

Olga Laskaridou / Joachim Theisen (Hrsg.)

# Nur zerrissene Bruchstücke

Kleist zum 200. Todestag

Athener Kleist-Tagung 2011



Nur zerrissene Bruchstücke

# HELLENOGERMANICA

## GRIECHISCHE GERMANISTISCHE HOCHSCHULSTUDIEN

Herausgeben von

Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie (Universität Athen)  
Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie (Universität Thessaloniki)  
Griechische Gesellschaft für Germanistische Studien (Thessaloniki)

Wissenschaftlicher Beirat

Konrad Ehlich (Freie Universität Berlin)  
Ekaterini Dorfmueller-Karpousa (Aristoteles-Universität Thessaloniki)  
Karen Schramm (Universität Leipzig)  
Wolfgang Müller-Funk (Universität Wien)  
Isabel Hernández González (Universidad Complutense Madrid)  
Ilse Nagelschmidt (Universität Leipzig)  
Isabel Capelo Gil (Universidade Católica Lissabon)  
Annette Werberger (Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder)  
Giorgos Kentrotis (Ionio Panepistimio Korfu)

## BAND 3

*Zu Qualitätssicherung und Peer Review  
der vorliegenden Publikation*

Die Qualität der in dieser Reihe erscheinenden Arbeiten wird vor der Publikation durch einen externen, von der Herausgeberschaft benannten Gutachter im Double Blind Verfahren geprüft. Dabei ist der Autor der Arbeit dem Gutachter während der Prüfung namentlich nicht bekannt; der Gutachter bleibt anonym.

*Notes on the quality assurance and peer  
review of this publication*

Prior to publication, the quality of the work published in this series is double blind reviewed by an external referee appointed by the editorship. The referee is not aware of the author's name when performing the review; the referee's name is not disclosed.

Olga Laskaridou / Joachim Theisen (Hrsg.)

# Nur zerrissene Bruchstücke

Kleist zum 200. Todestag

Athener Kleist-Tagung 2011



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.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,  
säurefreiem Papier.

ISSN 2195-2132  
ISBN 978-3-631-64103-3 (Print)  
E-ISBN 978-3-653-02659-7 (E-Book)  
DOI 10.3726/978-3-653-02659-7

© Peter Lang GmbH  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Frankfurt am Main 2013  
Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York ·  
Oxford · Warszawa · Wien

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.

Dieses Buch erscheint in der Peter Lang Edition und wurde vor Erscheinen peer reviewed.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

## Vorwort

So unfreundlich seine Zeitgenossen zu Kleist waren, so dankbar sind ihm heutige Literaturwissenschaftler. Wer die Gedenkveranstaltungen, Tagungen, Bücher, Zeitungsartikel zum Gedenkjahr zählen will, hat viel zu tun. Kaum eine sich modern gebende literaturtheoretische Richtung, die ohne ihn auskommt, wenn sie sich nicht gar auf ihn als Gewährsmann beruft. Und kaum ein Autor, der zu Lebzeiten so unverstanden blieb und es heute wieder ist; die Fülle von Zugängen hat sein Werk derart durchlöchert, dass, je intensiver man sich mit ihm beschäftigt, umso weniger von ihm übrig bleibt. Eine „Gesamtinterpretation“ seines – ja immerhin nur schmalen – Werkes ist aussichtslos und wohl auch kaum zu erstreben. Kleists „innere Zerrissenheit“ ist zu seinem Markenzeichen geworden und garantiert seine ewig jung bleibende, stets frische Knospen treibende und immer wieder neu entdeckte Aktualität. Aus dem Schriftsteller, „den die Zeit nicht tragen“ konnte, ist einer geworden, ohne den heutige Literaturwissenschaft kaum auskäme.

Auch auf der Athener Tagung im Dezember 2011 zu Kleists 200. Todestag wurden unterschiedliche Zugänge aus unterschiedlichen Richtungen vorgestellt. Nicht nur Literaturwissenschaftler kamen zu Wort, sondern auch Theater-, Kunst- und Musikwissenschaftler, Dramaturgen, Philosophen und Übersetzer. Die meisten der damals gehaltenen Vorträge sind in diesem Band versammelt.

Er wird eröffnet durch die Beiträge von zwei Besuchern aus Deutschland, deren Themen kaum gegensätzlicher sein könnten und doch miteinander verwandt sind. **Martin Roussel** (Köln) konzentriert sich auf die nie so recht glückende Kommunikation und macht eine Rhetorik des Schweigens ausfindig, während **Rolf-Peter Janz** (Berlin) von der Bedeutung (naturwissenschaftlicher) Experimente für Kleists Werk ausgeht und die Helden in Ausnahmeständen sieht, aus denen sie – in der Regel – nicht mehr herausfinden. **Alexandra Rasiidakis** (Thessaloniki) beschäftigt sich nicht mit der Interpretation von Kleists Werk, sondern mit der Bedeutung des Interpretierens in den Texten selbst: Die Personen sind dem Verständnis ihrer Kontrahenten ausgeliefert, was zu unübersehbaren Konflikten führen muss. Dass Kleist Gattungen sprengte, ist der Ausgangspunkt des Beitrags von **Katherina Mitralaxi** (Athen), die sich der *Penthesilea* von einer narrativen Perspektive aus nähert und zeigt, wie Kleist bewusst gegen den Literaturbetrieb anschreibt und -spielen lässt. Auch **Stefan Lindinger**

(Athen) widmet sich Grenzüberschreitungen, allerdings eher zeitlichen, indem er das historisch eigentlich überholte Motiv des Gottesurteils in das Zentrum seiner Überlegungen zum *Käthchen von Heilbronn* und *Prinz Friedrich von Homburg* stellt; von da aus kommt er zu Rückschlüssen auf eine zentrale Problematik Kleists: die Unzuverlässigkeit von Zeichen. Für **Chara Bakonikola** (Athen) spiegelt sich Kleists eigene Lebenssituation, die er mit anderen Zeitgenossen teilt, auch in seinem literarischen Werk wider: das Gefangensein in einer existentiellen Falle. In ähnlicher Weise definiert auch **Elena Noussia** (Athen) Kleists literarisches Schaffen: auf der Grenze zwischen Rationalität und Irrationalität. Eine ganz andere Dimension bringt hingegen **Anastasia Chournazidi** (Athen) ins Spiel; sie greift auf den Mythos zurück, um *Amphitryon* zu verstehen und damit auch eine anthropologische Konstante in Kleists Werk freizulegen. **Katerina Karakassi** (Athen) widmet sich einem sehr naheliegenden Thema: Von der Aufklärung her denkend demontiert Kleist den Begriff der Familie; die von ihr behandelten Novellen erschließen sich so in ihrem historischen und damit gesellschaftlichen Kontext.

**Michael Weitz** (Athen) hat die Anthropologie im Blick, wenn er den Marionettentheater-Essay unter die Lupe nimmt, um den Stellenwert der schlichten Menschlichkeit in Kleists Universum zu betonen. **Georgios Sagriotis** (Frankfurt am Main) versteht denselben Essay von Kant und Schiller her und lokalisiert ihn von da aus zwischen Klassik und Romantik. Im Anschluss kommt ein Regisseur und Schriftsteller zu Wort, **Giorgos Michailidis** aus Athen, der nicht nach den Marionetten, sondern nach dem Marionettenspieler fragt. – Mit kleinen Texten geht es weiter. Der Philosoph **Georg Xiropaidis** (Athen) entwickelt aus den *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* eine Ästhetik des Erhabenen, die ihren Ausgangspunkt zwar bei Kant hat, sich aber scharf von ihm absetzt, während **Kostas Ioannidis** (Athen und Ioannina) aus der schieren Materialität von Friedrichs Gemälde versucht, Kleists Bemerkungen von einer aktuellen Perspektive aus zu klären. **Olga Laskaridou** (Athen) entwickelt aus den drei Künstlerbriefen ein ästhetisches Programm, das sie auch in Kleists Werk wiederfindet, und **Joachim Theisen** (Athen) kitzelt aus den „Anekdoten“ der *Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten* poetologische Positionen.

Auch intertextuelle und intermediale Bezüge werden behandelt. **Konstantinos Kotsiaros** (Korfu) rückt Kleist in Beziehung zu Franz Kafka, die beide einen Weg vom Sündenfall zur Wahrheit suchen. Unter dem Gesichtspunkt des Bösen vergleicht **Eleni Georgopoulou** (Thessaloniki) *Das Erdbeben in Chili* mit Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. Der Umsetzung Kleistscher Vorgaben in die Bildende Kunst widmet sich **Virginia Agapi Spyratou** (Athen): Kokoschkas Radierungen zur *Penthesilea* werden unter Rückgriff auf Kristevas Konzept der „abjection“ analysiert. Dass nach Kleists *Zerbrochnem Krug* auch eine Oper

komponiert wurde, mitten im zweiten Weltkrieg, dürfte den wenigsten bekannt sein; der Athener Musikwissenschaftler und Komponist **Minas I. Alexiadis** stellt den Komponisten Viktor Ullmann, der 1944 von den Nazis in Auschwitz ermordet wurde, und seine Oper vor.

