STUDIEN UND TEXTE ZUR SOZIALGESCHICHTE
DER LITERATUR

Herausgegeben von
Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche,
Alberto Martino, Rainer Wohlfeil

Band 96

Anett Lütteken

Heinrich von Kleist – Eine Dichterrenaissance

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2004

Für meine Eltern
und Larissa

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über *http://dnb.ddb.de* abrufbar.

ISBN 3-484-35096-2 ISSN 0174-4410

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2004
http://www.niemeyer.de
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. Printed in Germany.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Druck: Laupp & Göbel GmbH, Nehren
Einband: Buchbinderei Geiger, Ammerbuch

Danksagung

Die vorliegende Studie wurde im Frühjahr 1998 dem Fachbereich für Philosophie, Wirtschafts- und Sozialwissenschaften der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig unter dem Titel *Dichterrenaissancen – Heinrich von Kleist und Georg Büchner* als Dissertation vorgelegt. Für die Drucklegung wurde sie noch einmal überarbeitet und um den Abschnitt zu Georg Büchner gekürzt, wobei nach 1998 erschienene Literatur nur noch in Ausnahmefällen berücksichtigt wurde.

Mein Dank gilt all denen, die mir zugetraut haben, diesen Weg zu beschreiten und mich dazu ermuntert haben, ihn – manchen Ortswechseln, Hindernissen und Unwägbarkeiten zum Trotz – nicht zu verlassen. Kritisch und geduldig, durch Rat und Tat zur Seite gestanden hat mir insbesondere mein akademischer Lehrer, Herr Prof. Dr. Jürgen Stenzel (Hamburg), dessen unorthodoxe und tolerante Denk- und Lehrweise stets die gedankliche Freiheit anderer auf der Suche nach Wahrheit zugelassen und respektiert hat. Seine Forschungen zur literarischen Wertung bilden den gedanklichen und methodischen Ausgangspunkt für die in dieser Studie behandelten Fragen. Ihm gilt mein ganz besonderer, tief empfundener Dank.

Herrn Prof. Dr. Gerhard Schildt (Braunschweig) bin ich für seine Ratschläge und Orientierungshilfen sehr verbunden. Sein wohlwollendes Votum als Vertrauensdozent ermöglichte mir die Aufnahme in die Begabtenförderung der Friedrich-Naumann-Stiftung, Königswinter, die mir mittels ihrer Studien- und Graduiertenstipendien (1987-1991, 1995-1998) das Tor zu jener materiellen Unabhängigkeit geöffnet hat, derer es bedarf, um akademische Ziele konzentriert ansteuern zu können.

Herr Prof. Dr. Jost Schillemeit (†), der das Korreferat zu dieser Arbeit erstellte, vermittelte mir wichtige Wegweisungen zu Autoren, Themen und Methoden.

Ein mehrmonatiges Marbach-Stipendium aus Mitteln des Landes Baden-Württemberg ermöglichte mir intensive Quellenstudien unter hervorragenden Arbeitsbedingungen am Deutschen Literatur-Archiv in Marbach: dem Direktor, Herrn Prof. Dr. Ulrich Ott, sei dafür herzlich gedankt, zugleich auch seinen Mitarbeitern für jedwede mir zuteil gewordene Hilfestellung.

Vielfältige Anregungen sowie langjährige freundliche Förderung gewährten mir: Frau Prof. Dr. Eva J. Engel (Wolfenbüttel), Frau Dr. Sabine Solf (Wolfenbüttel), Frau Dr. Julie Boghardt (Wolfenbüttel), Herr Dr. Dr. hc. Herbert Blume (Braunschweig), Herr Dr. Eberhard Rohse (Göttingen), Herr Wolfgang Böser (Steinhorst), Herr Günter Lange (Göttingen), Herr Prof. Dr. Peter Hasubek (Göttingen), Herr Prof. Dr. Hans-Henrik Krummacher (Mainz) und Herr Prof. Dr. Rolf Tarot (Bäretswil).

Bei der Beschaffung von Quellenmaterialien und abgelegener Literatur halfen mir freundlicherweise die Mitarbeiter der Stadtbibliothek Braunschweig, Frau

Dr. Eva Horvath (Hamburg), Herr Dr. Jaroslav Bužga (Prag), die Mitarbeiterinnen der Handschriften-Abteilung der Stadtbibliothek München Monacensia sowie der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln.

Für die Aufnahme in die Reihe *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur* danke ich den Herausgebern und insbesondere Herrn Prof. Dr. Norbert Bachleitner (Wien), für die kompetente, allzeit freundliche Betreuung seitens des Niemeyer Verlages Frau Birgitta Zeller-Ebert sowie Frau Susanne Borgards.

Frau Dr. Silvia Dethlefs (Münster) nahm die Mühen kritischer Lektüre auf sich, ihr und den Freunden Dr. Gerd Dethlefs (Münster) und Dr. Thomas Weigel (Münster) bin ich für die unermüdliche Bereitschaft zu konstruktiver Diskussion ebenso verbunden wie Andreas Müllers (Stuttgart) und Wolf Dietrich Blatter (Freudental) für Querstände aller Art.

Laurenz Lütteken schließlich danke ich von Herzen für die produktive Hartnäckigkeit bei der Begleitung meiner Pläne – und nicht nur dafür.

Küsnacht, im März 2004 A. L.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung V

I. Vorüberlegungen 1
1. Was ist eine Dichterrenaissance? 1
2. Methodisches 17

II. Kleist in seiner Zeit. Eine Dichterlaufbahn neben ›Klassik‹ und ›Romantik‹ 37
1. Das zeitgenössische Publikum und die Werke Kleists 37
2. Zum Verhältnis Heinrich von Kleist – Johann Wolfgang von Goethe 61
3. Heinrich von Kleist und Christoph Martin Wieland 99
4. Kleist und die »Herren der neuern Schule« 110
5. Irritation als Konstante – Frühe Urteilsschemata über Heinrich von Kleist 112

III. Schattendasein: Kleists Werk im Bewußtsein der Öffentlichkeit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts 117
1. Der ›romantische‹ Kleist und der bürgerliche Geschmack: Die Popularität des *Käthchen von Heilbronn* 118
2. Der ›patriotische‹ Kleist – Zur Genese der ›preußischen‹ Literaturgeschichte 131
3. Der vergessene Dramatiker und Erzähler 141

IV. Die zwei Renaissancen des Heinrich von Kleist 151
1. Der Dichter der Preußen: Die Neubewertung von Leben und Werk im Kontext der deutschen Einigung 151
1.1. Die Entdeckung des Dichters durch seine Nation: Der politische ›Kleist-Mythos‹ 151
1.2. Der Mythos und seine Präfiguration. Zum späten Erfolg der *Hermannsschlacht* 164
1.3. Notwendige Ausblendungen 180
2. Der Ahnherr der Avantgarden – Die beginnende Moderne und ihr ›Kleist-Mythos‹ 190
2.1. Entwürfe zu einem ›modernen‹ Klassiker 190
2.2. Umdeutungen und Präferenzen 214

2.2.1. Der dionysische Kleist – Literaturexegese nach Nietzsche ... 214
2.2.2. »Kleists heilige Krankheit« – Pathophile Biographik und Werkinterpretation ... 230
2.2.3. *Penthesilea* – Der Schlüssel zur Moderne ... 244
2.3. Wege zur ›großen Gemeinde‹ – Institutionalisierte Formen des Gedenkens ... 274

V. Die Sprache der Verehrung ... 311

VI. Kleist-Kitsch – das Triviale und die Popularität ... 333

VII. Ausblick: »kleistisch [...] – was aber wohl nur heißen will: modern.« ... 349

VIII. Zu den Funktionen literarhistorischer Gruppenbildungen oder »in wilden Stürmen neugeboren« ... 353

IX. Literaturverzeichnis ... 359
1. Werkausgaben ... 359
2. Briefe, Tagebucheinträge und ungedruckte Materialien ... 366
3. Quellenverzeichnis ... 384
3.1. Quellensammlungen ... 384
3.2. Gedruckte Quellen in alphabetischer Anordnung ... 385
4. Nicht gezeichnete Artikel, Rezensionen etc. in chronologischer Abfolge ... 417
5. Sekundärliteratur ... 423
5.1. Bibliographien ... 423
5.2. Sekundärliteratur in alphabetischer Anordnung ... 423

Personenregister ... 455

I. Vorüberlegungen

1. Was ist eine Dichterrenaissance?

Sei eine Zeitlang verkannt, oder scheine es, das macht Freunde.
Stefan Zweig

Der Jünger eines Märtyrers leidet mehr, als der Märtyrer.
Friedrich Nietzsche

Der interessierte Feuilletonleser unserer Tage erfährt die ›Wiederentdeckung‹ eines Dichters als eine beinahe alltägliche Selbstverständlichkeit. Beschämt ob seiner Unkenntnis liest er, daß dieser oder jener bislang gänzlich verkannte Dichter anläßlich des Jahrestages seiner Geburt oder seines Todes der Vergessenheit entrissen worden sei und nun an den Verkaufstischen der Buchhandlungen auf die ihm gemäße Würdigung warte. Solcherlei umsatzorientierte Entdeckungen betrafen in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Autoren und Autorinnen wie z. B. Hans Henny Jahnn, Elizabeth von Arnim, Franz Michael Felder, Eugen Hoeflich und Charles Ferdinand Ramuz.[1] Die Tendenz dazu scheint sich sogar noch zu verstärken, so daß auch enga-

---

[1] Zu Elizabeth von Arnim vgl. etwa *Hörzu* 23, 2. Juni 1995: »Eine literarische Wiederentdeckung. Mit der Neuausgabe ihres zauberhaften Reiseromans *Elizabeth auf Rügen* begann die Wiederentdeckung einer Autorin, die sich – heute wie damals – ihr Publikum mit unkonventionellem Charme erobert.«; vgl. Ulrich Greiner: *Die sieben Todsünden des Hans Henny Jahnn.* In: *Die Zeit,* Nr. 46, 11. November 1994, S. 53f.; Peter von Becker: *Franzmichels Erdenfahrt: entlang am großen Lebensriß.* Zur Wiederentdeckung des außerordentlichen Poeten und poetischen Reformers Franz Michael Felder. In: *Süddeutsche Zeitung,* 10./11. August 1985, und Ulrike Längle: *Felder Franz Michael, François Michel, Ferenc Mihály etc. (1839–1869).* Die Wiederentdeckung eines ›außerordentlichen Poeten und politischen Reformers‹. In: Wendelin Schmidt-Dengler (Hrsg.): *Die einen raus – die anderen rein: Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs.* Berlin 1994, S. 19–39; Armin A. Wallas: *Eugen Hoeflich – ein vergessener Panasiat und Expressionist.* In: Schmidt-Dengler: *Die einen raus – die anderen rein,* S. 40–51, hier S. 41; *du* 5 (1995), S. 93. ›Wiederentdeckt‹ in diesem Sinne wurden in den letzten fünfzehn Jahren z. B. Christoph Martin Wieland (vgl. Hansjörg Schelle (Hrsg.): *Christoph Martin Wieland.* Darmstadt 1981. (Wege der Forschung 421), S. 1; Hugo Dittberner: *Über Wielands Auferstehung.* In: ders.: *Über Wohltäter.* Essays und Rezensionen. Zürich 1992, S. 7–22, hier S. 7ff.), Theodor Kramer, Jura Soyfers (zu beiden: Wendelin Schmidt-Dengler: *Das langsame Verschwinden des Anton Wildgans aus der Literaturgeschichte.* In: ders.: *Die einen raus – die anderen rein,* S. 71–84, hier S. 82), Annemarie Schwarzenbach, Leo Perutz, Oskar Maria Graf, Georg Hermann, Rahel Levin-Varnhagen und Arnold Zweig.

gierte Leser inzwischen Mühe haben, der schnellen Folge von Dichterrenaissancen hinterherzulesen. Da man nicht nur Dichter lukrativ wiederentdecken kann, sondern gleichfalls Komponisten und bildende Künstler – besonders wenn sie weiblich sind –,[2] hat das Phänomen inzwischen epidemische Formen angenommen und verliert durch sein massenhaftes Auftreten zusehends an Anziehungskraft.

Eine Renaissance also ist inzwischen ein postum recht wahrscheinlich eintretendes Künstlerschicksal geworden. Unterschiedlich sind allenfalls die zur Rückbesinnung eingesetzten Maßnahmen, wobei das historische Objekt in den seltensten Fällen *sine ira et studio* betrachtet wird. Während die einen darauf vertrauen, daß Qualität, hilft man ihr ein wenig auf die Sprünge, sich langsam aber stetig von allein durchsetzt,[3] heben andere ihren persönlichen Anteil am späten Ruhm des Künstlers hervor.[4] Dritte führen die Wiederentdeckung als Selbstzweck gleichsam gewaltsam herbei, ohne das geringste Interesse für möglicherweise objektivierbare künstlerische Qualitäten an den Tag zu legen. Zu dieser ›Methode‹ bekennt sich Elisabeth v. Gleichenstein in ihrer Studie zur Malerin Marie Ellenrieder:

> Die neuere feministisch orientierte Kunstgeschichtsschreibung, die sich die Wiederentdeckung von Künstlerinnen zur Aufgabe gemacht hat[!] und auch erstmals Untersuchungen über die vielfach erschwerten Bedingungen für weibliche Kunstschaffende anstellt, bringt Marie Ellenrieder wieder verstärkt ins Gespräch, ohne allerdings eine neue Beurteilung ihrer Kunst vorzunehmen.[5]

---

2 Später Ruhm wurde z. B. Johann David Heinichen, Jan Dismas Zelenka, Clara Schumann, Augusta Holmès, Fanny Mendelssohn, Marie Ellenrieder, Jan Vermeer, Gustav Mahler und Guido Reni zuteil.

