*. Zürich 1966.

³² Wittkowski, Anm. 20.

Romantisierung des Wirklichen am klarsten hervortritt am Bildsymbol in Wort und Requisit.

Während nämlich in der Mehrzahl der Kleistschen Sprachbilder das Vergleichene und das Vergleichsobjekt, paradox auseinanderklaffend, ihr *tertium comparationis* gewissermaßen erst im Unendlichen ermitteln, wird im Bildsymbol das Paradox paradoxerweise schon hier und jetzt überwunden: es wird Wirklichkeit. Man erinnere sich an Käthchens und Graf Wetters Doppeltraum, aber auch an Adams Traum, er judiziere sich selbst den Hals ins Eisen und müsse in den Fichten übernachten. Penthesilea nähert sich dem Stamm und der Wurzel einer Eiche – und fällt endlich selbst wie eine Eiche. Genau wie eine Mänade oder ein beutegieriger Hund, mit denen sie, scheinbar hyperbolisch, wiederholt verglichen wurde, zerreißt sie zuletzt Achill mit ihren Zähnen. Auch was der Kurfürst spielte und Homburg zu träumen meinte, erfüllt sich. Wort und Bild werden hier real – aber nicht, weil sie sich dem Realen fügten oder es ihm leicht machten, sich ihnen zu bequemen, sondern gerade weil die Wirklichkeit ihnen herrisch-paradox unterworfen wird. Das geschieht freilich in einem Grenzgebiet, wo das Wirkliche ins Ideal, das Endliche ins Unendliche oder umgekehrt das Unglaubliche ins Irdische übertreten: Romantisierung der Welt an der Schwelle zur Weltüberwindung.

Ähnlich verhält es sich allgemein mit Stoff und Form. Kleists Äußerungen hierzu führen noch einmal die dynamisch steigende Dialektik seines 'gegensätzischen' Prinzips vor Augen. Der „Stoff“ des *Guiskard* ist, so schreibt er am 14. Februar 1808 an Collin, „noch ungeheurer“ als der der *Penthesilea*; „doch in der Kunst kommt es überall auf die Form an, und alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache.“ Andererseits war ihm vom Standpunkt dessen, was er sagen wollte, die Form wieder nur grober Stoff. In dem *Brief eines Dichters an einen anderen* heißt es:

Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Größerem, Körperlichen, verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich dir mitteilen will, und nur darum bedarfst du, um mich zu verstehen, der Rede. Sprache, Rhythmus, Wohlklang usw. [...] sind [...], aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst *verschwinden* zu machen [...], damit einzig, und allein der Gedanke, den

sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst.

Kleist faßt hier Stoff und Form als „Form“ zusammen und ordnet sie als groben Stoff dem Gedanken unter. Mit romantischer Ironie steht er über und zugleich unter dem, was er gedichtet hat: über der Gestalt und unter dem Gedanken, der niemals erledigt wird, auch nicht durch die vollkommenste Gestalt. So liegt eine tiefe Folgerichtigkeit darin, daß Kleist keine Ruhe fand, ehe er nicht die ihm verfügbare Wirklichkeit, seine eigene Existenz, vollkommen romanisiert und sie den Bildern, die er dichtete, so völlig unterworfen hatte, daß er ihrer nicht länger bedurfte, ja selber wie zum Bilde wurde. Adam Müller hat diesen Reinigungsprozeß beispielhaft umschrieben:

Im *Egmont* führt „der Gang durch den unterirdischen Kerker aufs Schafott gerade [...] zur allerhöchsten Freiheit, zur Überlegenheit des Gemüts über Welt und Schicksal, zum allerherrlichsten, nämlich zum Gefühl des Sieges über den Tod.“ „Nun ist der große Gegenstand ein Glied des ewigen und unendlichen Ganzen.“ Die im gedichteten „Auferstehungsmoment“ verklärte Gestalt „wandelt unter uns her immer lebendiger, immer namhafter, immer gestalteter, greift in unser fortschreitendes Leben ein, [...] bis wir endlich des Bildes nicht mehr bedürfen [...], nun kann sich das Bild uns entziehen, aller Schmerz ist überwunden, wir fühlen uns durch den Schmerz erhöht; die Ehre, die wir dem Toten erweisen, ist uns zugleich selbst widerfahren; indem wir ihn verklärten, haben wir zugleich uns selbst verklärt, dies nenne ich den Himmelsfahrtsmoment.“³³