Auch die abschließenden drei Arbeiten des Bandes beschäftigen sich in je unterschiedlicher Weise mit der Rezeption Kleists. **Evangelia Tsiavou** (Athen) unternimmt es, von einem psychoanalytischen Ansatz aus, Kleistlektüren (am Beispiel der *Marquise von O...*) zu rekonstruieren. **Elena Karakouli**, Dramaturgin am Athener Nationaltheater, berichtet von der Bochumer *Penthesilea*-Inszenierung von 2007, und schließlich vergleicht **Anastasia Daskaroli** (Athen) drei griechische Übersetzungen der *Marquise von O...*

Kleist war der breiteren Öffentlichkeit in Griechenland bis in die 80er Jahre des letzten Jahrhunderts mehr oder weniger unbekannt. Zwar wird er bereits 1817 von dem griechischen Philosophen Konstantinos Ikonomos in *Grammatika*, der bedeutendsten philologischen Abhandlung der griechischen Aufklärung, zusammen mit Lessing und Schiller zu den drei wichtigsten deutschen Dramatikern gezählt; dennoch erfolgt seine griechische Erstaufführung erst 1906. Es ist vorwiegend das Athener Nationaltheater, dessen Regisseure unter deutschem Einfluss stehen und Kleists Stücke – eher vereinzelt – auf die Bühne bringen: 1906 *Der zerbrochne Krug*, 1938 *Prinz Friedrich von Homburg*, 1939 *Penthesilea* im „Naturtheater“ von Lykabetos (mit Laien-Schauspielern der Jugendorganisation des faschistischen Metaxas-Regimes!) und 1954, wieder am Nationaltheater, *Der zerbrochne Krug*. Die große Kleist-Wende auf den griechischen Bühnen kommt in der 1980er Jahren, als die damals neugegründete Theatergruppe „I Skini“ die erste nicht staatlich organisierte Inszenierung des *Zerbrochnen Krugs* unternimmt. Das Stück war ein derartiger Erfolg, dass es sich seitdem bei griechischen Regisseuren großer Beliebtheit erfreut und von etlichen Boulevard-, Gemeinde- und Laientheatern in ganz Griechenland immer wieder aufgeführt wird. Es ist heute noch das meistgespielte Stück Kleists, aber inzwischen sind auch Inszenierungen der meisten seiner anderen Stücke zu verzeichnen, so z.B. *Das Käthchen von Heilbronn* (2003), *Amphitryon* (2005), *Penthesilea* (1986, 2002), *Prinz Friedrich von Homburg* (2008).

Die erste Hälfte der 80er Jahre ist auch für die Rezeption von Kleists Prosa entscheidend. Seine acht Erzählungen liegen heute alle, außer dem *Zweikampf*, in griechischer Sprache vor, einige in mehreren Übersetzungen. Gleich zwei Anthologien sind 1984 und 1985 erschienen, die die Erzählungen *Die Marquise von O...*, *Die Verlobung in St. Domingo*, *Das Erdbeben in Chili*, *Die heilige Cäcilie* und *Der Findling* enthalten. Eine Sonderstellung nimmt *Das Bettelweib von Locarno* ein, das Ende der 90er Jahre ins Lesebuch der 2. Klasse des griechi-

schen Lyzeums aufgenommen wurde; Kleist ist damit Bestandteil des Lektürekansons der griechischen Schule. *Michael Kohlhaas*, dessen erste Übersetzung zwar erst 2010 erschien, hat eine besonders interessante Rezeption erfahren: Zwischen 1974 und 2011 wurde er viermal für die Bühne bearbeitet und inszeniert, so dass *Michael Kohlhaas* hierzulande nach dem *Krug* das zweit meistgespielte ‚Stück‘ Kleists ist.

Auch die Essays wurden dem griechischen Publikum mittlerweile zugänglich gemacht. Schon 1984 erschien das *Marionettentheater*, 2007 die *Paradoxe Von der Überlegung*, und *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* wurde zweimal übersetzt (2007 und 2012).

Die griechisch-sprachige wissenschaftliche Literatur zu Kleist fällt dagegen spärlich aus; neben vereinzelten Aufsätzen gibt es nur die Übersetzung von Stefans Zweigs Monografie *Heinrich von Kleist*. Die Athener Tagung zum 200. Todesjahr des Dichters wollte auch diese Lücke schließen.

Die Tagungssprachen waren Deutsch und Griechisch; die griechischen Vorträge wurden für diesen Band übersetzt.

Olga Laskaridou – Joachim Theisen

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Martin Roussel Kleists Rhetorik des Schweigens	13
Rolf-Peter Janz Affektregie bei Kleist	33
Alexandra Rassidakis Im Tollhaus der Deutungen. Der hermeneutische Akt bei Heinrich von Kleist	45
Katherina Mitralaxi Narrative Strategien in Kleists <i>Penthesilea</i>	59
Stefan Lindinger „Gott hat gerichtet!“ – ? – Das Gottesurteil. Ein Motiv in Heinrich von Kleists <i>Das Käthchen von Heilbronn</i> und <i>Der Zweikampf</i>	75
Chara Bakonikola Mystische Erfahrung und sinnliche Realität in Kleists Theaterstücken	89
Elena Noussia Das Wunderbare im <i>Käthchen von Heilbronn</i>	97
Anastasia Chournazidi Der Mythos als Terror und Spiel. Heinrich von Kleists <i>Amphitryon</i>	105
Katerina Karakassi Mythos Familie oder die Novellen <i>Das Erdbeben in Chili</i> , <i>Der Findling</i> und <i>Die Marquise von O...</i>	117

Michael Weitz	
Figuren des Widerstands auf der Bühne des Marionettentheaters. Zum Verhältnis von Moralistik und Manie bei Kleist	131
Georgios Sagriotis	
„Das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt“. Ästhetik und Geschichte in Kleists <i>Über das Marionettentheater</i>	143
Giorgos Michailidis	
Über das Marionettentheater	155
Georg Xiropaidis	
Die radikale Materialität des erhabenen Sehens. Kleists gemischte <i>Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft</i>	159
Kostas Ioannidis	
Kleist und Friedrich. Die Malfläche und die gemalte Welt	171
Olga Laskaridou	
Kleists ästhetisches Programm der „Erfindung nach eigentümlichen Gesetzen“	179
Joachim Theisen	
Poetologischste Anekdoten. <i>Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten</i>	191
Konstantinos Kotsiaros	
Kleist und Kafka: Eine Wahlverwandschaft?	205
Eleni Georgopoulou	
Die Dimension des Bösen. Von der Theodizee in Heinrich von Kleists <i>Das Erdbeben in Chili</i> zur Dialektik der Aufklärung in Christa Wolfs <i>Medea. Stimmen</i>	217
Virginia Agapi Spyratou	
„Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust“. Penthesilea: Das Monströse bei Kleist, Kokoschka und Kristeva	229
Minas I. Alexiadis	
Viktor Ullmanns Oper <i>Der zerbrochene Krug</i>	241

Evangelia Tsiavou	
Anatomie des Lesens.	
Heinrich von Kleists <i>Die Marquise von O...</i>	249
Elena Karakouli	
<i>Penthesilea</i> , das „unspielbare“ Stück, auf die Bühne bringen	263
Anastasia Daskaroli	
<i>Die Marquise von O...</i> in drei griechischen Übersetzungen.	
Ein Beitrag zur Rezeption Kleists in Griechenland	269



# Kleists Rhetorik des Schweigens

*Martin Roussel<sup>1</sup>*

In Kleists Dramen und Erzählungen wird geradezu mit Obsession geschwiegen, zu schweigen befohlen, ein – oft geheimes – Stillschweigen vereinbart oder – oft fälschlicherweise bzw. trügerisch – vorausgesetzt. Kleists Schreiben durchziehen Botschaften des Schweigens, verschwiegene Geheimnisse, ein Schweigen-Wollen (aber Sprechen-Müssen), sich anschweigende Dramenfiguren und ein grübelndes Schweigen, das selten die Ruhe einhält, die es verspricht. Neben mitunter exzessive Anweisungen zu schweigen im Nebentext der Dramen tritt eine von den Figuren vorgebrachte Rhetorik des Schweigens; sie kennzeichnet die Sprache bei Kleist als Medium, ein zugrunde liegendes Schweigen mit den Mitteln der Rede fortzupflanzen.