3 Vgl. Denis Mahon (in seinem Vorwort zu: *Guido Reni und Europa.* Ruhm und Nachruhm. Frankfurt; Bologna 1988, S. 13) über den Nachruhm des Barockmalers: »Es wäre noch vor einem halben Jahrhundert kaum möglich gewesen, ein echtes, grundsätzliches Wiederaufleben des kunsthistorischen Interesses an Reni oder der Bologneser Kunst des siebzehnten Jahrhunderts vorherzusehen. [...] Ich befand mich in der glücklichen Lage, am Rande mitwirken zu können, als die ersten beiden wesentlichen Schritte in dem seit fünfzig Jahren andauernden Prozeß der Neubewertung Renis unternommen wurden, mit dem Ziel seiner Rehabilitierung als Maler von europäischem Rang.«

4 So zeigt sich z. B. Reinhard Goebel (im Begleittext seiner Aufnahme der *Zwölf Concerti Grossi* von 1993, S. 19) verwundert darüber, daß keiner vor ihm den sächsischen Hofkomponisten Heinichen ›entdeckt‹ habe: »Erstaunlich ist, daß bei allen Versuchen, die Bach-Zeit transparent zu machen, niemand bislang dem Schaffen Johann David Heinichens mehr als nur eine akustische Fußnote widmete.«

5 Elisabeth von Gleichenstein: *Marie Ellenrieder.* Zur Rezeption. In: *»... und hat als Weib unglaubliches Talent«. (Goethe).* Angelika Kauffmann (1741–1807). Marie Ellenrieder (1791–1863). Malerei und Graphik. Konstanz 1992, S. 26–44, hier S. 26; ähnlich gelöst von sachlichen Bezügen: Johanna Rudolph: *Händelrenaissance.* Eine Studie. Bd. 1. Berlin 1960, S. 7: »Gegenwärtig erlebt das Werk Georg Friedrich Händels in der Deutschen Demokratischen Republik eine tiefgehende und weitreichende Erneuerung«, weil (S. 14) »die Wahrheit über dieses Werk [...] historisch und ästhetisch klar erfaßbar« ist: »[d]ie Tatsache, daß in Händels bedeutendsten Werken die Volksmassen als Vollstrecker der Geschichte auftreten, empfiehlt Händel und sein Werk der Parteinahme all derer, die in den Volksmassen die Träger historischen Fortschritts erkennen – und dies als gesetzmäßig für das gesellschaftliche Leben.«

Doch das im Zeichen postmoderner Beliebigkeit inflationär verwendete Zauberwort ›Wiederentdeckung‹ zeitigt nur noch bedingt die beabsichtigte Wirkung. Ursprünglich ein Begriff, der das zeitweilige Nichtvorhandensein eines literarischen Oeuvres – auf dem Buchmarkt und in den Köpfen der Leser – ebenso wie die Rückbesinnung darauf als eine Art historischer Wiedergutmachung kennzeichnen sollte, hat er kaum mehr Signalwirkung auf das Publikum. Aus der Ausnahme, die einst eine literarische Sensation beschrieb, nämlich die gänzliche Neubewertung von bereits vergessen Geglaubtem, ist der wenig spektakuläre Regelfall geworden. Da es spätestens bei der nächsten Buchmesse eine neue Dichterrenaissance geben wird, da inzwischen prinzipiell jeder Autor, ohne Rücksicht auf dessen literarische Qualitäten, wiederentdeckbar ist, verbleibt angesichts solcher Fülle kaum mehr die Zeit, einzelne Autoren ernsthaft zur Kenntnis zu nehmen. Ja, es bedarf sogar nicht einmal mehr der Rückbesinnung, weil das Vergessensein allein bereits als hinreichendes Kriterium die Aufnahme in Anthologien gewährleistet.[6]

Ein positiver Aspekt des industrialisierten Erinnerns darf hier jedoch nicht unterschlagen werden, die Unwahrscheinlichkeit nämlich, daß ein wirklich wichtiges literarisches Werk dabei übersehen wird. Die Vielzahl der kompetenten ›Literaturarchäologen‹ läßt nichts unausgegraben, was sich auch nur den geringsten Anschein dauernder Aussagekraft gibt. Und doch ist eine tiefe Skepsis gegenüber der Ernsthaftigkeit des zumeist äußerlichen und schematisierten Gedenkens angebracht. Die Befürchtung nämlich, daß einem Dichter mit einer datumsgebundenen Würdigung auch ein Bärendienst erwiesen werden kann, formulierte Wilhelm Herzog bereits 1910:

> Wenn ein Dichter hundert Jahre tot ist, dann erinnert sich seiner wohl die dankbare Nachwelt, man setzt ihm Denkmäler, der Magistrat seiner Vaterstadt benennt eine Strasse nach ihm, und die zur Literatur gehörigen Journalisten widmen dem vor hundert Jahren Verstorbenen – gerade zu seinem Geburts- und Todestage – lange und dank dem Konversationslexikon mehr oder weniger richtige Nekrologe. So wird die Bildung des Volkes erweitert, vertieft, so sein Enthusiasmus für alles Grosse, Wahre, Schöne angeregt und gesteigert. Die Herstellung solcher Gedenkartikel oder Nekrologe ist zu einem Industriezweig der deutschen Publizistik geworden, zu einem Geschäft, das seinen Mann ernährt, – und gegen das nichts einzuwenden wäre, würde bei solcher Betriebsamkeit, bei so fabrikmässiger Lieferung nicht immer das Wesentliche entstellt, gefälscht und um seinen Sinn gebracht.[7]

Aktueller denn je erscheint Herzogs Äußerung angesichts des perfektionierten Marketings im Literaturbetrieb, das durch die starke Fixierung auf Jahrestage Inhalte immer stärker marginalisiert.

---

[6] Vgl. Hans J. Schütz: *»Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen«: vergessene und verkannte Autoren des 20. Jahrhunderts.* München 1988; Hans Heinz Hahnl: *Vergessene Literaten.* Fünfzig österreichische Lebensschicksale. Wien 1984; aber auch Heinrich Fischer: *Die Vergessenen.* 100 deutsche Gedichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Nürnberg 1947.

[7] Vgl. Wilhelm Herzog: *Universitätsjubel.* In: *Pan* 1 (1910/11), S. 4–7, hier S. 4; ähnliche Skepsis äußert Hermann Löns im Gedicht *Heinrich von Kleist* [1890] (in: Minde-Pouet (1927), S. 14).

Die einstige und wenigstens nicht vornehmlich kommerzielle Absicht, durch eine Wiederentdeckung einen Dichter im Nachhinein seinem Rang gemäß zu würdigen, sein Werk dem literarischen Kanon[8] einer Sprache ergänzend und bereichernd hinzuzufügen, ist ins Hintertreffen geraten. Der Rang eines Dichters ist nur noch bedingt von Interesse, da der ›demokratisierte‹ Kanon jedem, der schreibt, zunächst einmal die Tore öffnet. Naturgemäß konnte im Zeitalter des ›anything goes‹ der eng begrenzte Kanon des neunzehnten Jahrhunderts keinen Bestand haben. Bis zum Beginn der Moderne konstituierte sich dieser in der deutschen Literatur im Kern aus sechs sogenannten ›Klassikern‹, deren Werke als Vollendung der Nationalliteratur angesehen wurden. In seiner strengen Schlichtheit einem französischen Garten gleichend, war er mit Klopstock und Lessing, Herder und Wieland, Schiller und Goethe sparsam, aber so hochkarätig besetzt, daß ihnen lange Zeit jeder andere Dichter ohne Zögern untergeordnet wurde,[9] – nicht zuletzt, weil es eifrig wachende Gärtner gab, die neue oder exotische Pflanzen aus diesem Garten fernhielten.

Eine Eigenheit der deutschen Literaturauffassung, gänzlich fremd derjenigen anderer europäischer Literaturen, ist die paarweise Anordnung der sehr wenigen, zeitlich eng verbundenen Dichter. Gleich zwei antike Quellen speisen diese Vorstellung, die deutschen Bedürfnissen nachhaltig wirksam angepaßt wurden. So darf man getrost an die Dioskuren – das göttliche Zwillingspaar – denken, wenn von diesen herausragendsten Dichtern die Rede ist. Wie ihre antiken Vorbilder gelten auch sie als unzertrennliche Nothelfer, allerdings in geistigen Belangen. Den zweiten Bezugspunkt zur Antike bilden darüberhinaus die vielgelesenen Parallelbiographien des Plutarch. So wie dort die griechisch-römischen Helden beispielhaft sittliche Tugenden verkörpern, sind es im deutschen Kanon die drei Dichterpaare, deren intellektuelles, künstlerisches und ethisches Vermögen der Nation als mustergültig und nachahmenswert gepriesen wird.

---

[8] Vgl. Schmidt-Dengler (wie Anm. 1); auch: Gustav Seibt: *Bildungslücken. Freiraum Bastille.* Wozu der literarische Kanon gut war. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 30. April 1996, Nr. 101, S. 41.

[9] Vgl. Richard Moritz Meyer: *Der Kanon der deutschen Klassiker.* In: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur* 14 (1911), S. 208–227; Herbert Jaumann: *Vom »klassischen Nationalautor« zum »negativen Classiker«.* Wandel literaturgesellschaftlicher Institutionen und Wirkungsgeschichte, am Beispiel Wieland. In: *Klassik und Moderne: die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß.* W. Müller-Seidel zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart 1983, S. 3–26, hier S. 19: »Aus Musterschriftstellern im Bezugsrahmen einer verbindlichen Stilistik zum professionellen Gebrauch werden personale Leitfiguren im nationalkulturellen Bezugsrahmen der bürgerlichen Öffentlichkeit zum konsumtiven Gebrauch des gebildeten Publikums«; in der weit verbreiteten teleologischen Sichtweise des neunzehnten Jahrhunderts dienen die vier erstgenannten – trotz und wegen ihrer herausragenden Leistungen – vornehmlich als Wegbereiter der eigentlichen, sprich: Weimarer, Klassik. Schiller und Goethe ragen in dieser Vorstellung heraus als einsame ›Gipfel‹ der deutschen Literatur, auf die die Entwicklung notwendig zulaufen, mit denen sie aber auch enden mußte. Die Aufnahme weiterer Dichter, z. B. aus der nach 1770 geborenen Generation, war in diesem historisch abgeschlossenen Kanon nicht vorgesehen.

Die seit etwa 1880 sich Bahn brechende Moderne fordert jedoch ihren Tribut. Sie artikuliert das Unbehagen an der hergebrachten Überschaubarkeit auf mannigfache Weise, schlägt neue, anders gewichtete Rangordnungen vor, mit einer langfristigen Folge: der Kanon verliert jegliche Zugangsbeschränkung. Aus dem gehegten Garten, in dem die Pflanzen nur plangemäß gedeihen durften, ist heute eine Wildnis geworden, in die niemand mehr Schneisen zu schlagen wagt: alle Dichter sind nun gleich wertvoll, alle Oeuvres gleich erhaltenswert,[10] die ordnenden Hände sind aus vielerlei Gründen abhanden gekommen. Dieser wahrscheinlich beklagenswerte Zustand sei hier lediglich am Ausgangspunkt dieser Studie konstatiert. Betrachtet man demgemäß den entgrenzten Kanon des späten zwanzigsten Jahrhunderts als das Endstadium eines Auflösungsprozesses, stellt sich vor allem eine Frage: Was hat dazu geführt, daß aus sechs kanonisierten Dichtern hunderte werden konnten?

Diese Frage soll im folgenden zumindest ansatzweise dadurch beantwortet werden, daß anhand eines herausragenden Beispiels ein historischer, aber gleichwohl nachhaltig wirksamer Prototyp der heute so auffällig trivialisierten Dichterrenaissancen rekonstruiert werden soll. Dies geschieht nicht zuletzt, um Kanonentstehung und -auflösung in ihrer Historizität transparent werden zu lassen. Der für diesen Rekonstruktionsversuch gewählte Autor – Heinrich von Kleist – bietet hierfür besonders markante Anknüpfungspunkte: neben Friedrich Hölderlin und Georg Büchner, die gleichfalls als Schlüsselfiguren des sich wandelnden deutschsprachigen Literaturkanons gelten müssen, steht gerade er am Beginn der Auflösungstendenzen eben dieses Kanons, an deren Schlußpunkt wir angelangt scheinen. Im Namen der genannten Dichter wurden seit Beginn der Moderne Alternativen zur hergebrachten Dichterhierarchie mit besonderer Vehemenz durchgefochten, was die an der Weimarer Klassik orientierte Rangordnung immerhin so ins Wanken gebracht hat, daß seither das gesamte Konstrukt literarischer Wertigkeiten stark relativiert worden ist. Schließlich werden gerade im Hinblick auf Dichter wie Kleist, Hölderlin und Büchner die Techniken des oben beschriebenen industrialisierten Gedenkens entwickelt[11] oder, zugespitzt formuliert: der moderne Literaturbetrieb lernt aus den Umständen der Wiederentdeckung gerade dieser Autoren erstmals in vollem Umfang die eigenen Möglichkeiten des manipulierenden Eingreifens in literarische Bewertungsmuster kennen.