Ähnlich erging es dem Dichter mit seinen Figuren und sich selbst. Bekanntlich erschütterten ihn das Ende Achills und Penthesileas im Augenblick des Dichtens als wirkliche Ereignisse hier und jetzt (neben dem Bewußtsein des Ästhetischen). Vermutlich nahm er an, den Zeitgenossen und den Späteren werde es so mit ihm ergehen. Als er mit artistischer Besonnenheit die irdische Welt mit dem seit Jahren in der Phantasie vorweggenommenen Freitod überwand, den er nach Penthesilea und Homburg stilisierte und im letzten Brief „den herrlichsten und wollüstigsten aller Tode“ nannte,

³³ Vom religiösen Charakter der griechischen Bühne. *Phöbus* (Dresden 1808). Hg. H. Sembdner. Stuttgart 1961, 429, 431f.

da behandelte er sein wirkliches Unglück wie ein künstliches, wie ein von ihm gedichtetes: „der höchste Schwung der Menschennatur“ (Schiller³⁴).

³⁴ Schiller: *Über das Erhabene*. – Über Kleist und die Klassik vgl. ergänzend Wittkowski: Hölderlin, Kleist und die deutsche Klassik. In: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Hg. Karl Otto Conrady. Stuttgart 1977.

Das Erdbeben in Chili

Formen des Als-ob: Skepsis, Noblesse, Ironie

Kleists Erzählungen gelten als „Versuchsspiele,“ als „Erprobungskonstellationen menschlicher Verhaltensweisen,“ „in denen Glanz und Elend solch gedichteten Verhaltens sich enthüllen;“¹ und zugleich gelten sie als Erprobungsspiele menschlichen Erkennens, ja geradezu Interpretierens.² Überall haben die Figuren Situationen zu bestehen, in die sie auf Grund rätselhafter Ereignisse, Täuschungen und Fehldeutungen hineingeraten. Letztere spielen eine große Rolle in der *Erdbeben*-Novelle (1807/10). Und das Naturereignis eben ist ihr Gegenstand.

Die Mönche behaupten, die Katastrophe sei das Jüngste Gericht (138)³ bzw. – als sich das als voreilig erweist – dessen Vorbote (141); auf jeden Fall ein Strafgericht Gottes über die verderbte Stadt und besonders über das Paar, dessen Liebe die Ordnung der Gesellschaft und des Klosters schwer beleidigte (141). Das scheint indessen dadurch widerlegt zu werden, daß das Erdbeben im letzten Augenblick die beiden Liebenden vor ihrer sonst sicheren Exekution bewahrt; und beide danken Gott für dieses offenbare Wunder.

Sie werden jedoch gleichfalls widerlegt. Die Rache des religiösen Fanatismus richtet sie zugrunde und läßt – wie die Naturkatastrophe – gleich eine Reihe „Unschuldiger“ mitgehen. Gottes Werk, so oder so verstanden, wäre zerstört, geschändet. Ja, es ist gerade der Glaube an das strafende bzw. rettende Eingreifen Gottes, der das Gemetzel herbeiführt. Dieser Glaube lockt die Liebenden samt ihren Begleitern in den Dom; und er weckt dort die Mordlust der Gemeinde. So erweist dieser Glaube sich als eine Illusion, und als eine höchst gefährliche. Und je nachdrücklicher beide Seiten sich auf Gott berufen, umso klarer scheinen die Ereignisse zu zeigen, daß diese Welt von Gott verlassen ist.

Leicht überarbeitet aus: Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists *Erdbeben in Chili*. *Euphorion* (1969).

¹ Karl Otto Conrady: Notizen über den Dichter ohne Gesellschaft. In: *Kleist und die Gesellschaft*. Hg. Walter Müller-Seidel. Berlin 1965, 69.

² Vgl. Jürgen Schröder: Das Bettelweib von Locarno. *GRM* 16 (1967).

³ Zitate nach dem 4. Band der dtv-Gesamtausgabe. München 1964.