*La voix qui garde le silence (Jacques Derrida)*

## I.

„Kleist schrieb einmal, es wäre dem Dichter am liebsten, er könnte die Gedanken selbst ohne Worte übertragen. (Welch seltsames Eingeständnis).“ (Wittgenstein, 471) Ludwig Wittgensteins Beobachtung bezieht sich auf Kleists *Brief eines Dichters an einen anderen*, wo es deutlich wortreicher heißt:

Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. Und auch Dir, Freund, dünkt mich, bliebe nichts zu wünschen übrig: dem Durstigen kommt es, als solchem, auf die Schale nicht an, sondern auf die Früchte, die man ihm darin bringt. 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, des Rhythmus, Wohlklangs usw. und so reizend diese Dinge auch, in sofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, 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. (III, 565f.)<sup>2</sup>

---

1 Martin Roussel ist Wissenschaftlicher Geschäftsführer des Internationalen Kollegs „Morphomata: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen“ in Köln und Vorstandsmitglied der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Forschungsschwerpunkte: Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert (u.a. Kleist, Nietzsche, Musil, R. Walser), Literatur und Philosophie, Schriftkulturen. Letzte Buchpublikation (als Herausgeber): *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*. München: Wilhelm Fink 2012. E-Mailadresse: martin.roussel@uni-koeln.de.

2 Ich zitiere nach Kleist 1987-97; im Text nur Bandnummer und Seiten- bzw. Versangaben (bei unmittelbaren Folgeangaben ohne Bandnummer).

Es mag reizvoll sein, Kleists Literatur als eine Kunst, ihre eigenen Worte „möglichst *verschwinden* zu machen“, zu lesen. Wittgensteins Beobachtung dieser Seltsamkeit Kleists zielt jedoch nicht auf eine sprachskeptische Artifizialität von Kleists Texten<sup>3</sup>, sondern darauf, dass es „dem Dichter am liebsten“ gewesen wäre, wenn seine Kunst darin bestünde, Gedanken ohne Worte zu übertragen – und das ist für jemand, der Dramen und Novellen veröffentlicht hat, seltsam. Diese Seltsamkeit erklärt sich aus einer Spannung zwischen Worten und Gedanken und bezeugt eine phantasmatische Besetzung des Schweigens bzw. einer stillschweigenden Gedankenübertragung bei Kleist.<sup>4</sup> Vielleicht ist die Uneinholbar-

---

3 Heimböckel, 146, weist zu Recht auf die Differenz von impliziter und expliziter Unausprechlichkeit bei Kleist hin. Generell sieht er eine „Dominanz der expliziten Unausprechlichkeit [das heißt Wendungen wie die vom ‚unausprechlichen Gefühl‘] in der Prosa“. Mit Blick auf das Schweigen als explizierter Form des Nicht-Sprechens lässt sich Letzteres nicht aufrechterhalten – vielleicht weil die Rhetorik des Schweigens häufig als Wunsch oder Aufforderung im Dialog ihren Ort hat (wenn nicht in einem „Nebentext“, 272), während das Unausprechliche als Gefühlsausdruck eher zu einer narrativen Beschreibungssprache gehört. – Weder ist das Unausprechliche automatisch dem „Schweigen als (Nicht-)Ausdrucksform“ zuzurechnen, wie Grathoff, 221, meint, noch handelt es sich beim Schweigen, wie Heimböckel, 298, es analysiert, lediglich „um einen Seufzer, um eine metasprachliche Notation oder um eine körperliche Äußerung“. Vielmehr ist ‚zu schweigen‘ bei Kleist auch ein Modus, ‚Unausprechlichkeit‘ nicht vorauszusetzen, sondern allererst herzustellen: als Wunsch oder Befehl oder auch als Kommentar. Dass das Schweigen „selbst nichts“ bedeute, weil es „nur durch den sprachlichen Kontext“ bedeutsam werde (Heimböckel, 267), stimmt deshalb zwar für das Schweigen auf Handlungsebene, nicht aber für die Rhetorik des Schweigens, die die Bedeutung des Wortes – die Veränderungen, die durch die Feststellung entstehen, dass jemand schweigt, schweigen soll usw. – in Gebrauch nimmt.

4 „Der Philosoph [Wittgenstein], der die Sprache betrachtet, findet das ‚Eingeständnis‘ (wieder als Konnotation: die *confessio* des Künstlers) ‚seltsam‘, weil die Sprache sich ihrer Funktion nicht beugen möchte; gleichzeitig die Achtung für den fremden Entschluss des Dichters: Jemand, der um die Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks weiß, gibt zu, ihrer nicht zu bedürfen und macht sogar eine *Maxime* für alle Dichter daraus. ‚Dem Dichter‘ wäre die sprachlose Übermittlung der Gedanken am liebsten – Wittgensteins Lebensformkonzept lässt ihn diese Äußerung verstehen als eine, in der ein Mitglied der Gruppe kraft seiner Zugehörigkeit über alle spricht; das Wort ‚seltsam‘ bezieht sich auf die Äußerung dieses Wunsches, nicht darauf, dass ein Dichter über alle Dichter spricht.“ (Markewitz, 120) Markewitz, 115, bezieht Kleist ähnlich wie Heimböckel auf die Sprachskepsis der Moderne bei Hofmannsthal oder Mauthner: „Sein *Brief eines Dichters an einen anderen* (1811) markiert die Schwelle, an der die Überzeugung selbstverständlich wurde, die besagt, Schweigen entstehe aus einem semantischen Überschuss und dieses Schweigen bedeute Glück. Der glückliche Zustand fällt hier gedanklich mit seiner Undarstellbarkeit zusammen.“ Vgl. auch mit ähnlicher Linie von Kleist zu Hofmannsthal: Wulf; allgemeiner auch Jaworski. – Diesen kultur- und sozialanthropologischen Ansätzen ist gemein,

keit des Phantasmas eine gute Vorlage, um die Obsession zu beschreiben, mit der in Kleists Dramen und Novellen geschwiegen wird, zu schweigen aufgefordert, ein Stillschweigen vereinbart oder – oft fälschlicherweise bzw. trügerisch – vorausgesetzt wird.<sup>5</sup> Kleists Schreiben durchziehen Botschaften des Schweigens, verschwiegene Geheimnisse, ein Schweigen-Wollen (aber Sprechen-Müssen), sich anschweigende Dramenfiguren und ein grübelndes Schweigen, das selten die Ruhe einhält, die es verspricht.<sup>6</sup>

Im *Lehrbuch der französischen Journalistik*<sup>7</sup>, das nach einigen Grundsätzen Talleyrands vorgehe, stellt er sich (in § 19) die Frage: „*Dem Volk eine schlechte Nachricht zu verbergen?*“ (III, 466), und gibt die Antwort: „Die Auflösung ist leicht. Es gilt für das Innere des Landes in allen Journalen Stillschweigen, einem Fisch gleich.“ Allerdings, kommt eine entscheidende „Anmerkung“, sei diese Auflösung „nur eine bedingte; und früh oder spät kommt die Wahrheit ans Licht.“ (467) Eine neue „Auflösung“ reichert das Schweigen daraufhin mit Bedingungen an: „Man schweige davon [...] bis sich die Umstände geändert haben [...]. Inzwischen unterhalte man das Volk, mit guten Nachrichten“. An diesen Bedingungen hängen jedoch Folgerungen, die eine beredte Kunst der Täuschung einsetzen:

Ganz *still zu schweigen*, wie die Auflösung fordert, ist in vielen Fällen unmöglich; denn schon das Datum des Bülletins, wenn z.B. eine Schlacht verloren und das Hauptquartier zurück ge-

---

dass sie die Macht des Schweigens für Kommunikation und Sprache voraussetzen. Für Literatur ist aber von besonderem Interesse nicht bloß die Macht der Lücke, des Aussetzens von Text oder eines Verschwiegenen, sondern die Macht der Rhetorik des Schweigens, das heißt das ausdrückliche, verbalisierte, namhaft gemachte Schweigen: als Wunsch, als Imperativ, als *beschriebenes* Nichtsprechen. Das Schweigen erscheint dann nicht länger als Gegenpol zum Sprechen, sondern wird modulierbar, als erreichbar-unerreichbarer Ort in der Sprache. Zur Bedeutung des Schweigens für eine moderne Tradition der ‚Dehumanisierung‘: Kane.