Ein erster, eher phänomenologischer Annäherungsversuch sei dem schillernden Begriff der ›Dichterrenaissance‹ selbst gewidmet.[12] Die Erscheinung firmiert unter

---

[10] Sogar der Nachruhm läßt sich bereits zu Lebzeiten vom Autor selbst steuern, indem er geeigneten Institutionen seinen literarischen Nachlaß anträgt und so die Entscheidung über den Wert des Werkes selbst in die Hand nimmt.

[11] Hierzu zählen Werkeditionen, Würdigungen in Publikationsorganen, Dichterfeiern, Dichterdenkmale, Theaterzyklen, die Gründung von Dichtergesellschaften etc.

[12] Vgl. etwa Norbert Jaron; Renate Möhmann; Hedwig Müller: *Berlin – Theater der Jahrhundertwende.* Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914). Tübingen 1986, S. 457; Helmut Schanze: *Büchners Spätrezeption.* Zum Problem des ›Modernen Dramas‹ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte.* Hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart 1970, S. 338–

verschiedenen Namen, denen bei synonymem Gebrauch eine gemeinsame Tendenz zur geheimnisumwobenen Nebulosität nicht abzusprechen ist. Renaissance, Wiederentdeckung, Wiedererweckung, Spätrezeption, verspätete Bewunderung, verspäteter Nachruhm, Neubelebung;[13] diesen Begriffen subsumiert man im literaturwissenschaftlichen und feuilletonistischen Sprachgebrauch ein ganzes Bündel implizit mitgedachter Sachverhalte, so daß eine kurze Analyse der Verwendungsgewohnheiten die vielfältigen Konnotationen erschließen helfen mag. Idealtypisch steht die Resonanz[14] auf ein literarisches Werk in einigermaßen direkter Abhängigkeit zu seiner Publikation. Erfolg wie Mißerfolg setzen damit in der Regel zu Lebzeiten eines Autors ein, zu einem Zeitpunkt also, zu dem er sich den Gegebenheiten des literarischen Marktes stellen, sich ihnen anpassen oder sie sogar beeinflussen kann und (meistens auch) will. Die Wirkung eines Autors ist als ein von ihm selbst initiiertes, aber nur in Ausnahmefällen wirklich gesteuertes Kontinuum beschreibbar, das über seinen Tod hinausreicht und dessen Intensität im Lauf der Zeit heftigen Schwankungen unterliegen kann. Dieser vergleichsweise unspektakuläre Werdegang ist die Basis, von der aus die Idee der ›Dichterrenaissance‹ ihren ganz besonderen Reiz entwickeln kann, bezeichnet sie doch die Ausnahme von der Regel: die diskontinuierlich verlaufende Resonanzgeschichte. Schon der von der historischen Epoche abgeleitete Begriff der Renaissance entwickelt dabei eine gewisse Eigendynamik. Der für die frühe Neuzeit postulierte Aufbruch zu neuen Ufern durch die Rückbesinnung auf die Werte und Formen der griechisch-römischen Antike wirkt auch auf die übertragenen Begriffe[15] fort. Der so bezeichnete literarhistorische Vorgang

---

351; Friedrich Rothe: *Georg Büchners ›Spätrezeption‹*. Hauptmann, Wedekind und das Drama der Jahrhundertwende. In: *Georg Büchner-Jahrbuch* 1 (1981), S. 270–274, hier S. 270; Dietmar Goltschnigg: *Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*. Kronberg 1975. (Monographien: Literaturwissenschaft 22), S. 265ff.; Henning Bothe: *›Ein Zeichen sind wir deutungslos‹: die Rezeption Hölderlins von ihren Anfängen bis zu Stefan George*. Stuttgart 1992. (Metzler Studienausgabe), S. 14; Franz Roh: *Der verkannte Künstler: Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens*. Köln 1993, S. 49; Günter Blamberger: *›Nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss‹*. Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne. In: *Kleist-Jahrbuch* (1995), S. 25–43, hier S. 40.

[13] Arno Schmidts Prägung von der »dornröschenhaften Wiedererweckung« schlummernder, aber »eben nicht ›toter‹« Bücher bekennt sich noch am ehesten zur Unschärfe der in diesem Kontext verwendeten Begriffe; vgl. Arno Schmidt: *›Der Titel aller Titel!‹* Betrachtungen zu Wilkie Collins & seiner *Frau in Weiß*. In: ders., *Das essayistische Werk zur angelsächsischen Literatur in 3 Bänden*. Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze. Bd. II. Bargfeld 1994, S. 77–102, hier S. 87; vgl. Paul Böckmann: *Literarische Renaissancen*. In: *Akzente*. Zeitschrift für Dichtung 9 (1962), S. 86–95.

[14] Zu den Begriffen Resonanz, Wirkung, Rezeption vgl. Marianne Wünsch: Art. *Wirkung und Rezeption*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Hrsg. von Klaus Kanzog und A. Masser. Berlin; New York 1984. Bd. 4, S. 894–919; vgl. Roh (wie Anm. 12); gegenüber dem traditionelleren Wirkungsbegriff, der sich eher auf den Autor bezieht, werden hier die, die Relevanz des Rezipienten stärker betonenden, Termini ›Rezeption‹ und ›Resonanz‹ bevorzugt.

[15] Vgl. Johan Huizinga: *Das Problem der Renaissance*. Darmstadt 1971, S. 7f., der konstatiert, daß der Begriff ›Renaissance‹ bereits zur Epochenkennzeichnung nur bedingt taugt

einer wesentlich späteren Zeit erhält auf diese Weise ein wenig vom Gewicht der geschichtlichen Epoche, von ihrem Verdienst, auf Essentielles verwiesen zu haben, und allemal von ihrem Glanz.

Der berühmte »Versuch« Jacob Burckhardts – *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) – lud offenbar auch die deutschen Literarhistoriker des späteren neunzehnten Jahrhunderts zur Nachfolge ein:[16] Die Thesen zur Entwicklung des Individuums[17] im zweiten Abschnitt der Arbeit wirkten nachhaltig; die hier beschriebenen neuzeitlichen Ausprägungen des Dichterruhmes, an deren Beginn Dante steht, ließen sich als gedankliches Modell leicht übertragen. Offenbar empfand man sich als das von Burckhardt gekennzeichnete »Geschlecht von Poeten-Philologen« einer späteren Zeit, die sich des Ruhmes eines Dichters auf zweierlei Weise bemächtigen: »indem sie selber die anerkanntesten Berühmtheiten [...] werden und zugleich als Dichter und Geschichtsschreiber mit Bewußtsein über den Ruhm anderer verfügen.«[18]

Dieses mehr oder wenige explizite Bewußtsein, verbunden mit dem Wunsch, Historiograph einer kulturell-geistigen Hoch-Zeit zu sein, läßt die »Poeten-Philologen« des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts den Phänotyp einer Wiederentdeckung entwickeln, bei dem Leben und Dichtung auf ganz besondere Weise zusammenwachsen.[19] Dem Autor wird dabei

1. zu Lebzeiten kein oder nur sehr verhalten sich äußernder Ruhm zuteil, häufig jedoch ein früher Tod, dafür
2. aber größtes Interesse der literarischen Öffentlichkeit nach einer postumen Phase völliger Vergessenheit. Geradezu symbiotisch verknüpft ist damit die Vorstellung, daß es
3. so etwas geben müsse, wie *unzeitgemäßes* Dichten und Dasein.

Eine spätere Generation, richtiger: einige Vorreiter,[20] nehmen dann das Recht für sich in Anspruch, den verkannten Dichter und sein Werk als Präfiguration der eige-

---

und so zur Übertragung eigentlich eher ungeeignet ist; zur Begriffsgeschichte vgl. Delio Cantimori: *Zur Geschichte des Begriffes ›Renaissance‹.* [1932]. In: *Zu Begriff und Problem der Renaissance.* Hrsg. von August Buck. Darmstadt 1969. (Wege der Forschung 204), S. 37–95; B. L. Ullman: *Renaissance – Das Wort und der ihm zugrunde liegende Begriff.* [1952], (ebda., S. 263–279).

16 Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien.* Ein Versuch. Durchgesehen von Walter Goetz. Stuttgart 1976 (Kröners Taschenausgabe 53); vgl. Linda Simonis: *Genetisches Prinzip: zur Struktur der Kulturgeschichte bei Jacob Burckhardt, Georg Lukács, Ernst Robert Curtius und Walter Benjamin.* Tübingen 1998 (Communicatio 18).

17 Beispielsweise die Entstehung des Subjektiven, die Vollendung der Persönlichkeit im »l'uomo universale«, der Kosmopolitismus als »höchste Stufe der Individualität«, vgl. Burckhardt (wie Anm. 16), S. 123, 128–132, 127.

18 Burckhardt (wie Anm. 16), S. 134.

19 Zur Mode der biographischen Essayistik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Helmut Scheuer: *Biographie.* Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1979, S. 78–84.

20 Vgl. Böckmann (wie Anm. 13), S. 87; Peter Goldammer: *Der Mythos um Heinrich von Kleist.* In: ders. (Hrsg.): *Schriftsteller über Kleist.* Eine Dokumentation. Berlin; Weimar 1976, S. 7–26, hier S. 25, zu dem sich beteiligenden Personenkreis.

nen Epoche zu denken und so die Fehlsichtigkeiten vergangener Zeiten rückwirkend zu korrigieren.[21] Vergessen wird dabei nicht der gebührende Hinweis auf diese Korrekturleistung, denn auch diejenigen, die sich zum Entdecker stilisieren, befördern den Ruhm ihrer selbstgewählten Ahnen im Sinne eigener Interessenlagen.

Geradezu prädestiniert für eine Wiederentdeckung erscheinen somit Dichter, für die das übliche Lebens- und Karriereschema gänzlich untauglich zu sein scheint. Ihre Lebensspanne ist häufig ungewöhnlich kurz, entsprechend verkürzt ist also auch die Zeit ihrer Einflußmöglichkeiten, was ihre ›Marktchancen‹ deutlich verschlechtert. Ihr Leben verläuft nicht nach dem Dreiphasenmodell, das Biographen so gern den überragenden Künstlern zuschreiben[22] und wie es etwa bei Goethe für jedermann augenfällig war:[23] jugendliche Suche nach einem geeigneten Betätigungsfeld der vielfältigen Begabungen, die Krise des mittleren Alters, die in die Vollendung (Reife) des Alterswerkes mündet.

Für diese jung Verstorbenen jedoch eignet sich diese Vorstellung, ein Leben habe in sich schlüssig und abgerundet zu sein,[24] offenkundig nicht; dennoch fließt sie in die meisten Lebensbeschreibungen ein: Georg Büchner starb mit 24 Jahren, Christian Dietrich Grabbe mit 35, Johann Christian Günther mit 28, Novalis mit 29, Georg Heym mit 25, Heinrich von Kleist mit 34, Jakob Michael Reinhold Lenz mit 41 Jahren: ohne das ›beste‹ Mannesalter erreicht zu haben, teilweise kaum über juveniles Alter hinausgelangt, hinterlassen sie Werke einer künstlerischen Qualität, die auf große Talente schließen läßt, die aber eben gerade nicht zur Entfaltung, zur Reife, zur Vollendung gelangen konnten.[25] Auch Friedrich Hölder-

---

[21] So ausdrücklich z. B. O. Frankl: *Festspruch anläßlich der Feier des 100. Todestages Kleists im Reichenberger Stadttheater* [1911]. In: Minde-Pouet (1927), S. 38f.: »Was du als schönsten Lohn erstrebt im Leben,/ Daß von der Bühne man dich ganz versteht,/ Was du in nimmermüdem, heißem Streben/ Vergebens von der Mitwelt hast erfleht:/ Die Nachwelt zollt für das, was du geduldet,/ Was du getan, den Dank; den sie dir schuldet«; auch: Paul Warncke: *Kleist* [1911]. In: Minde-Pouet (1927), S. 58f.: »Dich liebte dieses Leben nicht, o Kleist,/ Wir aber, die da leben, lieben dich!«

[22] Vgl. beispielsweise die frühe Beethoven-Biographik.

[23] Vgl. hierzu Anna Seghers: »Goethe wurde alt, uralt, er vollendete sein Werk, ebendieses Werk, das von seinem Volk angestaunt wurde und wird, unheimlich für dieses Volk und fast unerklärlich durch seine Totalität, eben ein Werk, das den Menschen zeigt in allen seinen Menschen-Möglichkeiten« (an Georg Lukács, 28. Juni 1938; in: Goldammer (wie Anm. 20), S. 289–296, hier S. 290).