„Kleist treibt die Frage nach dem Absoluten nicht nur hervor, er verhüllt sie auch zugleich,“ wiegelt Benno von Wiese ab.⁴ Ja, vermutlich entfaltet Kleist die Gottesfrage nur so aufdringlich, um sie in desto tieferes Dunkel zu hüllen, oder vielmehr, um sie desto schlagender *ad absurdum* zu führen: um die Torheit und vor allem die Gefahren dieser Fragestellung zu entlarven, um Gottes Unerkennbarkeit zu demonstrieren und jede Aussage über ihn zu brandmarken als sträflichen „Vorwitz, der sich anmaßt, die Absichten der göttlichen Ratschlüsse einzusehen und nach seinen Einsichten auszulegen.“ So nicht von Wiese, sondern Kant,⁵ dessen vorkritische Erdbebenschriften Kleist gelesen haben dürfte.

Die Kritiker urteilen an sich durchweg im gleichen Sinn und können Kleists Beispiele eines „so anmaßend über Gott verfügenden Anspruchs“⁶ kaum empört genug verurteilen.

Dessen ungeachtet glauben sich einige befugt, die gegebene „Undurchdringlichkeit“ des metaphysischen Weltzusammenhanges dennoch zu durchdringen,⁷ „das Unbegreifliche dennoch zu begreifen.“⁸ Und zwar ermutigt sie hierzu das Ende: die Rettung des Kindes samt Fernandos freudiger Reaktion darauf. Hier nehmen jene Interpreten eine Aufhellung des sonst waltenden religiösen Dunkels wahr, einen „Schimmer Gottes,“ der das Kind rette und damit den Menschen die Gnade eines schöneren Neubeginns gewähre,⁹ alles Auskünfte, die an Eindeutigkeit nichts zu wünschen lassen.

Müller-Seidel (96) warnt zwar, daß weder Gottes Eingreifen noch der im Kind angedeutete Sinn „uns zu Eindeutigkeiten [...] ermächtigen.“ Indessen: Gott richtet wohl nicht eindeutig, doch er

⁴ Benno von Wiese: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*. 2. Band. Düsseldorf 1964, 60.

⁵ Immanuel Kant: *Von den Ursachen der Erderschütterungen [...]*. 1756; zitiert nach Kant: *Werke*. Bd. 1, 471.

⁶ B. v. Wiese, 57.

⁷ Josef Kunz: Die Gestaltung des tragischen Geschehens in Kleists *Erdbeben in Chili*. In: *Gratulatio. Festschrift Christian Wegner*. Hamburg 1963, 96.

⁸ Walter Müller-Seidel: *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*. Weimar 1961, 166.

⁹ Friedrich Braig: *Heinrich von Kleist*. München 1925, 441ff.; Hermann Pongs: *Das Bild in der Dichtung*. Bd. 2. Marburg 1939, 153; Karl Otto Conrady: *Kleists Erdbeben in Chili*. GRM4 (1954), 191ff.; Johannes Klein: *Kleists Erdbeben in Chili. Der Deutschunterricht* (1956), Heft 3, 5ff.; v. Wiese, 69.

„richtet.“ Jener geheimnisvolle Sinn „kündigt sich jedenfalls an;“ die „Rätselhaftigkeit göttlichen Eingreifens“ bedarf freilich „der Auslegung,“ und sie „erfolgt.“ „Sie erfolgt im Glauben und ist gültig einzig in ihm.“ (Müller-Seidel, ebd.)

Dem gegenüber besteht angelsächsische Nüchternheit darauf, daß Gottes Hand in dem Geschehen durchaus unerkennbar bleibt. Die Rettung ist nur ein weiteres Beispiel für das blinde Walten des Zufalls; die zaghafte Freude im Schlußsatz nur bürgerlich zahme Resignation, notdürftige Verhüllung eines in Wahrheit unheilbaren Schadens. Walter Silz greift in Anlehnung an Otto Ludwig die geläufige Formel auf, Kleist lasse (ohne das Problem freilich direkt zu erörtern) Gott auf tragische Weise in absolut undurchdringlicher Ferne.¹⁰ Nach J.M. Ellis dagegen schließen in der Novelle alle Konzepte einander aus, so daß wir eine göttliche Teleologie weder annehmen noch leugnen dürfen.¹¹

Die Antworten auf die Frage nach einem göttlichen Sinn in der Novelle reichen demnach von entschiedener Bejahung bis zu fast ebenso entschiedener Leugnung und endlich zur Relativierung aller definitiven Lösungen. Werfen wir einen ersten Blick auf den Text, auf die umstrittenen letzten Worte.