- 5 Etwas mit Stillschweigen zu übergehen, wider besseres Wissen zu handeln, zu vertrauen etc., gehört zu den Grundfiguren in Kleists Werk: „Kleist setzt Vertrauen als Gefühl in Szene, das sich gegen eine rätselhafte Welt voller Verdächtigungen behaupten muss.“ (Fleig, 140).
- 6 Soweit ich die Forschung überblicke, gibt es über die bisher genannten hinaus kaum Beiträge, die Kleists Rhetorik des Schweigens eigens untersuchen. Elzenheimer, 39-55, widmet ein knappes Kapitel ihrer Studie der *Penthesilea*. Das Schweigen spielt hierbei nur am Rande eine Rolle; stattdessen geht sie auf die in der Kleist-Forschung immer wieder (nicht nur bei den Dramen) in den Vordergrund gerückte Bedeutung von „Gedankenstrich und Leerstelle“ ein, die sie als „Grenzen der Darstellung“ begreift (Elzenheimer, 43-48). Gabentheoretisch ausgerichtet ist Desai-Breun.
- 7 Zu einer Einschätzung des satirischen Textes jungst: Twellmann, 182f.

gangen wäre, verrät dies Faktum. In diesem Fall *antedatiere* man entweder das Bulletin; oder aber *fingiere einen Druckfehler* im Datum; oder endlich lasse das Datum *ganz weg*. Die Schuld kommt auf den Setzer oder Korrektor. (468)

Stillschweigen: das meint, von diesen Erläuterungen aus betrachtet, den Versuch einer Auslöschung, für die am Ende der „Setzer oder Korrektor“ verantwortlich gemacht werden kann. Der Zweck einer auf die Spitze getriebenen französischen ‚Oberflächlichkeit‘ und dem Manipulationscharakter napoleonischer Öffentlichkeitsarbeit tritt im implizierten Gegenmodell, deutscher ‚Wahrheitsliebe‘, hervor. Das Schweigen setzt ein Ereignis voraus, das verschwiegen wird, und stellt einen gewaltsamen Versuch dar, das Ereignis selbst außer Kraft, weil aus der Zeit, zu setzen. Angesichts dieser Techniken des Fingierens, Vor- und Umdatierens und des Weglassens erinnert das Lehrbuch unabhängig von diesen politischen Kontexten an die Fallgeschichten, die Kleist in seinen Novellen erzählt: Sie alle sind Fälle, die aus der Zeit genommen wurden, bei denen das Datum ausgelöscht wurde und die, würde man ihnen nur dieses wieder hinzufügen, für real würden gelten müssen. Realismusindizien gibt es genügend, sei es der chronikalische Stil wie im *Michael Kohlhaas*, die Zeitungsannonce, mit der die *Marquise von O...* eröffnet, die Kriminalgeschichte *Der Zweikampf*, eine Gegenprobe auf aufklärerische Mitleidsanthropologien wie *Der Findling* oder eine historische Fallgeschichte wie in der *Verlobung in St. Domingo*.

## II.

Nur selten wird in diesen Erzählungen tatsächlich, das heißt *expressis verbis*, geschwiegen, oft aber Verschwiegenheit oder Stillschweigen beschworen oder geboten. Im *Michael Kohlhaas* gibt es genau zwei Stellen, an denen ausdrücklich geschwiegen wird. In der ersten sitzt Kohlhaas vor nächtlicher Flammenkulisse „schweigend den Tag [erharrend]“, während „die Knechte ihr Wesen forttrieben“ und die Tronkenburg (so das Ergebnis am nächsten Morgen) „bis auf die Mauern“ niederbrennen (III, 65). Zuvor hatte Kohlhaas einen Knecht des Junkers Wenzel von Tronka „mit hageldichten, flachen Hieben der Klinge“ dazu gezwungen, seine beiden vom Junker bei der Feldarbeit missbrauchten Rappen aus einem brennenden, „kleinen, mit Stroh bedeckten Schuppen“ zu retten.<sup>8</sup> Freilich fällt er nach dieser Rettung sogleich in sein Schweigen: Wäre Kohlhaas hier nicht dem Ziel seiner Rache nah? Ausdrücklich, so heißt es, hatte sich

---

8 „Der Moment, als er die Pferde *erblickt*, der *Augenblick*, reißt ihn aus der Welt; und wie die Elektrizität, die – wie Kohlhaas vor der Burg –, nur auf den Augenblick hart“ [*Allerneuester Erziehungsplan*, II, 330], entladen sich die Spannungen. Doch davon wird Kohlhaas nur noch unbegreiflicher, als er ohnehin schon ist. [...] Der Augenblick bedeutet das Ende des Dialogs und der Verständigung.“ (Földényi, 34)

Kohlhaas zum Schweigen auf „seinen Braunen“ (64) gesetzt, also keinen der Rappen, und dort gesessen, bis „beim hellen Schein der Sonne“ festzustellen war, „daß die Unternehmung auf der Burg fehlgeschlagen war“. Anschließend verfasst er sein „sogenanntes ‚Kohlhaasisches Mandat‘, worin er das Land aufforderte, dem Junker Wenzel von Tronka, mit dem er in einem gerechten Krieg liege, keinen Vorschub zu tun“. Wie ist diese Eskalation auf das ganze Land hin zu erklären? Kohlhaas jedenfalls tritt – nach dem Tod seiner Frau Lisbeth und dem Verkauf seines Guts der Welt entwurzelt – nach dieser schweigend verbrachten Nacht einerseits in eine schriftliche Kommunikation ein, die zuvor der Gegenpartei vorbehalten war; andererseits verhält er sich schweigend gegenüber seinen eigenen Knechten, an deren mordbrennerischem „Wesen“ er sich – die Entzweiung mit dem räuberisch-plündernden Johann Nagelschmidt wird in diesem eigentümlichen Unbeteiligtsein Kohlhaas’ bereits grundgelegt – nicht aktiv beteiligt.

Die zweite Stelle betrifft den Kurfürst von Sachsen, der sich „schweigend, mit der Gebärde eines ganz Hoffnungslosen, auf das Kissen zurücklegte“ (121), nachdem er, zuvor schon ohnmächtig niedergesunken, von seinem Kämmerer nach jenem Zettel gefragt wurde, den Kohlhaas von derjenigen Zigeunerin erhielt, die dem Kurfürsten einst die Zukunft geweissagt und dieses Wissen dem Rosshändler anvertraut hatte. Um Schriftverkehr geht es also auch in dieser Passage. Zu schweigen bezeichnet hier eine Vorform derjenigen völligen Zerrüttung, die den Kurfürsten befällt, nachdem sein Versuch, des Zettels habhaft zu werden, gescheitert ist: ein Zustand, „starr mit unruhig klopfendem Herzen“, „auf die Spitze des Schnupftuchs nieder[sehend], das er [der Kurfürst] gedankenvoll zwischen den Händen hielt“. Während bei Kleist die Ohnmacht oftmals eine Kippfigur ist, in der das Handeln aussetzt, eine Denkpause eingesetzt wird, ohne dass der Fortgang deutlich würde, setzt das Schweigen eine Politik, eine Strategie voraus: Das Schweigen differenziert in solche, die hören dürfen und solche, die nicht hören dürfen. Dem Kämmerer „mißtraute“ der Kurfürst, während er „den Jagdjunker von Stein“ schon oft „zu geheimen Geschäften“ eingesetzt hat, so dass er ihm „die Sache auseinander[.]leg[en]“ kann, das heißt ihn beauftragen, „den Zettel, noch ehe derselbe [Kohlhaas] Berlin erreicht“ (122), zurückzubringen.

In den Novellen schweigen oft passive, entmächtigte Menschen, wie Elvire im *Findling*, die „statt nun mit ihm [Nicolò] zu sprechen, schweigend, während einer ganzen Stunde, mit einer kleinen, weiblichen Arbeit beschäftigt, am Speisetisch saß.“ (III, 277f.)<sup>9</sup> Dieses passive Schweigen bereitet keine direkte Hand-

9 Insgesamt wenig Aufschlüsse für die Bedeutung des Schweigens liefert der Vergleich Nicolòs mit dem bekannten Fall des Wolfskindes Victor von Aveyron. (Just).

lung vor, sondern bezeichnet eine Projektionsfläche, die einer Handlung ausgesetzt ist: Elvire, die den Erschütterungen der Erkenntnis ausgesetzt ist, dass Nicolo ihrer Jugendliebe Colino gleicht.<sup>10</sup> Zu schweigen erscheint hier als Vorstufe zur Ohnmacht.<sup>11</sup> Im *Kohlhaas* ist es der treue Knecht Herse, der von der Tronkenburg gejagt wird und daraufhin, vom unzufriedenen Kohlhaas zur Rede gestellt, weshalb er verjagt worden sei, „schwieg“, „eine Weile; und: da habt ihr Recht, Herr! antwortete“. Wie Elvire sich im Schweigen (und einmal mehr) als ohnmächtig erweisen wird, ist auch Herse ein Schweigender aus Nichthandeln: „recht“ habe Kohlhaas mit seiner Unzufriedenheit, denn, so Herse, „ich schlug einen Schwefelfaden wieder aus, womit ich das Nest schon, da ich zerschlagen in der Nacht hinausgestoßen worden war, in Brand stecken wollte.“ (30) Machtlos ist auch der Arzt in der *Marquise von O...*, der den Zustand der Marquise nicht ‚heilen‘ kann: „Der Arzt warf einen forschenden Blick auf sie, schwieg noch, nachdem er eine genaue Untersuchung vollendet hatte, eine Zeitlang; und antwortete dann mit einer sehr ernsthaften Miene, daß die Frau Marquise ganz richtig urteile.“ (III, 160)