[24] Nur wenige Biographen reflektieren diese Prämisse überhaupt. Eine Ausnahme bildet Wilhelm Hausenstein (in: Georg Büchner: *Gesammelte Werke, nebst einer Auswahl seiner Briefe.* Eingeleitet von Wilhelm Hausenstein. Leipzig 1916, S. I–XXVII, hier S. XXVII): »Es ist widerwärtig, daß wir uns erlauben, ein Lebensbild auf diese Weise abzurunden. Vielleicht stimmt von dem allem gar nichts. Vielleicht war die Krankheit Zufall. Vielleicht hätte er gelebt – vielleicht machen wir Redensarten. Aber der Gedanke wäre so empörend, daß man ihn nicht ertragen könnte [...].«

[25] Diese Diskrepanz thematisiert Frankl (wie Anm. 21) an Kleists Beispiel: »Als Mensch, als Dichter, ach, nur halb vollendet,/ Ein echter Sohn der wildbewegten Zeit,/ Und doch in allem, was er uns gespendet,/ Ein Mann, geschaffen für die Ewigkeit! – .«

lin ist immer wieder zu diesem Kreis gezählt worden, da seine eigentliche literarische Leistung – worüber bis heute mehr oder weniger Konsens herrscht[26] – in der Zeit vor 1806 bzw. 1808 liegt. Sein Lebenswerk galt also als durch die Krankheit beendet, im Alter von 38 Jahren.

Wie aber läßt sich die Irritation überwinden angesichts eines Lebens, in dem die künstlerische Leistung im Mißverhältnis zu der für sie zur Verfügung stehenden Zeitspanne steht? Häufig genug dadurch, daß die Biographie zur phantasiegesättigten Mythographie sich wandelt. Die positivistischen Biographen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – und nicht nur sie – zogen aus dem Faktum der häufig spärlichen Überlieferung ihre Konsequenzen. Der begreifliche Wunsch, Einheit in einem fragmentarischen Leben zu stiften, ließ so die Mythen der frühen Vollendung entstehen, die wichtige Konstituenten jeder Dichterrenaissance sind. »Wen die Götter lieben, den nehmen sie in seiner Jugend zu sich«[27] – diese immer wieder gleiche Idee wird dementsprechend gerade auf solche Biographien appliziert, die viele Fragen offen lassen.

> Früh hingemäht ward seine reiche Jugend,
> Doch sang er in unsterblichen Gesängen
> Der Heimat Größe und der Väter Tugend.[28]

Zwar sind diese Verse Karl Streckers auf Heinrich von Kleist gemünzt, doch ahnt man, daß derlei Gemeinplätze genauso gut auch für die anderen oben Genannten verfaßt worden sein könnten und sind.[29] Nicht nur der frühe Tod, auch der Verlauf des Lebens wird in diesen Fällen besonders relevant und leistet so womöglich einer späteren Wiederentdeckung Vorschub. Anders formuliert: auf der Suche nach den

---

[26] Nur wenige wehren sich gegen dieses »normierte [...] Denken«, im Gegenteil: nach D. E. Sattler: *Zum neunten Band.* In: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke.* Kritische Textausgabe. Hrsg. von D. E. Sattler. Darmstadt 1984. Bd. 9, S. 7, seien die Werke nach 1806 als »Zeugnisse des Wahrsinns, nicht des Wahnsinns« aufzufassen.

[27] Ursprünglich bei Plutarch: *Trostrede an Apollonius* ([119 E], Sentenz des Menander); aufgenommen bei Plautus: *Bacchides* IV, 7.

[28] Karl Strecker: *Kleist-Sonette.* Die Eiche auf dem Grabe des Dichters flüstert im Nachtwind. In: Minde-Pouet (1927), S. 54–57.

[29] Zu Kleist vgl. Felix Braun: *Drei Gedichte zu Ehren Kleists.* In: *Der Merker* 2 (1911), H. 28, II, S. 1129: »Zu früh, zu frühe sankst du vor dem Ziel,/ Nach dem dein hoher Dichtergeist gerungen!«; auch Georg Herwegh über Büchner: »[...] Er darf die Zukunft nicht zur Blüthe treiben,/ Und seine Träume müssen Träume bleiben;/ Ein unvollendet Lied sinkt er in's Grab,/ Die schönsten Verse nimmt er mit hinab« (Georg Herwegh: *Zum Andenken an Georg Büchner den Verfasser von Danton's Tod.* Zürich im Februar 1841. In: *Europa* II (1841), S. 97–101); Paul Landau (in: Georg Büchner: *Gesammelte Schriften.* 2 Bde. Hrsg. von Paul Landau. Berlin 1909. Bd. 1, S. 7–169, hier S. 168f.) über Büchner: »Georg Büchner ist am Typhus gestorben; ein brutaler äußerer Anlaß ließ ihn zusammenbrechen mitten auf des Lebens Bahn, weit, weit vorm Ziel. Aber er war ein kraftvoller sieghafter Kämpfer im Ringen um die Krone des Seins.«; auch: Herbert Eulenberg (»unser Georg Heym [...], der früh ertrinken mußte wie du [Ophelia]«) (*Ophelia.* In: ders., *Mein Leben für die Bühne.* Berlin 1919, S. 187–195, hier S. 187).

Ursachen für ein frühes Sterben ist die Mehrzahl der Biographen geneigt, Episoden hervorzuheben, die belegen, daß dem nicht normalen Tod eben auch ein ›unnormales‹, unbürgerliches Leben vorausgegangen sei. Und tatsächlich ließen sich viele Indizien für ein normabweichendes Dasein dieser Dichter finden, insbesondere, wenn man sich dabei an die schlecht überlieferten Zeiten ihres Lebens hielt. Nur so ist die unermüdliche Suche nach den Motiven und den tatsächlichen Ereignissen von Kleists Würzburger Reise zu erklären,[30] nur so die Ausstrahlungskraft von verschollenen, vernichteten oder fragmentarischen Werken von *Robert Guiscard*[31] bis *Pietro Aretino,*[32] nur so die Faszination an dramatisch schicksalsentscheidenden Ereignissen wie Büchners Flucht vor der hessischen Polizei[33] oder Hölderlins Liebe zur verheirateten Suzette Gontard.[34]

Das Fazit dieser Bemühungen lautet dabei stets gleich: die bürgerliche Existenz dieser Autoren war von Anfang an zum Scheitern verurteilt – bei Kleist, der als Sprößling einer berühmten Offiziersfamilie demissionierte, bei Grabbe, der seine Beamtentätigkeit im Alkohol ertränkte, bei Hölderlin, der weder als Hauslehrer noch als Bibliothekar reüssierte, bei Lenz, der sich die Gunst des Weimarer Hofes verscherzt hatte. Und dies hatte auch Konsequenzen für die Verbreitung der Werke. Keiner dieser Autoren hatte es vermocht, trotz teilweise prominenter Fürsprache, mit seinen Texten wirklich tief in das Bewußtsein des zeitgenössischen Publikums einzudringen. Der Hinderungsgründe sind viele, sie seien nur schlaglichtartig bezeichnet und an geeigneter Stelle genauer analysiert: die politische Situation Deutschlands; eine Zensur, die Werke bis zur Unkenntlichkeit entstellte oder deren Verbreitung untersagte; die lange Zeit unbestrittene Vorrangstellung Schillers und Goethes; die Nähe zu Shakespeare, zum Realismus oder zur Politik; die die Leserschaft absto-

---

[30] Vgl. etwa Max Morris' frühe Monographie *Heinrich von Kleists Reise nach Würzburg* (Berlin 1899); auch: Christa Wolf: *Kein Ort. Nirgends.* München 1994, S. 83; Hans Dieter Zimmermann: *Heinrich von Kleist.* Eine Biographie. Reinbek 1991, S. 90–98; Dirk Grathoff: *Heinrich von Kleists Würzburger Reise – eine erweiterte Rekonstruktion.* In: *Kleist-Jahrbuch* (1997), S. 38–56.

[31] Vgl. z. B. *Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter.* Nach neuen Quellenforschungen von S. Rahmer. Berlin 1909, S. 223–232, hier S. 224: »[...] das Rätsel des Guiskard-Dramas ist auch das Geheimnis von Kleists Künstlertum und wohl auch das Geheimnis seiner tief verschlossenen, äußerlich so exzentrischen Natur«; Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater.* Frankfurt 1964, Bd. 6, S. 328.

[32] Vgl. Adam Kuckhoff: *Lebensgeschichte: Georg Büchner.* In: [Georg] Büchner: *Werke.* Eingeleitet und hrsg. von Dr. Adam Kuckhoff. Berlin 1927, S. 9–84, hier S. 79; vgl. dazu: Jan-Christoph Hauschild: *Georg Büchner.* Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung. Mit zwei unbekannten Büchner-Briefen. Königstein 1985 (Büchner-Studien 2), S. 58–61.

[33] Vgl. Robert Walser: *Büchners Flucht.* In: *Die Schaubühne* 8 (1912), H. 2, S. 174; Hermann Koch: *Vor der Flucht.* In: *Der Strom* 3 (1913/14), S. 218–222; *Georg Büchner.* Mit Selbstzeugnissen und Dokumenten dargestellt von Jan-Christoph Hauschild. Hamburg 1992, S. 78ff.

[34] Vgl. Peter Härtling: *Hölderlin:* Ein Roman. München 1993, S. 307–398.

ßende Neigung zu unbequemen Inhalten (seien sie gewalttätig, ketzerisch oder frivol); schließlich das schlichte Nichterscheinen der Texte.

Der diesen Autoren gemeinsame, relativ lang anhaltende und vergleichsweise geringe Bekanntheitsgrad resultiert vor allem aus der Tatsache, daß man sie durch Lebensführung und Werk immer wieder in die Nähe des ethisch Verwerflichen und Pathologischen zu bringen versucht hat. Das Urteilsschema ›gesund – krank‹[35] hat sich daher bei der Beurteilung ihrer Werke als ganz besonders folgenschwer erwiesen, führte es doch dazu, daß das Werk eines ›Kranken‹ kaum mehr unvoreingenommen wahrgenommen werden konnte und deswegen allzu oft von vornherein abgelehnt wurde. Einmal in die Welt gebracht, war das Eigenleben eines solchen Stigmas kaum mehr zu begrenzen. Hatte etwa der Kleist gegenüber ausgesprochen wohlwollende Christoph Martin Wieland 1804 festgestellt, daß der junge Mann eine Eigenschaft habe, »die zuweilen an Verrücktheit zu grenzen schien«, – nämlich, »daß er bei Tische sehr häufig etwas zwischen den Zähnen mit sich selbst murmelte«[36] – so diente diese an sich sehr eingeschränkte »Verrücktheit« recht bald schon – und ganz besonders dann nach der Wannseer Selbsttötung – dazu, das rätselhafte Leben Kleists pauschal als das eines Verrückten zu verurteilen. Manches ließ sich so wesentlich leichter erklären: die sperrigen, fremd wirkenden Texte des Dichters, allen voran seine *Penthesilea*, galten nun als Produkte eines kranken Hirns, die zudem Goethes Skepsis Kleist gegenüber im nachhinein zu bestätigen schienen. Kleists Vita, in diesem Licht betrachtet, geriet zum Indizienbeweis für seinen Wahn. Was sollte eine bürgerliche Leserschaft denn auch sonst von jemandem denken, der freiwillig auf eine sichere Militär-Laufbahn verzichtete, in Würzburg für einige Zeit zu unbekanntem Zweck verschwand, der eine Verlobung löste, um als Landwirt auf der Deloseainsel im Thuner See ein neues, einfaches Leben zu beginnen, der auf einer Reise in der Schweiz einen seelischen Zusammenbruch erlitt und seine Schriften vernichtete, der plante, mit Napoleon England zu besetzen, dessen Verhältnis zu einer verheirateten Frau schließlich in den gemeinsamen Freitod mit ihr mündete?

Das früh festgeschriebene Urteil über Kleist, das so oder ähnlich auch über die anderen genannten Dichter gefällt wurde, belegt überdies die nachhaltige Wirksamkeit weitgehend undifferenzierter Wertungen. Eine Deutung, deren Interesse am Autor ein vorwiegend biographisches ist und dabei wiederum fixiert auf das Spektakuläre oder Skandalöse seines Lebenswandels, muß beinahe notwendig an der Oberfläche bleiben. Solchen Schwarz-Weiß-Schemata, die literarischen Bewertungen auffallend häufig zugrundeliegen und ein erstaunlich langes Leben haben, hat also besonderes

---

[35] Zum literaturgeschichtlich bedeutsamen und vom ursprünglichen Kontext meist weitgehend losgelöst verwendeten Bewertungsschema ›klassisch‹ gleich ›gesund‹, ›romantisch‹ gleich ›krank‹ vgl. Goethes Äußerungen gegenüber Eckermann am 2. April 1829 (in: Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* München ^{2}1984, S. 286).

[36] Christoph Martin Wieland an Georg Wedekind (10. April 1804; in: Sembdner (1996) I, S. 79–82, hier S. 81, Nr. 89).

Augenmerk zu gelten, wobei ihre Wirkungsmechanismen diachronisch zu beschreiben und im Hinblick auf ihre tatsächlichen Folgen für die Resonanzgeschichte des Autors zu untersuchen sind. Sie stehen in einem natürlichen Spannungsverhältnis zu differenzierteren, beispielsweise auf wissenschaftlicher Analyse basierenden Urteilsmustern, die allerdings auch nur selten frei sind vom Hang zum Mythographischen und so dessen Fortbestand eher noch befördern.