Abgesehen von der Vorgeschichte, überstürzen die erzählten Ereignisse sich innerhalb von reichlich 24 Stunden. Die Nachgeschichte beginnt mitten in dem Satz: „Er [Fernando] übernachtete auch bei Don Alonzo, und säumte lange, unter falschen Vorspiegelungen [...] mit der Rückkehr zu seiner Frau.“ Unbestimmte Angaben wie: „lange, kurze Zeit nachher, eines Morgens, hierauf“ dehnen die Zeit, bis der Schlußsatz sie bedeutsam in die Zukunft hinein öffnet: „und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen.“

[...] und wenn: das heißt durchaus nicht „Als er damals.“ Es heißt vielmehr: „Jedesmal, wenn er künftighin verglich.“ Der Schlußgedanke des Vergleichens und Fast-sich-Freuens wiederholt sich. Seine häufige Wiederkehr fixiert die Unbestimmtheit des Als-ob – jedesmal „war ihm fast als müßt er sich freuen“ – zu einem Schwebezustand: Trotz des schmerzlich eingebüßten Kindes meldet

¹⁰ Walter Silz: *Heinrich von Kleist*. Philadelphia 1961, 23-27.

¹¹ J.M. Ellis: Kleist's *Das Erdbeben in Chili*. In: *Publications of the English Goethe-Society* (1963), 38f., 48f., 53f.

sich Freude. Keineswegs sieht Fernando vom Ende der schrecklichen Ereignisse aus in die Zukunft, sei es nun eine verheißungsvolle ferne Endzeit (Kunz) oder ein gefährlich unberechenbares Dasein der Zweifel und der Sorge (Silz). Er blickt vielmehr von nun an und in Zukunft zurück auf jene vergangenen Vorgänge. Und er begrüßt sie keineswegs als die von Gott geschenkte Möglichkeit eines Neubeginns, sondern empfindet Genugtuung, gewiß mit Trauer durchtränkt über den eigenen Sohn, gewiß und vor allem aber darüber, wie er das fremde Kind erworben hatte. Das ist nicht frommdemütige Dankbarkeit für ein Geschenk vom Himmel. Es ist stolz auf seine „Auferstehung“, seine „ethische Bewährung.“¹²

Für sie hat sich die theologische Interpretation zugestandenermaßen nur „am Rande“ interessiert.¹³ Und Wolfgang Kayser,¹⁴ der für die Sinnlosigkeit der Ereignisse plädiert, erklärt die Schlußepisode und die Figur Fernandos gar für Nebensache. Durchweg wertete Kleist nur momentan und überblicke nicht das Ganze. Das Ende reicht indessen in Fernandos weiteres Leben. Und es ist deutlich in den Bau des Ganzen einbezogen, nämlich durch die Stelle, wo, nach der ersten Katastrophe, die Berichte von der sittlichen Erneuerung der schwer heimgesuchten Stadtbevölkerung ihren Höhepunkt erreichen und aus dem Erlebten das Fazit ziehen:

Statt der nichtssagenden Unterhaltungen, zu welchen sonst die Welt an den Teetischen Stoff hergegeben hatte, erzählte man jetzt Beispiele von ungeheuren Taten: 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** [WW], 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 der nicht selbst etwas Großmütiges getan hätte, so war der Schmerz in jeder Menschenbrust mit so viel süßer Lust vermischt, daß sich, wie sie 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. (138f.)

¹² Das Gewicht der ethischen Bewährung erkennen H. A. Korff: *Geist der Goethezeit*. Bd. IV. Leipzig 1953, 86f.; Walter Gausewitz: Kleist's Erdbeben. *Monatshefte* 55 (1963), 191; Ide: Kleist im Niemandsland?, ebd., 58.

¹³ Kunz, ebd., 168; v. Wiese, ebd., 16f.

¹⁴ Wolfgang Kayser: Kleist als Erzähler. In: *Die Vortragsreise*. Bern 1958, 172f., 181f.