Besonderes Augenmerk verdienen die Fälle eines Stillschweigens und einer verschwiegenen Übereinkunft. Nicht selten stehen sie im kasuistischen Kern der Novellen. In der *Marquise* erinnert der „Graf F..., den unvermeidliche Geschäfte in Neapel aufhielten“, die Marquise, „ihrer, ihm gegebenen, stillschweigenden Erklärung getreu zu bleiben.“ (168) Stillschweigend: Wenn die Frist, die der Graf der Marquise für eine Entscheidung lässt, also vier bis sechs Wochen Reise nach Neapel, die Funktion erfüllt, ihre Schwangerschaft hervortreten zu lassen, dann bezieht sich die stillschweigende Übereinkunft womöglich auf den Akt der Zeugung. Andernfalls meint seine Erinnerung ihre Reaktion auf seinen Heiratsantrag, die freilich zwiespältig ausfällt: Von ihrer Mutter gefragt, was wäre, wenn der Graf seinen Antrag wiederhole, antwortet sie: „In diesem Fall, versetzte die Marquise, würd’ ich – da in der Tat seine Wünsche so lebhaft scheinen, diese Wünsche – sie stockte, und ihre Augen glänzten, indem sie dies sagte – um der Verbindlichkeit willen, die ich ihm schuldig bin, erfüllen.“ (158) Dieser Satz zerfällt in zwei ungleiche Teile, denn der äußere Satz „... würd’ ich ... diese

---

10 *Der Findling* bietet eine besonders eindruckliche Variante der Redewendung ‚jemanden zum Schweigen bringen‘, die „wörtlich genommen“ wird, wenn Piachi dem soeben getöteten Nicolo „mit dem Namen [auf dem Dekret, das ihn, Nicolo, zum Eigentümer des Hauses erklärt] auch den Mund [(ver)stopft]“ (Zeeb, 100).

11 Ohnmächtig sinkt Elvire nieder, als Nicolo handelt und sich ähnlich wie sein anagrammatisches Spiegelbild Colino kleidet und vor Elvire tritt, die einen solchen Zusammenfall von Phantasma und Wirklichkeit, von Colino und Nicolo nicht begreifen kann: „Colino! Mein Geliebter! rief [sie] und [sank] ohnmächtig auf das Getäfel des Bodens nieder [...]“ (280).

Wünsche ... um der Verbindlichkeit willen ...“ wird durch gleich zwei seltsam ineinandergerückte Einschübe auseinandergerissen. Der erste Einschub „da in der Tat seine Wünsche so lebhaft scheinen“ wird nicht vollständig in Parenthese gerückt, sondern vom Fortgang des Hauptsatzes („diese Wünsche“) abgelöst, der sogleich wieder unterbrochen wird durch das Stocken der Marquise. Zweifellos handelt es sich bei dem Hinweis darauf, wie lebhaft diese Wünsche des Grafen sind, um einen satirischen Hinweis auf die Zeugung von Leben, die eine Verbindlichkeit – stillschweigend – zwischen beiden schafft. Doch wer täuscht hier wen? Der Graf seine soeben geschwängerte, dem Plan nach zukünftige Ehefrau? Oder die Marquise ihre Mutter? Die Marquise sich selbst? Oder die Marquise sich in der Figur der Grafen?

Solches Unwissen produzieren Kleists Erzählungen, indem in ihnen explizit geschwiegen wird, das heißt stillschweigendes Handeln zu Konsequenzen führt, die ihrerseits auslegungsbedürftig sind. Ob es Gründe für das Stillschweigen gab – etwa ein subkutanes Einvernehmen –, ist dabei selbst Gegenstand der Interpretationen, mit denen die Figuren beschäftigt sind. Im *Erdbeben in Chili* findet sich ein solches Stillschweigen, das aber zunächst wie ein uneingeschränkt beiderseitiges Glück erscheinen kann: „Durch einen glücklichen Zufall hatte Jeronimo hier [im Karmeliter-Kloster] die Verbindung [zu Josephe] von Neuem anzuknüpfen gewußt, und in einer verschwiegenen Nacht den Klostergarten zum Schauplatz seines vollen Glückes gemacht.“ (III, 188) Die Täuschung liegt hier nicht zwischen den zwei stillschweigend Übereinkommenden, sondern an ihrer Außenseite, wo selbst das Kloster keinen Schutzort gegen die rigide Moral mehr bietet. Verschwiegenheit schützt nicht, und das demonstriert auch die Wiederholung dieser Verschwiegenheit nach „diesem fürchterlichen Tag“ des Erdbebens, nach dem sich Jeronimo und Josephe im paradiesischen Tal wieder treffen, „als ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte.“ Josephe, die tapfer die verwundete Donna Elvire pflegt, gibt, „mit beklemmtem Herzen, einige Hauptzüge“ der verschwiegenen Übereinkunft an, doch „Donna Elvire ergriff ihre Hand, und drückte sie, und winkte ihr, zu schweigen.“

Hätte man im Kloster schon hoffen können, einen geheiligten Schutzraum zu finden, so „dünkte“ sie sich nun „unter den Seligen.“ (206) Es ist von der auf Steigerung ausgelegten Parallele zwischen Kloster und paradiesischem Ort „unter den Seligen“ kaum ein Zufall in dieser von zufälligen Ereignissen durchzogenen Novelle, dass die fatale Wendung der Novelle in einer Kirche stattfindet. Hier, wo selbst „die Orgel jetzt schwieg“ (212), findet der Chorherr Worte, mit denen er „bei dieser Gelegenheit umständlich des Frevels erwähnte, der in dem Klostergarten der Karmeliterinnen verübt worden war [...], und in einer von Verwünschungen erfüllten Seitenwendung die Seelen der Täter, wörtlich ge-

nannt, allen Fürsten der Hölle übergab!“ Auf einen Ausruf Donna Constanzes hin kann Don Fernando noch „so nachdrücklich, und doch so heimlich, wie sie beides verbinden ließ“, antworten: „Sie schweigen, Donna, [...] und tun, als ob Sie in eine Ohnmacht versänken, worauf wir die Kirche verlassen.“ (214) Der Rat ist gut, kommt aber zu spät. Die Aufforderung zu schweigen, ist schon das Indiz eines Wortes, das zu viel war. Stillschweigende Einheit, verschwiegene Übereinkünfte entziehen sich im Schweigen noch nicht den Ordnungen der Sichtbarkeit und der Moral. Einen Einschnitt markiert das Schweigen nur im gesprochenen Wort, im Sprachhandeln. Schweigen erscheint dann als handelnde Vorstufe zur passiven Ohnmacht (Elvire, Marquise) oder von Körperregungen durchzuckte Vorstufe eines Kontrollverlustes (Kohlhaas, Herse).

### III.

Noch mehr als die Erzählungen liefern Kleists Dramen eine Handlungslehre des Schweigens. Stillschweigen ist schon das Thema der *Familie Schroffenstein*, Kleists Erstlingswerk. Eves Schweigen im *Zerbrochnen Krug*, ihr Nichtschweigen am Ende sind Rahmungen des Stücks, für das selbst – wie für jedes Sprachhandeln bzw. die textuelle Vorlage hierfür – Anke van Kempens Feststellung über die halsbrecherische Sprachflucht von Richter Adam gilt: „Schweigen ist unmöglich.“ (van Kempen, 45) Sosias im *Amphitryon* ist die schweigende, mithin klügere – „schweig ich still“ (I, V. 690) – Gegenfigur zu Jupiter-Amphitryon, vielleicht auch, weil er, im Gegensatz zu seinem Herrn, sich selbst – bzw. Merkur in Gestalt des Sosias – begegnet. Still zu schweigen ist seine ironische Form der Selbstreflexivität. – Ein Exzess des Schweigens bestimmt die *Penthesilea*, während das *Käthchen von Heilbronn* von beständigen Versuchen nach Art des Richters Adam handelt, jemand zum Schweigen zu bringen, der dann doch nicht schweigt. „[E]hrfurchtsvoll zu schweigen“, gebietet Eginhardt Luitgar in der *Herrmannsschlacht*. (II, nach V. 780) Es ist das Drama Herrmanns, in Tat und Wort: „Jetzt merk’ wohl auf, Luitogar, / Und laß kein Wort Arminius Dir entschlüpfen.“ (V. 792f.)