Einige Hinweise noch zum nicht ganz selbstverständlichen Phänomen des postumen Erfolgs: Breiter Konsens herrscht darüber, daß zum Wesen einer Dichterrenaissance eine gleichsam abrupt einsetzende Begeisterung des Publikums für den Vergessenen gehört; das ›hear, hear!‹ erschallt – frei nach Schopenhauer – lange nachdem der Redner abgetreten ist. Dieser Kategorie der ›Plötzlichkeit‹ eignet eine gewisse Dramatik; der vermeintlich ›plötzliche‹ Wertewandel bei literarischen Urteilen macht einen nicht unerheblichen Teil des Reizes aus, den das Phänomen bis in die Gegenwart auf den literarischen Markt ausübt.[37] Untrennbar gekoppelt mit der ›unvermutet‹ einsetzenden Rückbesinnung ist die Intensität, mit der sie sich vollzieht. Ein einzelner Rufer in der Wüste genügt hier nicht, um den Entdeckten bekannt zu machen, eher ist ein größerer Haufen Marktschreier notwendig, der keinen Passanten ohne lautstarke Anpreisung der ›Ware‹ vorüberziehen läßt. Eine Dichterrenaissance kann demnach auch als Modeerscheinung begriffen werden, die einen mehr oder weniger präzise zu benennenden Ursprungsort hat. Auf ihrem Scheitelpunkt ist sie kaum mehr zu umgehen, da keine Instanz des literarischen Marktes sie ausläßt,[38] schließlich ebbt sie ab, das Interesse der Öffentlichkeit wendet sich neuen Objekten zu.

Untersuchenswert erscheinen in diesem Zusammenhang vornehmlich drei Aspekte: Hat man sich den Zeitraum zwischen Tod und Wiederentdeckung als Phase gänzlicher Vergessenheit vorzustellen, oder handelt es sich hierbei lediglich um eine Fiktion, eine Legende als das Resultat vereinigter feuilletonistischer Bemühungen? Ist der Zeitpunkt, zu dem diese ›plötzliche‹ Rückbesinnung beginnt, beliebig bzw. rein zufällig oder gibt es für ihn eine innere Notwendigkeit; lassen sich gegebenenfalls die Voraussetzungen hierfür bestimmen? Welche Faktoren (z.B. personale Einflüsse, ökonomische Interessen) beeinflussen die Intensität, mit der man sich dem Wiederentdeckten zuwendet?

Außerordentlich relevant für das gedankliche Konstrukt ›Dichterrenaissance‹ ist schließlich die Kategorie des »Unzeitgemäßen«:[39] der Nietzsche-Lektüre der

---

[37] Vgl. Böckmann (wie Anm. 13), S. 86: »Was in seiner Entstehungszeit den konventionellen Erwartungen widersprach, als unverständlich abgelehnt wurde oder übersteigert und willkürlich wirkte, enthüllt sich unversehens in seiner eigenen Schlüssigkeit und Folgerichtigkeit«; ebda., S. 91: »Es möchte scheinen, als hätten sie [Hölderlin und Kleist] über 100 Jahre gebraucht, um in ihrer Bedeutung erkannt zu werden. Plötzlich ging von ihnen eine erregende Kraft aus wie von kaum einem Dichter der Gegenwart«; ebda., S. 94f.

[38] Herzog (wie Anm. 7), S. 4.

[39] Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen.* I-IV. [1873ff.]. In: ders., *Sämtliche Werke.* Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München; Berlin; New York 1988, Bd. 1, S. 157–510.

»Poeten-Philologen« ist es zu danken, daß sie zu einem zentralen Kriterium in der Literaturbewertung des zwanzigsten Jahrhunderts werden konnte und zugleich zu einem Hauptmerkmal jeder Dichterrenaissance. Wiederum sind in diesem Begriff die vielfältigsten Konnotationen zu einem dichten semantischen Netz verknüpft: Das Verkanntsein eines Autors,[40] das Erfolglosigkeit bzw. Scheitern in Leben und Werk impliziert, zählt hierzu wie auch der Sachverhalt, daß man als Dichter ›seiner Zeit voraus‹ ist. Und es bedarf einer Instanz, die das *Unzeitgemäße* postuliert. Sie ist es, die das Verkanntsein als Folge einer tragischen Fehleinschätzung durch die Zeitgenossen benennt, denen somit die eigentliche Schuld am Mißerfolg des Künstlers zugewiesen wird. Nietzsche selbst hat dieses Erklärungsmuster in *Schopenhauer als Erzieher* auf den Weg gebracht, indem er die Ungewöhnlichkeit eines Künstlers im Kontext seiner gesellschaftlichen Umgebung als die Hauptursache seines Scheiterns kennzeichnete.[41] Seine Rezipienten bemächtigten sich dieser Vorstellung und walzten sie bis zur Inhaltslosigkeit aus; mit größter Selbstverständlichkeit spricht man daher insbesondere seit 1968 vom Leiden, Erkranken und Scheitern an den gesellschaftlichen Verhältnissen als der eigentlichen Todesursache von Künstlern.

Nicht der Dichter also versagt, schuldig werden die, die sein Talent übersehen.[42] In der retrospektiven Konstruktion sind gerade die wiederentdeckten Dichter zu Lebzeiten stets ›Zufrühgekommene‹, ›Zukünftige‹ und als solche ›ihrer Zeit voraus‹ – wobei eine Konkretisierung dieses Urteils meist vermieden wird. Diese gedankliche Volte wirkt dabei in mehrfacher Hinsicht, indem sie dem Dichter das Scheitern verzeiht, indem sie die Vorwürfe an die Zeitgenossen entschärft, da sie nicht anders

---

[40] Vgl. Karl von Heigel: *Heinrich von Kleists Grab* [1911]. In: Minde-Pouet (1927), S. 42ff., hier S. 44: »Wir haben Kleist, durch dessen tiefste Qualen/ Ein Lenzhauch weht, wie durch den Sturm im März/ Der deutschen Männern, nicht Sardanapalen,/ Ein Denkmal schuf, das dauernder als Erz,/ Der, wenn er auch durch Nachtgebiete jagte,/ Der Schönheit wohl, – der Wahrheit nie entsagte!/ Er starb verkannt [...]«; Conrad Müller: *Zum 21. November 1911.* In: Minde-Pouet (1927), S. 49f.: »Das Leben hat dir liebelos Verkannten/ Nur Wirrsal noch und Tod geschenkt. [...] Was gilt's der Welt, wenn einsam sich verblutet/ Auf Dornenpfaden, krank und leidumflutet/ Ein königliches Dornenherz?«; Johann Hermann Wilke: *Guiskard-Kleist* [1911]. In: Minde-Pouet (1927), S. 60: »Und indes in ihrem niedren Trachten/ Herzlos ihn die ganze Welt verkennt,/ Fiel der erste Held der Freiheitsschlachten,/ Und ein hehres Leben blieb Fragment«; vgl. Goldammer (wie Anm. 20), S. 9.

[41] Nietzsche (wie Anm. 39), 1, S. 352, Z. 6–16: »Ein neuerer Engländer schildert die allgemeinste Gefahr ungewöhnlicher Menschen, die in einer an das Gewöhnliche gebundenen Gesellschaft leben [...]. Unsere Hölderlin und Kleist und wer nicht sonst verdarben an dieser ihrer Ungewöhnlichkeit und hielten das Clima der sogenannten deutschen Bildung nicht aus; und nur Naturen von Erz wie Beethoven, Goethe, Schopenhauer und Wagner vermögen Stand zu halten«; vgl. auch Axel Gehring: *Genie und Verehrergemeinde.* Eine soziologische Analyse des Genieproblems. Diss. Hamburg 1968. (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik 46), S. 121, der auffälliges Verhalten als eine wesentliche Voraussetzung für die späte Erklärung eines Künstlers zum Genie herausgearbeitet hat.

[42] Vgl. etwa Karl Heim: Art. *Heinrich von Kleist.* In: MGG (1958/1989), Bd. 7, Sp. 1211ff., hier Sp. 1211: »Kleist mußte als Mensch wie als Künstler scheitern, da er in einer Zeit lebte, die seine einsame Größe noch nicht zu begreifen vermochte.«

konnten als mißverstehen – und, indem sie das vertiefte, das so viel bessere Verständnis der Nachwelt betont, die diesen Künstler für sich zu entdecken vermag. Der Blick sei abschließend nun auf diejenigen gerichtet, die das *Unzeitgemäße* eines Künstlers postulieren, eben in der Absicht, ihren – gegenüber vorigen Generationen – erweiterten Horizont deutlich zu machen. Meist sind es sehr wenige Vertreter einer sehr jungen Generation, die die postume ›Inbesitznahme‹ eines Künstlers und dessen Erklärung zum Genie stets mit ganz vitalen Eigeninteressen verbinden. Diese sind überaus vielfältig, gemeinsam ist ihnen jedoch ein negatives Ziel: das Althergebrachte soll abgeschafft und durch Neues ersetzt werden. Dieser Personenkreis bedarf schon wegen des geringen Grades seiner Etabliertheit einer Autorität, die seine Anliegen historisch beglaubigt, ja, die auf dem neu einzuschlagenden Weg bereits ein Stück weit vorangegangen scheint. Wer sollte sich dazu besser eignen, als ein bereits Verstorbener von mittlerem Bekanntheitsgrad, der sich gegen die auf ihn projizierten Sichtweisen nicht mehr wehren kann[43] und von dem sich manches unwidersprochen und in einer Weise behaupten läßt, die bei wirklichen Zelebritäten kaum ernsthaft in Erwägung gezogen würde?

All dies bedenkend, könnte man lakonisch fragen: war es denn notwendig, daß Kleist, Hölderlin, Büchner überhaupt gelebt haben? Welche Funktion kann dem realen Menschen und Künstler in all diesen von ihm gänzlich losgelösten Konstruktionen der Nachwelt eigentlich noch zukommen? Zu den zentralen Themen der Untersuchung gehört daher die am Beispiel Heinrich von Kleists vollzogene Analyse der Entstehung von Legenden um Person und Werk, die einmal zu Gemeinplätzen verkommen, beinahe beliebig tradiert und trivialisiert werden und hierdurch den Blick auf das tatsächlich Geschehene verstellen können – auch und gerade im Bereich der Wissenschaft. Den – mit Alfred Kerr zu sprechen – »anerzogenen Irrtum«[44] hierdurch wenigstens in einem kleinen Ausschnitt der Literaturgeschichte aufzuklären, ihn vielleicht durch eine sachlich angemessenere Sichtweise zu ersetzen, ist dementsprechend das erklärte Ziel.

Die am Ausgang dieser Studie stehenden Fragen seien zunächst knapp präzisiert: Im wesentlichen richten sie sich auf drei differenzierbare, aufeinander aufbauende Bereiche. Zudem sind sie – in Abhängigkeit vom jeweiligen Abstraktionsgrad – geeignet, die Gesamtproblematik des Phänomens ›Dichterrenaissance‹ näher zu beleuchten.

Bereich 1: Rekonstruktion

Am Beginn stehen die vornehmlich an das historische Faktenmaterial gerichteten Fragen, mit deren Hilfe die Wirkungsgeschichte des Dichters Heinrich von Kleist

---

[43] Vgl. Gehring (wie Anm. 41), S. 121ff., 126.

[44] Alfred Kerr: *Einleitung* [1917]. In: ders., *Theaterkritiken*. Hrsg. von Jürgen Behrens. Stuttgart 1971 (RUB 7962/63), S. 3–19, hier S. 10: »Höchste Namen erwirken das Recht nie, vom Sachbestand abzulocken. [...] Nur den Dingen wird in die Pupille geglotzt. Der Kritiker ehrt keinen anerzogenen Irrtum. Nicht bei der Betrachtung des Griechenvolks. Nicht beim Shakespeare. Nicht bei Molière.«

untersucht wird: Wie geht eine Dichterrenaissance ganz konkret vonstatten? Welche Personen haben daran teil; welches Umfeld ist für den noch zu definierenden ›Erfolg‹ einer Wiederentdeckung notwendig? In welchen Bereichen des öffentlichen Lebens vollzieht sie sich? Was muß passieren, um einen Vergessenen berühmt zu machen; welche Argumente und Strategien werden dabei verwendet? Läßt sich ein Zeitpunkt bestimmen, an dem Wandel und Kehrtwende der Einschätzung manifest werden? Korrespondiert die neue Wertschätzung mit jeweils vorherrschenden Strömungen des Zeitgeistes, ja, besteht eine wechselseitige Abhängigkeit beider? Schließlich, welche Vorgaben von Seiten des Dichters sind dazu notwendig?

Wo immer möglich, soll dieses vornehmlich beschreibende Verfahren auch durch bislang noch nicht berücksichtigte Materialien neue Einblicke ermöglichen.

Bereich 2: Analyse

Auf zweiter Ebene ist die Vergleichbarkeit des Rekonstruierten näher zu betrachten. In Abgrenzung zu ausschließlich rezeptionsgeschichtlich ausgerichteten Fragestellungen, deren Sinn in Suche und Sammlung von Rezeptionszeugnissen sich erschöpft, geschieht also die historische Rekonstruktionsarbeit nicht um ihrer selbst willen, sondern dient der Schaffung einer Materialbasis für weitergehende Überlegungen zur Beschaffenheit von Dichterrenaissancen: Ereignen sie sich als ein Produkt von Zufällen oder als prozessuale Abfolge gleichsam notwendiger Ereignisse zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt? Gibt es dementsprechend Faktoren, ohne die sie nicht stattfinden können?