Kleists letztes Drama, *Prinz Friedrich von Homburg*, kennt zwei markante Schweigeszenen. Die erste ist die Szene der Verhaftung des Prinzen. Ein Offizier erbittet von ihm den Degen. Trotz der Ermahnung „Ruhig, Freund!“ (II, V. 764) des Grafen Hohenzollern fragt der Prinz: „Träum ich? Wach’ ich? Leb’ ich? bin ich bei Sinnen?“ (V. 765) Sehr eindeutig antwortet ihm Golz: „Prinz, gib den Degen, rat’ ich, hin und schweig!“ (V. 766) „Ich, ein Gefangener?“; kann der Prinz daraufhin immerhin mehr feststellen als tatsächlich fragen, und auf Hohenzollerns „So ist’s!“ kann Golz noch einmal antworten: „Ihr hört’s!“ (V. 767) In einem Vers sind hier Wort und Tat, denen doch des Prinzen Frage galt, wieder zusammengefügt. Träumt er also oder nicht? Jedenfalls schweigt er

nicht, selbst als ihm Golz „die Ursach“ (V. 768) erläutert, also der zu zeitige Eingriff in die Schlacht. Homburg daraufhin: „Helft, Freunde, helft! Ich bin ver-rückt.“, und im selben Vers Golz: „Still! Still!“ (V. 772)

Als Anspielung auf den Somnambulismus des Prinzen funktioniert die Re-habilitierung zunächst als Erweckungserlebnis: „Die Augen bloß will ich Dir wieder öffnen“ (V. 1849), eröffnet Stranz dem Prinzen, der, als ihm Kranz und Kette umgehängt werden, in Ohnmacht fällt. Eine Regieanweisung vermerkt dies. Natalies Befürchtung, die Freude könnte den Prinzen getötet haben, wird nicht direkt geklärt, jedoch soll „Kanonendonner ihn erwecken!“ (V. 1853) Wiederum eine Regieanweisung: „*Kanonenschüsse. Ein Marsch. Das Schloß er-leuchtet sich.*“ (nach V. 1853) Auf eine Serie an „Heil“-Rufen, die dem Prinzen gelten, rufen alle: „Dem Sieger in der Schlacht bei Fehrbellin!“ (V. 1855), mit anschließender Anweisung: „*Augenblickliches Stillschweigen.*“

Stillschweigen meint eine Übereinkunft, die nicht selten bei Kleist ein Ge-heimnis verbirgt, dessen Entdeckung wie im *Erdbeben in Chili* oder der *Marqui-se von O...* unvermeidlich ist. Um was für einen Augenblick stillschweigender Übereinkunft handelt es sich hier? Schon dass ausgerechnet Kanonendonner „ihn erwecken“ soll, überrascht. Die anschließenden Kanonenschüsse sind ei-gentümlich mit der Erleuchtung des Schlosses zusammengebracht, so dass man sich fragen kann, wer hier gegen wen marschiert und weshalb das Schloss *sich* erleuchtet: „Ins Feld! Ins Feld!“, rufen mehrere Offiziere, „Zur Schlacht!“, ruft Graf Tuchss, „Zum Sieg! Zum Sieg!“ der Feldmarschall in einer Steigerungsket-te (V. 1857). Hat es etwas zu bedeuten, dass als „Sieger“ zwei Verse vorher ausdrücklich Homburg bezeichnet wurde? Der fragt nur „Nein, sagt! Ist es ein Traum?“ (V. 1856) Niemand gebietet ihm hier zu schweigen, doch schließt Kottwitz im selben Vers mit der berühmten Wende zum Fragezeichen an: „Ein Traum, was sonst?“ Dieser Vers wird oft als Dreh- und Angelpunkt für die Fra-ge genommen, ob es sich um ein Traumstück handelt (Bumke, 107, Anm. 47) oder einen vaterländischen Aufruf: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ (V. 1858) Doch enthält der Schluss des *Homburg* eine Reihe an Rätseln. Warum folgt auf das Hochjubeln des Prinzen „[a]ugenblickliches Stillschweigen“? Es ist der erste Vers, den „alle“ gesprochen haben<sup>12</sup>, es handelt sich also um eine Übereinkunft aller. Haben nun alle eigentlich geschwiegen, und hat der Prinz all dies geträumt? Oder handelt es sich hier beim Stillschweigen, das zum einzigen Mal bei Kleist alle, wirklich alle einschließt, um einen Augenblick, der restlos erfüllt wäre von Einvernehmen? Dann aber müsste das abschließende „In Staub

---

12 „Die oft gestellte Frage, wer mit ‚ALLE‘ gemeint ist, lässt sich offenbar nicht präzise be-antworten. Wollen auch die Damen alle Feinde in den Staub werfen?“ (Bumke, 107, Anm. 48)

mit allen Feinden Brandenburgs!“ misstrauisch machen, denn es käme, wie der Sieg des Prinzen, zu früh und verhalte im Echo des augenblicklichen Stillschweigens, wo die Worte allein den Sieg ausrufen.<sup>13</sup>

Stillschweigen, in der direkten Wortbedeutung von ‚nicht reden‘ ist eine zentrale Vokabel in der *Familie Schroffenstein*, wo Schweigen den Raum zwischen den beiden Familien bezeichnet und damit einen Raum, der in den Worten nicht überbrückbar zu sein scheint. Sylvester fragt Jeronimus nach dem angeblichen Mordgeständnis eines seiner Leute, „er wäre / Von mir gedungen zu dem Mord [am Sohn des Bruderhauses Schroffenstein]. –“ (I, V. 1196f.) Schon der Gedankenstrich zeigt eine Pause an; es folgt jedoch die Regieanweisung: „*Stillschweigen*.“ Ein kleiner Wortwechsel ergibt, dass der gefolterte Mann exakt ein Wort gesagt hatte: „Sylvester.“ (V. 1200) Es folgt wiederum: „*Stillschweigen*.“ Auch die Überlegung, nun seinerseits unter Folter die Wahrheit zu erfahren, führt zu nichts: „So? / Dann freilich bin ich auch ein Mörder. / *Stillschweigen*.“ (V. 1210f.) Bereits in der Eingangsszene in Rossitz hatte der Chor der Mädchen, nach der Totenmesse und „[w]ährend die Musik zu Ende geht“ (nach V. 22), über den toten Peter gebeugt die Situation trefflich beschrieben:

Nun im Sarge,  
Ausgelitten,  
Faltet blutige Händlein er,  
Gnade betend  
Seinem Feinde.  
Trotzig stehet der Feind und schweigt. (V. 17-22)

Tatsächlich bemüht sich der Warwander Familienzweig, unversehens als Feind ausgerufen, um Schweigen. Gertrude, Agnes' Mutter, „will keinen / Der Tat beschuld'gen, will von Allem schweigen.“ (V. 466f.) Doch setzt das vertraulich-verschwiegen Anvertraute erst eigentlich Misstrauen in die Welt: „Das Mißtraun ist die schwarze Sucht der Seele“ (V. 515), wirft Sylvester seiner Frau Gertrude vor (und benennt in hilfloser Direktheit das Thema des Trauerspiels), und zum

---

13 Aus der *Herrmannsschlacht* kann man dergleichen lernen. Als er von Hermanns Doppelstrategie erfährt, sowohl Varus (fälschlicherweise) glauben zu lassen, er sei mit ihm verbündet, als auch (tatsächlich) Marbod, ruft Luitgar aus: Die Cherusker „werden, was sie nimmer tun, / Sieg! vor dem ersten Keulenschlag schon rufen!“ (II, V. 823f.) Eine subtile Lektüre kann hier schon erkennen: „Die Keule ist eine *nationale* Waffe, die *universelle* Grausamkeit bereit hält.“ (Földényi, 242) Bernhard Greiner kommentiert mit Blick auf die verschiedenen Schlachtungsszenen (Ventidius, Septimius, Aristan), die die Darstellung der eigentlichen (zudem von Marbod geschlagenen) ‚Freiheitsschlacht‘ ersetzen: „So ist deutlich, was für eine Art Freiheitskampf dieses Stück propagiert: wie später auch im *Prinz von Homburg* offenbar den Vernichtungskrieg.“ (Greiner, 117)

Gärtner Hans: „Schweig! Ich kann das alberne / Geschwätz im Haus’ nicht leiden.“ (V. 509f.) Gleich drei Mal tritt Stillschweigen auch zwischen das Liebespaar Agnes und Ottokar (in der 1. Szene des 3. Akts: nach V. 1396, 1400, 1406), sobald sie versuchen, die Spirale der Gewalt und die Positionen der beiden Schroffensteiner Häuser aufzuklären. Vom Anblick der Leiche an, deren Todesursache sich letztlich als Unfall herausstellt, schiebt sich eine Politik des gegenseitigen Schweigens zwischen die Häuser Warwand und Rossitz, und diese Politik wird die Zukunft der Schroffensteiner, ihr genealogisches Fortleben auslösen.