Fragen der literarischen Wertung – genauer: des literarischen Wertwandels – werden dabei notwendig berührt. Klärend beitragen mag man so zur Analyse der Kriterien, die Werturteilen zugrundeliegen; solchen, die sich im Kontext von Wiederentdeckungen als besonders signifikant erweisen oder solchen, die gegen Dichter und Werk verwendet werden. Näher zu bestimmen ist zugleich der Anteil literarischer bzw. außerliterarischer Werturteile am Wandel der Einschätzung, vornehmlich, um zu kennzeichnen, ob die Rückbesinnung auf einen Dichter eine überwiegend kunst- und werkbezogene Angelegenheit ist oder eher ein von konkreten Interessen und Absichten gesteuerter Manipulationsvorgang, in dem in hohem Maße außerliterarische Aspekte maßgeblich sind. Einblicke in die historische Dimension und Wirksamkeit von Werturteilen sollten so möglich werden: Sind – bezogen auf literarischen Wertewandel – tatsächlich alle Werturteile gleich bedeutsam und relevant, wie es die Vertreter der Rezeptionsästhetik Glauben machen wollen? Oder erweisen sich bei Dichterrenaissancen ganz bestimmte Urteile als wirkungsmächtig, die auf eine Werturteilshierarchie schließen lassen, die dann genauer zu analysieren wäre?

Beachtung verdienen auch die nicht in das Raster der Analogien sich fügenden Aspekte. Gemeint sind damit nicht spezifische Ereignisse mit dem Status historischer Einmaligkeit, die nicht übertrag- und vergleichbar sind. Eher geht es beispielsweise um Differenzen, die aus unterschiedlichen und in der Wiederentdeckung unterschiedlich funktionalisierten Gattungsschwerpunkten resultieren: Ist ein Dichter nicht ungleich leichter dadurch wiederzuentdecken, daß seine Werke von vornherein an eine relativ große Öffentlichkeit – etwa das Theaterpublikum – gerichtet sind,

während die Schar begeisterter Lyrikleser sich stets in Grenzen halten und kaum je als ein Massenpublikum zu bezeichnen sein wird? Hat man dementsprechend bei der Wiederentdeckung eines Dramatikers Quantitäten (z. B. Höhe der Auflage) von vornherein anders zu gewichten als bei einem Lyriker? Zu untersuchen ist hierbei letztendlich, ob die Beschaffenheit literarischer Werke Konsequenzen für die Wahrscheinlichkeit der Wiederentdeckung ihres Autors zeitigt. Ist dies der Fall, wäre damit implizit die Frage nach den spezifischen Qualitäten solcher Werke gestellt, nach einem Merkmalsprofil also, das der Rückbesinnung förderlich ist, und nach der Qualität im emphatischen Sinn, nach objektivierbar herausragenden Eigenschaften, die eine späte Entdeckung geradezu provozieren.

Bereich 3: Möglichkeiten der Übertragung
Wenigstens ansatzweise müßte sich so bestimmen lassen, ob die Beispiele historischer Wertungspraxis auch für die gegenwärtige relevant sind. Vorstellbar ist dies zunächst in Bezug auf die konkret behandelten Dichter. Das Wissen um das ›Wann‹ und ›Wie‹ der Entstehung des ›Bildes‹ von Dichter und Werk müßte sich auf die weitere Beschäftigung mit ihnen auswirken, zumindest jedoch neue Fragen aufwerfen. Die durch die historische Bedingtheit seiner Genese gesteckten Grenzen dieses ›Bildes‹ sind also in ihrer Relativität zu kennzeichnen und auf ihre Wirksamkeit hin zu untersuchen. Sollte sich dabei herausstellen, daß dieses Produkt eines ganz bestimmten Entstehungszusammenhanges zeitlich und inhaltlich weit darüber hinausgreift, daß es möglicherweise sehr viel hartnäckiger fortwirkt als lange angenommen, so müßte dies eine Revision gängiger Auffassungen zumindest in einzelnen Bereichen zur Folge haben. Präziser formuliert: die Prämissen des wissenschaftlichen Umgangs mit Texten und Autoren sollten genauer als bisher geprüft werden, da zunehmend fraglich wird, ob das ›Bild‹, das man sich von ihnen macht, nicht ein inzwischen achtzig oder hundert Jahre altes Konstrukt ist, das die Gedanken in tatsächlich *unzeitgemäße* Richtungen zu lenken imstande ist. Die Rückführung von Stereotypen und häufig bemühten Denkmustern auf ihre Urheber kann so behilflich sein, Geschichte gewordenen Ballast abzuwerfen und neue Zugänge zu erschließen.

Abstrahiert man vom Beispiel Kleist und begreift seine Wiederentdeckung zugleich als historische Spiegelung gängiger Praktiken der Literaturkritik, treten Fragen ganz anderer Art in den Vordergrund: Lassen sich aus den gemachten Beobachtungen Konsequenzen für den aktuellen Umgang mit Werturteilen ziehen? Kann die Tatsache, daß man aus der historischen Distanz die Werturteilen zugrundeliegenden Kriterien erarbeiten kann, ein Schlüssel zu objektiveren Urteilen in der Gegenwart sein; solchen, die sich, weil objektivierbar, von der Masse der gefühlsbetonten oder wenig reflektierten Urteile deutlich abheben? Geht man soweit, diese Möglichkeit zuzugestehen, könnten von hier aus vielleicht Ansätze zu einer andersartigen Literaturkritik gefunden werden, die die Lehren aus ihrer zweieinhalb Jahrhunderte währenden Geschichte zieht und so sich selbst als ›Kulturtechnik‹ fortentwickelt.

Gerade an dieser Stelle wäre es sinnvoll und notwendig – jedoch würde dies den Rahmen der Arbeit deutlich überschreiten –, die Resultate vergleichbarer Studien auch aus den anderen Kunstbereichen hinzuzuziehen, da Phänomene ausgeprägten

Wertwandels besonders in Musik und bildenden Künsten beinahe noch häufiger auftreten als in der Literatur.

2. Methodisches

»[J]ede Geschichte ist Wahl« – dieser Satz Lucien Febvres bestimmt die folgenden Überlegungen –, gehen sie doch davon aus, daß der Historiker »seine Stoffe erschafft oder [...] neuerschafft«, gebunden an die Zufälligkeiten der Überlieferung und die Gewohnheit, die zur Verfügung stehenden Dokumente verkürzend oder betonend zu verwenden.[45] Geschichtsschreibung jeglicher Art sollte daher den ihr innewohnenden Entwurfscharakter nicht verhehlen, auch nicht die Tatsache, daß konstruiert werden muß, wo die Antwort auf eine Frage an die Geschichte gegeben werden soll. Ein gewisses Maß an Souveränität ist notwendig, sich hierbei nicht auf die Anhäufung von ›Bausteinen‹, den verfügbaren Tatsachen, zu beschränken und dann anderen den ›Bau‹ des Hauses zu überlassen. Die Schwierigkeit besteht also vornehmlich darin, zu »sehen, was man beschreiben muß«;[46] ein vernünftiges Verhältnis von Fakten und daraus zu entwickelnden Konstruktionen anzustreben und zu akzeptieren, daß beide für sich nur sehr begrenzte Fragen beantworten können.

Um die Genese eines Entwurfes transparent zu gestalten, ist die jeweils getroffene »Wahl« möglichst stichhaltig zu begründen. Im konkreten Fall betrifft sie vier Bereiche: 1. die Auswahl geeigneter Autoren, 2. die zugrundezulegenden methodischen Präferenzen, 3. die Entscheidung über das heranzuziehende Material, schließlich 4. die Festlegung von Schwerpunkten.

Von vergleichsweise vielen Schriftstellern wird eine späte Entdeckung ihres dichterischen Potentials behauptet: Etikettiert wurden so Autoren aller Epochen der neueren deutschen Literatur, beginnend etwa bei Johann Christian Günther und Angelus Silesius, endend bei Hans Henny Jahnn, Uwe Johnson und Arno Schmidt. Wie nun eine sinnvolle Auswahl treffen, um dem Phänomen ›Dichterrenaissance‹ sich anzunähern? Auszugehen hat man dabei sicherlich – trotz aller Diskussionen um den ›Kanon‹ – vom Rang eines dichterischen Werkes. Über diesen besteht nur bei einigen wenigen Autoren ein gewisser Grundkonsens: zur ›Gipfelliteratur‹ rechnet man uneingeschränkt allenfalls ein gutes Dutzend Dichter. Zuerst sollte sich der Blick also auf Autoren richten, die unbestritten als besonders bedeutend gelten und zugleich Objekte von Wiederentdeckungen geworden sind. Problematisch ist dieses Kriterium allemal, handelt doch diese Arbeit gerade davon, daß der ›Kanon‹ und die dazugehörigen Autoren heftigen historischen Schwankungen der Bewertung unterliegen können. Um so auffälliger ist jedoch, daß sich bei gewissen Auto-

---

[45] Vgl. Lucien Febvre: *Ein Historiker prüft sein Gewissen.* In: ders., *Das Gewissen des Historikers.* Hrsg. und aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Raulff. Berlin 1988, S. 9–22, hier S. 13.

[46] Ebda.

ren seit bald einem Jahrhundert ein *status quo* der Einschätzung herausgebildet hat. Niemand würde deren literarische Qualität ernsthaft in Zweifel ziehen, geschweige denn ihren herausragenden Rang streitig machen. Und gerade dieses Phänomen sei hier genauer betrachtet, daß solche Urteile nämlich selbst historisch begründet sind, daß ihre vermeintliche Objektivierung das Produkt nur weniger Jahrzehnte ist und daß sie ursprünglich einen keineswegs strittigen, weil vornehmlich funktionalisierenden Charakter besessen haben.

Zweitens sollte das Phänomen besonders deutlich werden gerade dort, wo das Ausmaß der Schwankung, der Kontrast von Mißerfolg und Wertschätzung, besonders stark ausgeprägt erscheint. Dies begrenzt die Zahl der Autoren von vornherein sehr stark: für nur wenige Dichter treffen beide Kriterien zu; nur wenige, deren Gemeinsamkeit aber gerade darin besteht, daß sie etwa gleichzeitig und so offenbar in ursächlichem Zusammenhang mit der Entstehung der literarischen ›Moderne‹ ›entdeckt‹ worden sind. Zwischen 1880 und 1925 fanden solche Wertungsumbrüche in bis dahin ungekanntem Ausmaß statt, und sie betrafen Autoren wie Jakob Michael Reinhold Lenz,[47] Christian Dietrich Grabbe, Jean Paul,[48] Friedrich Hebbel,[49] Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist und Georg Büchner, Autoren, die gegenwärtig selbstverständlich, wenn auch in unterschiedlichen Abstufungen, zu den ›Gipfeln‹ der deutschen Literatur gezählt werden. In einer Epoche, die zukunftsgerichtet eine gänzlich neuartige Literatur anstrebte, häufte sich also zugleich – gebunden an die

---

47 Zur geistigen Situation, die auch bei der Wiederentdeckung des Dichters Lenz zugrundeliegt, vgl. die Notiz in: *Westermanns Monatshefte* (1909), S. 598f.: »Gewiß, die Literaturgeschichte hat ihre Pflicht der Gerechtigkeit gerade an diesen gebrochenen Talenten zu erfüllen, indem sie ihnen das Ihrige rettet und sichert – die Allgemeinheit aber wird an dieser Besitzregulierung nur höchst selten einmal teilnehmen. Doch wir haben ja heute auch unter unseren allgemein Gebildeten Literaturfreunde und Bibliophilen genug, die es als ein Nobile officium betrachten, sich tätig an solchen Rehabilitierungen und Wiedererweckungen zu beteiligen, auch wenn sie sich eigentlich keinen unmittelbaren geistigen Gewinn daraus versprechen, sondern nur eine Bereicherung ihrer Bibliothek«; vgl. grundsätzlich hierzu: *Literarische Avantgarden.* Hrsg. von Manfred Hardt. Darmstadt 1989. (Wege der Forschung 648); Hans-Georg Schmidt-Bergmann: *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland: über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus.* Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt. Stuttgart 1991; *Die literarische Moderne in Europa.* Hrsg. von Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow, Sabine Rothemann. 3 Bde. Opladen 1994; *›Die ganze Welt ist eine Manifestation‹: die europäische Avantgarde und ihre Manifeste.* Hrsg. von Wolfgang Asholt. Darmstadt 1997.

48 Vgl. Kurt Wölfels skeptische Worte über die Aktualität Jean Pauls, dessen »Wiederbelebung nach Art der Galvanisierung von Fröschen« sich vollziehe (in: *Sieben Gründe für Bayreuther/innen Jean Paul zu lesen.* In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27 (1991/92), S. 376–393, hier S. 380).

49 Vgl. zu Hebbel (und Grabbe): Alfred Kerr: *Herodes und Mariamne.* [1899]. ((wie Anm. 44), S. 30–33, hier S. 33); ders., *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (Christian Dietrich Grabbe)* [1915] (ebda., S. 105–108, hier S. 105): »Oben stehn Hebbel und Ibsen. Darunter Grabbe mit Strindberg ...«; auch Emil Kuh: *Friedrich Hebbel.* Eine Charakteristik. Wien 1854.