Doch gibt es bei Kleist zugleich kein nutzloseres rhetorisches Mittel als die Aufforderung zu schweigen. Im *Zerbrochnen Krug* wird exzessiv hiervon Gebrauch gemacht, insbesondere wenn Adam Eve zum Schweigen bringen will.<sup>14</sup> Besonders wenig zu Wort kommen soll Ruprecht, der beinahe immer unterbrochen wird. Adam hingegen lässt auch beim Schweigen kein Fettnäpfchen aus, wenn er, nachdem er Eve beständig zum Schweigen bringen wollte, beklagt, „daß die Jungfer schweigt“ (I, V. 1853). Demgegenüber kommt dem doppelten Schweigegebot eine besondere Funktion zu. Walters „Schweigt, schweigt, ich bitt’ euch“ (V. 1088) zu Adam betrifft dessen Prozessführung und soll in eine geordnete Bahn zurücklenken. Gleiches gilt für Lichts „Schweig! Schweigt!“ (V. 1729), das gleichermaßen Ruprecht wie Adam gilt, die Frau Brigittes Bericht von der Flucht des Täters durch den Schnee und in Teufelsgestalt unterbrechen: Beide sind aus unterschiedlichen Gründen überrascht: Ruprecht, weil er sich zu Unrecht nun auch noch als Teufel gezeichnet sieht, und Walter, weil er sich hinter der Teufelsmaskerade selbst erkennt. Das Wort vom Schweigen zieht Aufmerksamkeit auf sich: Zweimal adressiert Frau Brigitte nach dem doppelten Schweigegebot direkt den „Herr Schreiber Licht“ (V. 1732, 1734) und trägt damit der veränderten Rollenverteilung Rechnung: Ihm gegenüber tritt ihre Fährte ans Licht („denn eben seh’ ich“, V. 1732), und ihn sieht sie als Führer der „Session“ (V. 1734), auch wenn sie darauf beharrt, dass der Täter in der Hölle zu suchen sei.<sup>15</sup>

Selten ist das Schweigeverdikt derart in Sprachhandeln eingebunden wie im *Zerbrochnen Krug*. Während in der *Familie Schroffenstein* das Schweigen zwischen den Kommunikationen bzw. Handlungen steht und eine Auflösung verhindert, unterstützen die ständigen Schweige-Einwürfe im *Krug* den Eindruck, dass etwas nicht mit rechten Dingen zugeht. Vergeblich ist es in beiden Fällen,

14 Vgl. I, V. 2328 (Eve zu Ruprecht), V. 1034 (Adam zu Eve), V. 1130 (Adam zu Ruprecht), V. 1137 (Adam zur Ruprecht), V. 1681 (Walter zu Ruprecht), V. 1868 (Veit zu Ruprecht), V. 1891 (Walter zu Eve).

15 Auch Walter trägt dem in der Folge Rechnung, wenn er Licht adressiert (V. 1738).

in der Misstrauen säenden Entzweiung der Schroffensteiner Familien wie in den Versuchen, Eve am Reden zu hindern, an denen sich das Misstrauen Adam gegenüber festmachen könnte.

Das Schweigen in der *Penthesilea* verknüpft beide Stränge, indem es einerseits zwischen den Griechen und den Amazonen auftritt, andererseits aber im Vergleich zu den *Schroffensteinern* aus dem Nebentext in die direkte Rede geholt wird. Allerdings übernimmt in der *Penthesilea* die direkte Rede vielfältige Funktionen der Regieanweisung – das ganze Drama findet im Grunde in der Berichtsform statt. In den *Schroffensteinern* wird die symmetrische Ausgangslage mit zwei Familienlagern durch das Liebespaar gedoppelt, jedoch nicht asymmetrisch gestört. Deshalb kann die Kleidertauschszene nichts am trennenden Schweigen ändern. Im *Krug* hingegen überwiegen die Asymmetrien. Die einzige Symmetrie bestünde zwischen Eve und Ruprecht, die beide schweigen sollen: Ruprecht jedoch hat nichts Wesentliches zur Aufklärung beizutragen, und Eve will nichts verraten.

In der *Penthesilea* ist die Frage von Symmetrie und Asymmetrie anders gelagert. Der anfängliche Bericht, in dem Odysseus den Griechen über den ersten Kontakt mit den Amazonen berichtet, ist hierfür aufschlussreich. Odysseus hält sich ausgiebig mit einer Beschreibung Penthesileas auf, die „in unsre Schar, von Ausdruck leer“ (II, V. 64) hineinschaut. In diese Leere hinein hält Odysseus ihr eine Rede, in der er versucht, sie auf die Seite der Griechen im Trojanischen Krieg zu ziehen. Dieser Leere steht der „Augenblick“ entgegen, in dem „ihr Aug auf den Peliden trifft“ (V. 68): „Gedankenvoll“ (V. 63), indem „Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab / Das Antlitz färbt“ (V. 69f.), und „mit einer zuckenden Bewegung“ (V. 72) reagiert Penthesilea auf den Anblick Achills. Zur Sprache findet sie zwischen dem leeren Blick auf die griechische Schar und der intensiven Reaktion auf Achilles nur verwirrt, verwundert und mit einem „finstern Blick [...] auf ihn [Achilles]“ (V. 73). Den Worten nach angesprochen fühlt sich Odysseus, obwohl Penthesilea wohl eher zu einer „Dien'rin“ (V. 75) spricht, die herbeigerufen wurde. Der Raum ihrer Sprache bleibt diffus, ungerichtet, während ihr Blick fokussiert ist, allerdings in der Wertung nicht widersprüchlicher sein könnte: Hier erscheint Penthesilea nicht Herr ihres Körpers, der im Liebesaffekt tief erröten lässt, um dann und daraufhin finster zu blicken. In „einer zuckenden Bewegung“ scheint das eine ins andere überführt zu sein – hier verkörpert sich das Amazonengesetz, das Männerwahl und Kampf zusammendenkt. Penthesilea hat unwillentlich gewählt.

Odysseus stellt auch die Verwirrung Penthesileas fest, die seine Erläuterungen zum Kriegsgeschehen vor Troja „nicht hört“ (V. 84):

Sie wendet

Mit einem Ausdruck der Verwunderung,  
 [...]
 Zu einer Freundin, ihr zur Seite sich,  
 Und ruft: solch einem Mann, o Prothoe, ist  
 Otere, meine Mutter, nie begegnet!  
 Die Freundin, auf dies Wort betreten, schweigt,  
 Achill und ich, wir sehn uns lächelnd an,  
 Sie ruht, sie selbst, mit trunk'nem Blick schon wieder  
 Auf des Äginers schimmernde Gestalt:  
 Bis jen' ihr schüchtern naht, und sie erinnert,  
 Daß sie mir noch die Antwort schuldig sei.  
 Drauf mit der Wangen Rot, war's Wut, war's Scham,  
 Die Rüstung wieder bis zum Gurt sich färbend,  
 Verwirrt und stolz und wild zugleich: sie sei  
 Penthesilea, kehrt sie sich zu mir,  
 Der Amazonen Königin, und werde  
 Aus Köchern mir die Antwort übersenden. (V. 84-102)

Wiederum mit Verwirrung wendet sich Penthesilea zum Sprechen, als sei sie von den Worten nur gestört. Wortlos hingegen ist ihre Beziehung zu Achilles, der als „schüchtern“ beschrieben wird; weder Achilles noch Odysseus haben ein Mittel, mit dieser verwirrten Amazonenkönigin umzugehen: Schweigen bestimmt das Geschehen unter den Amazonen, und das lässt auch Odysseus schweigen.<sup>16</sup> Schweigende Welt der Amazonen, gewandtes diplomatisches Geschick auf Seiten der Griechen<sup>17</sup>; Penthesileas Extravaganz und Achills Schüch-

16 In der frühen Fassung der Handschrift ist das Schweigen noch deutlicher beidseitig ausgewiesen. Odysseus berichtet hier nicht nur, dass Prothoe, die „Freundin, Betretne, schweigt“, sondern ergänzt: „ich schweige“ (V. 82). – Von einer „absoluten Hingabe“ Penthesileas spricht Kiran Desai-Breun, 94 und grenzt hiervon (mit Betonung auf der Hingabe) das Kalkül eines sprachlich organisierten Gabentauschs ab; bestimmend wird zwischen Penthesilea und Achilles das Motiv einer „rückhaltlose[n] Verausgabung“: So „ist die Wahnsinnstat der Tötung und kannibalistischen Einverleibung des Geliebten nur die Konsequenz des verfahrenen Wettstreits der Gabenverpflichtung zwischen Penthesilea und Achill, die sich gegenseitig wie in einem Potlatsch [im Sinn von Marcel Mauss] zu überbieten suchen und im Hin- und Hergezerre der Heimführungswünsche ‚nach Phitia‘ oder ‚nach Themiscyra‘ sogar lächerliche Züge annehmen.“ (Wetzel, 98)

17 Der sechste Auftritt kehrt dieses Bild um. Die Amazonen wollen ihre Gefangenen verbal auf das Rosenfest vorbereiten und erläutern ihnen, was sie erwartet: „Soll ich das duftendste der Perseröle / In Wasser mischen, frisch dem Quell entschöpft, / Und Dir den Staub bedeckten Fuß erquicken?“ (V. 968–970 = V. 928–931 in der Handschrift zu einem Griechen). In der Fassung der Handschrift folgt auf Reden dieser Art zweimal: „DER GRIECHE (*schweigt*)“ (nach V. 928 und 931). Ungläubigkeit, dass die griechischen Ge-

ternheit<sup>18</sup>: Der Eingang der *Penthesilea* zeigt eine polare Struktur, in der Symmetrien immer nur einseitig angelegt erscheinen: Penthesileas Liebesaffekt Achilles gegenüber; Odysseus' Geschick des Verhandeln; Achills Versuche einer Vermittlung; das Schweigen der Amazonen ihrer Königin gegenüber.<sup>19</sup>

Nur verwirrt, wie Penthesilea, oder „mit unterdrückter Stimme“, wie der Grieche nach V. 985, überschreitet die Sprache den Raum des Schweigens. Die klar sehende Prothoe muss entsprechend gespalten kommunizieren. In der Handschrift tritt das Schweigen gerade in der Aufforderung zu sprechen deutlicher hervor als im Druck. Nachdem Achilles Penthesilea besiegt hat und sie gefangen ist, erscheint Penthesilea in einem Simulationsspiel als Siegerin. Noch ungläubig fordert sie Achilles auf:

Sprich selbst, Pelide, ich beschwöre dich –  
– Du schweigst, Entsetzlicher! (V. 1376f.)