Abkehr von Goethe und Schiller – die retrospektive Wendung zu Dichtern, die man bis dahin allein unter historischem Blickwinkel noch als betrachtenswert erachtet hatte. Alle diese Beispiele sind dementsprechend repräsentativ: gemeinsam ist ihnen der frühe Zeitpunkt, die emphatische Zuwendung zu mehr oder weniger vergessenen Personen, die daraus resultierende Selbstverständlichkeit des gegenwärtigen Umgangs mit ihnen; zugrunde liegt ihnen der revolutionierende Anspruch, den bis dahin fest zementierten Kanon aus den Angeln heben zu wollen und durch einen neuen, anders gewichteten zu ersetzen. Die Analyse eines so spektakulären Wertewandels kann also in zweifacher Hinsicht aufschlußreich sein: bezogen auf die Dichter, deren Wirkungsgeschichte zu diesem konkreten historischen Zeitpunkt einem signifikanten qualitativen Wandel unterliegt, bezogen auf die literarische Epoche, deren Mittel und Ziele durch die Rekonstruktion ihres Wertungshorizontes aus einem bislang kaum beachteten Blickwinkel betrachtet werden. Spätere Entdeckungen verfolgen zwar – wenn auch nicht immer ausdrücklich – vergleichbare Ziele, sind aber, durch ihr nachahmendes Gepräge, analytisch von geringerem Interesse.

Willkürlich mag die weitere Einschränkung auf nur einen Autor erscheinen – jeder der Genannten wäre hier mit gleichem Recht und Anspruch auf Exemplarität zu untersuchen gewesen. Zugunsten Hölderlins, Kleists und Büchners fiel zunächst die Entscheidung, weil sie als *die* literarischen Leitfiguren des zwanzigsten Jahrhunderts schlechthin gegolten haben und ihr Nachruhm in einem besonders ausgeprägten Mißverhältnis zur einstigen Nichtachtung steht. Da der Rang Kleists und Hölderlins zudem in der Einschätzung zahlreicher Betrachter dem von Goethe und Schiller in nichts nachsteht, ihr Renommee entsprechend als ein bewußter Gegenentwurf zu hergebrachten Sichtweisen aufzufassen ist, dem etwas Singuläres eignet, schien es sinnvoll, gerade seine Genese ausführlich nachzuvollziehen. Im Fortgang der Arbeit stellte sich jedoch heraus, daß drei Autoren den vernünftigerweise zu setzenden Rahmen einer solchen Arbeit notwendig und unausweichlich sprengen würden. So konnten im vollen Bewußtsein der zentralen Rolle Hölderlins wie Büchners in diesem Kontext aus Platzgründen leider nur einige wenige Überlegungen zu diesen Autoren eingearbeitet werden.

Zugunsten einer möglichst breiten Vergleichsbasis wurde die Wahl zudem von gattungsbezogenen Überlegungen beeinflußt, vornehmlich, um genauere Aussagen zum Verhältnis von Werk und Öffentlichkeit – zur Rolle des Literaturbetriebes im allgemeinen und des Publikums im besonderen – im Rahmen von Wiederentdekkungen sowie zur Kontextabhängigkeit von Werkpräferenzen treffen zu können. Der Bühnenautor und Epiker Kleist schien hierfür besonders geeignet, nicht zuletzt aber auch, weil gerade um seine Person von Wissenschaft und Feuilleton, von Biographen und Poeten Mythen erschaffen worden sind, die einen unvoreingenommenen Zugang beinahe unmöglich machen. Die Entstehung solcher Mythen sei im folgenden kurz präzisiert, derjenigen nämlich, an deren Entstehen die Literaturwissenschaft maßgeblich beteiligt ist, und mit deren Revision sie sich bis heute vergleichsweise schwer tut.

Der sogenannte ›Kleist-Mythos‹ gehört zu den sicherlich signifikantesten Beispielen für das Eigenleben, das die sich um eine berühmte Persönlichkeit ranken-

den Anekdoten, Stereotypen und Deutungsmuster mit der Zeit zu führen beginnen. Einen solchen Mythos erklären zu wollen, wäre wohl vermessen: zu undurchdringlich ist gerade im Falle Kleists das Wirkungsgeschichte gewordene Geflecht aus ›Dichtung‹ und ›Wahrheit‹, als daß es restlos gleichsam auf seine Urheber und die Dimensionen seiner Eigendynamik hin zu entflechten wäre, und geradezu unmöglich erscheint die wissenschaftlicher Annäherung eher kontraproduktive Ausblendung jener emotionalen bzw. irrationalen Komponenten, die den Symbolgehalt dieses Mythos ja gerade ausmachen. Freilegen lassen sich jedoch gleichwohl einige elementare Bestandteile, die Mytheme[50] des Mythos ›Kleist‹: der seit Beginn der literarischen Moderne geradezu kultisch gewordene Umgang mit dem Dichter ist ein solch substantielles Element, die Proklamation von dessen Verkanntsein durch die Mitwelt ein zweites, ebenso sein Leiden und Sterben an deutschen Verhältnissen wie die hier im Zentrum stehende ›Wiederentdeckung‹. Ganz offenkundig haben diese bisweilen durchaus ›romantischen‹ Vorstellungen den Eindruck von Kleists Nachruhm nachhaltig und vor allem außerhalb des akademischen Bereichs bestimmt: das Leben des Dichters gab stets den Anreiz, nicht vorhandenes und kaum je rekonstruierbares Wissen durch Analogieschlüsse, Empathie oder pure Phantasie aufzustokken; jeder Verfasser einer Lebensbeschreibung sah sich daher notwendig mit langen, nicht dokumentierten Zeiträumen konfrontiert, in denen sich mitunter Rätselhaftes, bisweilen schwer Nachvollziehbares ereignet haben mußte und die zudem nach langen krisengeschüttelten Phasen in ein trauriges Ende mündeten. Solch eine brüchige biographische Basis provozierte die Spekulationen, die gerade auf dem Sektor der produktiven Rezeption von Robert Walser, Johannes R. Becher und Lion Feuchtwanger bis hin zu Günter Kunert, Christa Wolf, Karin Reschke und Helma Sanders-Brahms noch zusätzlich mythenbildend wirkten oder – wie etwa bei Becher – der Selbststilisierung dienten.[51] Aber nicht nur dort: Einfluß nahmen hierauf auch die Grenzgänger zwischen Wissenschaft und populärwissenschaftlichem Anspruch, die als Literaten oder Künstler sich als Literarhistoriker versuchten und so die Sphären von kreativem, symbolisierendem und wissenschaftlichem Umgang vermischten. Franz Servaes wäre hier für die frühe Zeit zu nennen, der als Journalist eine

---

[50] Vgl. zur zugrundegelegten Definition: Wulf Wülfing; Karin Bruns; Rolf Parr: *Historische Mythologie der Deutschen. 1798–1918.* München 1991, S. 5: Mytheme sind danach »alle semantischen Elemente, die einen Personenmythos konstituieren; dies können einzelne, semantische Merkmale oder Ideologeme – so etwa ›deutsch‹, ›fromm‹ usw. – sein, aber auch ein ganzes Ensemble von Merkmalen oder Symbolen (z.B. die Kombination von ›Rhein‹, ›Eiche‹ und ›Reichsadler‹).«

[51] Robert Walser: *Kleist in Thun.* In: *Die Schaubühne* 3 (1907), H. 1, S. 621–627; ders., *Kleist in Paris* [1920]. In: *Akzente* 43 (1996), H. 1, S. 6f.; Johannes R. Becher: *Der Ringende* [1911]. In: Minde-Pouet (1927), S. 26–30; vgl. Blamberger (wie Anm. 12), S. 26f.; Lion Feuchtwanger: *Die Geschwister Oppermann* [1933]. Frankfurt 1981; Günter Kunert: *Ein anderer K.* Hörspiele [1975]. Berlin; Weimar 1977; Wolf (wie Anm. 30); Helma Sanders-Brahms: *Die Geschichte vom Sterben in Deutschland.* In: dies., *Heinrich.* München 1980, S. 157–163; Karin Reschke: *Verfolgte des Glücks.* Findebuch der Henriette Vogel. Berlin 1982.

Kleist-Biographie verfaßte und als Dichter das Kleist-Drama *Der neue Tag*, aber auch Julius Hart, der gleichfalls biographisch sich Kleist widmete, dies jedoch mit einiger Vehemenz aus dem Blickwinkel des Literaten.[52]

Daß dieser Mythos mit der Zeit Eingang auch in die wissenschaftliche Diskussion über Kleist fand, lag da nahe; daß er hierbei jedoch eher fraglos als ein Faktum festgestellt wurde und nicht als ein vor aller Untersuchung der Wirkungsgeschichte Kleists zu analysierendes Phänomen, erscheint zumindest problematisch. Lief man so doch Gefahr, die symbolisch aufgeladene ›Mitleidsoptik‹ gegenüber Kleist, soll heißen: das Eintreten für die vermeintlichen ›Opfer‹ der Literaturgeschichte, zum Programm zu erheben, aus dem weitere Stereotypen geradezu notwendig entstehen mußten, weil die Suche nach den Ursachen von Kleists Untergang beinahe genauso notwendig dazu zwang, ›Schuldige‹ und ›Unschuldige‹, ›Täter‹ und ›Opfer‹ der Literaturgeschichte ausfindig zu machen. Die Kleist dabei im zwanzigsten Jahrhundert entgegengebrachten Sympathien sind so auch als Kompensation für einen aus der Rückschau als falsch und ungerecht empfundenen Umgang mit dem Dichter zu verstehen. Mit unglückseligen Folgen, da Literaturwissenschaft eben nicht dazu da war und ist, historische Wiedergutmachung zu betreiben, indem polemisch gemeinte und zudem einseitige und zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt bezogene Positionen unkritisch und beipflichtend übernommen werden, sondern eher dazu, die Genese und Strukturen solcher Wertungsmechanismen aufzudecken, zu beschreiben und so die Historizität solcher Urteile und die Interessenlagen ihrer Urheber erkennbar zu machen. Gleichbedeutend wäre dies zudem mit dem Freimachen von gewissermaßen organischen Vorstellungen über die Wirkungsgeschichte eines Autors, die einigermaßen idealistisch davon ausgehen, daß das Verständnis mit der Zeit immer adäquater werde und so einer zur Blüte reifenden Knospe gleiche.

Vor aller Analyse des Kleistschen Nachruhms wäre daher eine Bestandsaufnahme der Topoi um Kleist, der Anekdoten und der nachträglichen Projektionen durchaus sinnvoll. Zu verfolgen also, wie kleine und kleinste, lange nach Kleists Tod fixierte und aus zweiter und dritter Hand stammende Gedächtnisfetzen zu Leben und Werk durch die Fabulierlust früher Biographen und Editoren zu plastischen Episoden geformt und wie diese bereitwillig aufgenommen wurden, nicht zuletzt wegen der Vorstellung, daß jede Anekdote stets eine dahinterliegende, gleichsam höhere Wahrheit über die Person repräsentiere. Eine Typologie der so sich konstituierenden Motivik der Kleist-Entwürfe wäre also ein durchaus sinnvolles Instrumentarium, das vor der Interferenz von Wissenschaft und Mythos einigermaßen feien würde. Allein: wenn sich auch einzelne Topoi wie der des ›Goethe den Lorbeer von der Stirne Reißens‹ so von der Entstehung bis in seine verästelten Wirkungen gerade um die Jahrhundertwende und bis heute verfolgen ließen, so würde solche Arbeit jedoch kaum ihren Aufwand rechtfertigen, an deren Ende doch zweifellos der vom

---

[52] Franz Servaes: *Heinrich von Kleist.* Leipzig 1902. (Dichter und Darsteller IX); ders., *Der neue Tag.* Drama in drei Akten. Leipzig 1903; Julius Hart: *Das Kleist-Buch.* Berlin 1912.

Mythos entkleidete Kleist als ein dürres Gerippe nur aus lückenhaft überliefertem Leben und oberflächlich rezipierten Werken übrigbliebe.

Ein eher pragmatischer Zugriff auf den ›Kleist-Mythos‹ und die ihn so offenkundig bestimmenden Wertungsmuster erscheint daher erforderlich. Freilich ist es keineswegs so, daß die Wirkungsgeschichte Kleists nicht ausführlich untersucht worden wäre, eine Vielzahl von Studien wurde ihr gewidmet, auf die hier allenfalls summarisch eingegangen werden kann. Dennoch ist die Sensibilität für das im ›Kleist-Mythos‹ gelegene Problem der gedanklichen Prämissen und des darin zugrundegelegen Dichterbildes nicht allzu ausgeprägt und daher nur vereinzelt thematisiert worden.[53] Für die Annäherung an das Thema sind indes beide notwendig: die Rezeptions- und Wirkungsstudien, die als Materialbasis und historische Strukturierungshilfen dienen, und die wenigen den Mythos reflektierenden Arbeiten; Ansätze für den Umgang eben mit einem Kernbestandteil dieses Mythos, der ›Wiederentdekkung‹ des Dichters. Diese, aufgefaßt als wertungsgeschichtlicher Sonderfall, der mit den Strömungen des jeweiligen Zeitgeistes korrespondiert, könnte so – durch die Vermittlung beider und mittels Rekonstruktion weltanschaulicher und urteilsbedingender Horizonte – wichtige Einsichten in die Entstehungsmechanismen des ›Kleist-Mythos‹ und die in diesem Zusammenhang gebrauchten Argumentationsmuster verschaffen.