Der erste dieser Verse wird plausibel, wenn man ihn sich nur vordergründig an den Peliden adressiert vorstellt, tatsächlich aber als Botschaft an Penthesilea, dass ihr Achilles nun bestätigt wird, dass er der Gefangene sei, sie die Siegerin. Der zweite Vers kann nur Achilles gelten. Achilles wiederum löst diese doppelte Aufgabe – zu schweigen und zu reden –, indem er mit doppelter Zunge, das heißt strikt metaphorisch spricht „(indem er vortritt)“ (nach V. 1377)<sup>20</sup>:

---

fangenen tatsächlich nicht „zur Schlachtbank“ (im Erstdruck: V. 982) geführt werden sollen, sondern zum „Tempel [...] der Artemis“ (V. 983), bestimmt den Austausch: „DER GRIECHE *erstaunt, mit unterdrückter Stimme zu den andern Gefangenen: / War je ein Traum so bunt, als was hier wahr ist?*“ (V. 986) Zwischen Schweigen aus Todeserwartung und das „Entzücken, ohne Maß und Ordnung“ (V. 985) schiebt sich nur eine ‚unterdrückt‘ hörbare Stimme.

- 18 Die Einträge im *Deutschen Wörterbuch* zu ‚schüchtern‘ lassen einerseits an ein furchtsames Reh denken (was an die Szene der Tötung Achills denken lässt), andererseits an einen in Gesellschaft unerfahrenen Jüngling, der Tat und Wort nicht zusammenbringen kann (Grimm, XV, Sp. 1824-1829).
- 19 Später ist es Prothoe, die Penthesilea zu mäßigen versucht und fürchtet, dass, wenn der „Sturm der von dem Kaukas niederwehte“, „wenn seine wilde Wut nicht schweigt“ (V. 776f.), die Amazonen im Sturm der vereinigten Griechen ihre bislang erbeuteten Griechen verlieren könnten. „Schweig Verhaßte!“ (V. 756) lässt sich Penthesilea „von der Leidenschaft“ (so Prothoe, V. 759) hinreißen.
- 20 Dieser Zusatz markiert eigens den Raum einer Bühne, wo man aus dem Kreis der Figuren zum Publikum hin vortritt.

In jedem Sinne,  
 Du Göttliche! Gewillt, mein ganzes Leben  
 In deiner Blicke Fesseln zu verflattern. (V. 1377-1379)<sup>21</sup>

Die blutigen Folgen dieser Entzweiung der Rede und Penthesileas Unfähigkeit, metaphorische Rede nicht wörtlich zu nehmen, sind bekannt. Achills „weiße Brust“ (V. 2345; im Druck V. 2670)<sup>22</sup> wird von den Hunden Oxus und Sphinx auf der rechten Seite, von Penthesilea auf der linken Seite zerfleischt: „als ich erschien“, berichtet Asteria, „[t]roff Blut von Mund und Händen ihr herab.“ (V. 2348f./V. 2373f.) Dieses Mal gab es an seinen Worten allerdings nichts misszuverstehen:

Er, in den Purpur seines Blut's sich wälzend,  
 Rührt ihre sanfte Wange an, und ruft:  
 Penthesilea! meine Braut! was machst du?  
 Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?  
 Doch sie – die Löwin hätte ihn gehört  
 [...]
 Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend  
 Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust (V. 2338-2345)<sup>23</sup>

Jetzt, da Achilles Klartext redet, scheint Penthesilea nicht mehr der Rede zugänglich zu sein und ganz in körperlicher Raserei verfallen. Was folgt, ist wieder ein Exzess, diesmal aber ein Exzess des Schweigens: „(Pause; Alles schweigt voll Entsetzen)“ (nach V. 2349; im Druck V. 2674: „Pause voll Entsetzen“), kann man erfahren, und wenig später sinniert Asteria über Penthesileas sprachlosen Zustand:

---

21 Auch hier nach der Handschrift zitiert. Ein Chiasmus durchkreuzt V. 1375 und weist auf das formale Prinzip der Vertauschung von wörtlicher (Penthesilea) und metaphorischer (Achilles) Rede hin, die zusammenfällt mit der Vertauschung der Rollen des Siegers und des Besiegten:

PENTHESILEA Er wär' gefangen mir?

PROTHOE Dir, ja, gefangen.

22 Im Folgenden wird die Versangabe des Erstdrucks bei identischem Wortlaut mit Querstrich nachgestellt.

23 Mit kleinen Änderungen im Druck V. 2662-2670. – Der Sprachproblematik und dem trügerischen Boden zwischen wörtlicher und figurativer Rede entspricht eine Verwirrung auf Körperebene: „In Ermangelung einer festen Unterscheidung [...] zwischen Natur und Menschennatur [...] kann ‚Natur‘ ohne weiteres [...] mit ‚Gewalt‘ oder gar Blutdurst synonym sein. An anderen Stellen [...] jedoch erscheint die ‚Natur‘ als Korrelat von gegenteiligen Zuständen und Emotionen.“ (Lü/Stephens, 230)

Jetzt steht sie lautlos da, die Grauensvolle  
 Bei seiner Leich' umschnüffelt von der Meute,  
 Und blicket starr, als wär's ein leeres Blatt,  
 Den Bogen von der Schulter niederhangend,  
 In das Unendliche hinaus, und schweigt.  
 Wir fragen mit zersträubten Haaren, sie,  
 Was sie getan? Sie schweigt. Ob sie uns kenne?  
 Sie schweigt. Ob sie sich setzen will? Sie schweigt.  
 Entsetzen griff mich, und ich floh zu euch. (V. 2368-2376/V. 2695-2703)

Wiederum „Sie schweigt –“ (V. 2445/V. 2779), kann auch die erste Oberste wenig später feststellen, als Penthesilea herankommt. Verstohlene Versuche Prothoes, die Leiche wegschaffen zu lassen (V. 2528/V. 2869) werden bei aller stillschweigenden Übereinkunft des Entsetzens der Amazonen doch von Penthesilea gehört. Nun traut sie der Sprache nicht mehr: Die „schändlichste der Lügnerinnen“ (V. 2591; im Druck V. 2944: „Du Höllenfürstin“; V. 2628/ V. 2966) sei Prothoe, die behauptet, Penthesilea habe Achilles getötet. Sie erwägt den Unterschied zwischen tot beißen und tot küssen, um am Ende dem vielleicht bekanntesten aller unreinen Reime die Schuld zu geben: „So war es ein Versehen: Küsse, Bisse“ (V. 2635/V. 2981). Dem Schweigen der Amazonen stellt sich nur eines entgegen: eine Fixation Penthesileas auf die Oberfläche der Sprache, die sie zuletzt selbst auslöschen wird.

#### IV.

In Kleists Erzählungen und Dramen ist das Schweigen trügerisch: Verschwiegene wird doch gehört, Wünsche und Befehle zu schweigen werden missachtet, Stillschweigendes eröffnet einen Raum der Täuschung. Nichts als Schweigen zu konstatieren – auch dies wortreich – bleibt am Ende der *Penthesilea*. Dass, den anderen gewaltsam zum Schweigen zu bringen und stillschweigende Gemeinsamkeit, am Ende bei Kleist im Handeln auf ein ‚Gleichwohl‘ hinauslaufen, drängt sich von hier aus auf. Kleists Figuren führen ein ‚Leben‘, das „wie eine einzige, sich verselbständigende Verneinungspartikel [ist], die nicht nur die nach außen führenden Fäden zerreißt, sondern ihre Persönlichkeit auch von innen zerfetzt.“ (Földényi, 432)<sup>24</sup>

Besonders eindrücklich verbindet sich das Schweigen an mehreren Stellen quer durch Kleists Werk mit dem Motiv der gefalteten Hände, also der Figuration des Gebets. In der bereits zitierten Anfangsszene der *Familie Schroffenstein*

---

24 „Jenseits der Verneinung wollen sie jedoch auch ständig etwas behaupten“, erläutert Földényi, 433, über diese Figuren: „Nur haben sie eben keine Sprache dafür, verfügen sie nicht über genau formulierbare Gedanken.“ Ihre Sprache des Schweigens entspricht dem.