In einem ersten Durchgang gleichsam abgearbeitet wurde Kleists Wirkungsgeschichte auf dem Theater im Gefolge der Institutionalisierung des Dichters im akademischen Bereich und als das Resultat einer ersten rezeptionsgeschichtlichen ›Welle‹ vor und besonders nach dem Ersten Weltkrieg.[54] Hatten Kleists Biographen und Editoren, aber vor allem die Verfasser von Gedenkartikeln seit den achtziger Jahren mit steigender Intensität auf das eklatante Unverständnis von Mit- und Nachwelt hingewiesen und die Behauptung ›zementiert‹, daß Kleist »spät, aber für immer den Zugang zur Nation gefunden« habe,[55] so sollte durch die eingehende, auf die dokumentierbaren Wirkungen Kleists konzentrierte historische Schau ein wissenschaftliches Korrektiv formuliert werden. Allerdings mit durchaus verwandten Resulta-

---

[53] Vgl. Goldammer (wie Anm. 20); auch Klaus Kanzog: Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hrsg. von Dirk Grathoff. Opladen 1988, S. 312–328.

[54] Vgl. etwa Walter Kühn: *Heinrich von Kleist und das deutsche Theater.* München; Leipzig 1912; Kurt Sauer: *Heinrich von Kleists ›Familie von Schroffenstein‹ auf der deutschen Bühne.* München Phil. Diss. 1925; Fritz Julius Miller: *Heinrich von Kleist auf der Wiener Bühne.* Wien Phil. Diss. 1930; Karl Hans Böhm: *Kleists ›Robert Guiskard‹ auf der deutschen Bühne.* München Phil. Diss. 1935; Hans Zigelski: *Heinrich von Kleist im Spiegel der Theaterkritik des 19. Jahrhunderts bis zu den Aufführungen der Meininger.* Inaugural-Diss. Erlangen 1934. Berlin 1934; Robert Baravelle: *Unbekannte Erst- und Frühaufführungen Kleistscher Dramen.* In: *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* (1929/30), S. 14–26.

[55] Notiz in: *Deutsche Rundschau* (1884); der Verfasser war vermutlich Julius Rodenberg (zitiert nach: Peter Goldammer: *»... Ein merklicher Umschwung zu Gunsten des früher fast vergessenen Dichters«?* Herman Grimm über Kleist. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* (1990), S. 31–47, hier S. 39).

ten: stellte man etwa fest, daß die Aufführungen von Kleists *Hermannsschlacht* im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts und vor der Reichsgründung »bloße Episoden« gewesen seien,[56] so wurde dies mit der »beispiellose[n] Philisterhaftigkeit des deutschen Theaterpublikums«, das »einen durchschlagenden äußeren Erfolg nicht zustande« habe kommen lassen, begründet.[57] Diese bei Nietzsche entliehene Bürgerschelte fand so den Eingang auch in die Literaturwissenschaft. Aufschlußreich erscheinen zudem die Entstehungsjahre dieser Arbeiten: ganz offenbar war die akademische Literaturwissenschaft durch die in der Öffentlichkeit weithin wahrgenommene und von der feuilletonistischen Publizistik vehement betriebene ›Wiederentdeckung‹ Kleists seit der Jahrhundertwende und spätestens seit dessen 100. Todestag in eine Art Zugzwang geraten. Die weitgehend außeruniversitären Aktivitäten zu Kleists Gedenken erhielten nun durch die Grundlagenforschung in Form von Dissertationen, die zugleich dazu dienten, ein methodisches Instrumentarium der sich konstituierenden Theaterwissenschaft zu entwickeln, ein akademisches Pendant. Eine besondere Rolle scheint hierbei der theaterwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaftler Eugen Wolff gespielt zu haben,[58] unter dessen Ägide eine ganze Reihe dieser Arbeiten entstanden ist, die sich methodisch sehr ähneln und zumeist darin erschöpfen, in chronologischer Abfolge Inszenierungen und Bearbeitungen, häufig nicht allzu weit in die Gegenwart der Verfasser reichend zu verzeichnen und beschreiben.[59]

Trotz dieser vergleichsweise frühen Ansätze blieb die Wirkungsgeschichte Kleists dennoch bis weit in die siebziger Jahre hinein – und von einzelnen Detailstudien abgesehen[60] – eher ein Stiefkind der Forschung und dies obwohl (oder gerade weil) Helmut Sembdner seit 1957 in immer wieder erweiterten Auflagen gewaltige Materialsammlungen mit *Lebensspuren* und seit 1967 zum *Nachruhm* Kleists herausge-

---

[56] Otto Fraude: *Heinrich von Kleists Hermannsschlacht auf der deutschen Bühne.* Inaugural-Dissertation Kiel 1919, Leipzig 1919, S. 5f.

[57] Ebda., S. 50.

[58] Vgl. Albert Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit.* Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Leipzig [11]1911, S. 116f.; Wolff war einer der Begründer des legendären Vereins »Durch!«.

[59] Vgl. etwa Gustav Buchtenkirch: *Kleists Lustspiel ›Der zerbrochene Krug‹ auf der Bühne.* Heidelberg 1914. (Literatur und Theater. Forschungen 2); Fraude (wie Anm. 56); Kurt Lowien: *Die Bühnengeschichte von Kleists ›Penthesilea‹.* Phil. Diss. Kiel 1922; Reinhold Stolze: *Kleists Käthchen von Heilbronn auf der deutschen Bühne.* Berlin 1922. (Germanische Studien 27). [Reprint: Nendeln 1967].

[60] Vgl. Elger Blühm: *Die Wandlungen des Kleistbildes, vornehmlich aufgewiesen an der Auffassung der ›Penthesilea‹.* Phil. Diss. Greifswald 1951; Eckehard Catholy: *Der preußische Hoftheater-Stil und seine Auswirkungen auf die Bühnen-Rezeption von Kleists Schauspiel ›Prinz Friedrich von Homburg‹.* In: *Kleist und die Gesellschaft.* Eine Diskussion. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Berlin 1965. (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1964), S. 75–94; Martin Schaub: *Heinrich von Kleist und die Bühne.* Zürich 1966; Ralph Gätke; Manfred Richter; Günter Ulrich: *Zur Wirkungsgeschichte von Kleists ›Prinz* [!] *von Homburg‹.* In: *die horen* 16 (1972), H. 84, S. 39–67.

geben hatte.[61] Deren weitgehend unkommentierte Darbietung, die einem weit gefaßten Spektrum von Fragestellungen entgegenkommen sollte, dokumentierte allein durch ihre Quantität die Schwierigkeit, sich der Wirkungsgeschichte Kleists auch nur annähernd sachlich angemessen zu widmen. Noch 1979 konnte Klaus Kanzog daher festhalten:

> Die Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists geriet erst spät ins Blickfeld der Kleistforschung und wurde bisher nur auf Teilgebieten dargestellt. Ihr Gegenstand ist nicht allein das Phänomen des ›Nachruhms‹, jene seit anderthalb Jahrhunderten im Gedächtnis der literarischen Öffentlichkeit erhalten gebliebene Bedeutsamkeit eines Lebensschicksals und einiger exemplarischer Dichtungen, sondern vor allem die Fülle der vielfach kontroversen Urteile, die gleichermaßen aus historischen wie geistes- und sozialwissenschaftlichen Zusammenhängen verstanden werden muß.[62]

Damit hatte er die enormen Schwierigkeiten einer letztlich wohl nur interdisziplinär befriedigend zu bewältigenden Aufgabe umrissen, die in der Materialfülle ebenso liegen wie in der Problematik, das einmal erfaßte Material in die zugehörigen Kontexte bzw. seinen gesamtgeschichtlichen Zusammenhang einzubinden und als Reflex auf den jeweiligen Zeitgeist zu verstehen. Kanzog wollte aber auch die »Folgen der nationalistischen Kleist-Rezeption« überwunden sehen, nicht zuletzt dadurch, daß man »eine neue politische Inanspruchnahme Kleists« fürderhin abwehrte.[63] Das hier formulierte Programm, in dem

> große Gebiete der Rezeptionsgeschichte, wie die Neubewertung Kleists um die Mitte des 19. Jahrhunderts, die Entstehung und Ausbreitung der materialistischen Kleistrezeption und die Kanonisierung der politischen Schriften Kleists

erstmals als wichtige und inzwischen wenigstens annähernd eingelöste Desiderate beschrieben wurden,[64] stand jedoch den auch in der Literaturwissenschaft gewohn-

---

[61] Die *Lebensspuren* liegen somit in der 7., beständig erweiterten und überarbeiteten Auflage vor (München 1996) (nachfolgend: Sembdner (1996) I); *Heinrich von Kleists Nachruhm* in der 4. Auflage (München; Wien 1996) (nachfolgend: Sembdner (1996) II).

[62] Klaus Kanzog: *Vorwort.* In: *Text und Kontext.* Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists. Hrsg. von Klaus Kanzog. Berlin 1979 (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1975/76), S. 7–11, hier S. 7f.

[63] Ebda., S. 7.

[64] Vgl. etwa Kanzog (wie Anm. 62); Dirk Grathoff: *Materialistische Kleist-Interpretation.* Ihre Vorgeschichte und ihre Entwicklung bis 1945. In: Text und Kontext (wie Anm. 62), S. 117–179; Valentine Hubbs: *Kleist in America.* In: *Kleist-Jahrbuch* (1985), S. 158–165; Antal Mádl: *Kleist in Ungarn.* In: *Kleist-Jahrbuch* (1991), S. 19–33; Norman Orzechowski: *Kleists Dramen in den Bühnendekorationen des 19. und 20. Jahrhunderts.* Eine historisch orientierte Darstellung unter Einbeziehung ausgewählter Theaterkritiken. Inaugural-Diss. FU Berlin 1989; Goldammer (wie Anm. 55); Mary Howard: *Vom Sonderling zum Klassiker.* Hundert Jahre Kleist-Rezeption in Großbritannien. Berlin 1990. (Philologische Studien und Quellen 119); William C. Reeve: *Kleist on stage.* 1804–1987. Montreal 1993; Jochen Schmidt: *Stoisches Ethos in Brandenburg-Preußen und Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹.* In: *Kleist-Jahrbuch* (1993), S. 89–102; Marie-Theres Federhofer: *Kunst-*

heitsmäßig verwendeten Kleist-Topoi geradezu diametral entgegen. Denn, auch wenn im Gefolge der von Jauß maßgeblich initiierten Rezeptionsästhetik das Augenmerk zusehends auf wirkungsgeschichtliche Phänomene und daran anschließend auch auf den Nachruhm Kleists gelenkt wurde, so hatte sich doch trotz aller seit 1920 eingetretenen weltanschaulichen Umbrüche, Krisen- und Kriegszeiten nur wenig an den kulturtheoretischen Prämissen der noch immer wirksamen Ästhetik der Moderne und so auch kaum etwas am Bild vom Dichter geändert. Daher unterblieb, was eigentlich gerade in der Forschung notwendig gewesen wäre: sich von dieser Wahrnehmung, die mithin eher einem Bekenntnis glich, für die wissenschaftliche Arbeit wenigstens freizumachen, sich gewissermaßen neben sie zu stellen, um ihre Vorzüge und Grenzen beschreiben zu können. Noch 1981, also zwei Jahre nach Kanzogs Vorstoß konnte deshalb wie selbstverständlich (und keineswegs allein in der materialistischen Kleist-Forschung) festgestellt werden:

> Kleists Ruhm ist ein später Nachruhm. Zu Lebzeiten kannten nicht viele ihn und sein Werk, und nur wenige Mitlebende hatten einen Sinn für die Stärke und Eigenart seiner künstlerischen Begabung. Bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts war er den literarisch Gebildeten in Deutschland bekannt, übte jedoch keinen wesentlichen Einfluß auf das kulturelle Leben aus. Erst als sich im wilhelminischen Kaiserreich die Charakterzüge des Imperialismus auszuprägen begannen und Teile der bürgerlichen Intelligenz sich von der herrschenden Kultur abwandten (ohne den Weg zur Arbeiterbewegung zu finden), wurde Kleist wirklich[!] entdeckt.[65]

Einen wichtigen Schritt zu einer differenzierteren Schau stellte daher die von Klaus Kanzog herausgegebene quellenkundlich orientierte Aufsatzsammlung *Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists* dar (1979), in der die Autoren insgesamt eher von der Kontinuität der Wirkungsgeschichte Kleists ausgingen. Insbesondere Dirk Grathoff machte darin deutlich, daß es vor der Entdeckung Kleists durch die Moderne eine erste ›Entdeckung‹ gleichsam, nämlich die des politischen Kleist gegeben habe:

> Wenn sich auch Intellektuelle im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr oder minder kontinuierlich und intensiv mit Kleist auseinandersetzten, kann von einer breiten gesellschaftlichen Rezeption erst in den 70er Jahren die Rede sein: Gesellschaftlich wurde Kleist erst in den 70er Jahren ›entdeckt‹, und diese Entdeckung fiel dann mit der des politischen Schriftstellers Kleist zusammen.[66]

---

genosse oder Virtuose? Zur Rezeption von Kleists *Penthesilea* durch den Berliner *Verein dramatischer Künstler* im Biedermeier. In: *Kleist-Jahrbuch* (1994), S. 156–176; Hermann F. Weiss: *Funde und Studien zu Heinrich von Kleist.* Tübingen 1984; Blamberger (wie Anm. 12); als wichtige Materialsammlung für die Wirkung zu Lebzeiten auch: Peter Staengle: *Kleists Pressespiegel.* 1. Lieferung: 1808/1809. In: *Berliner Kleist-Blätter* 3 (1990), S. 55–124; dass., 2. Lieferung: 1802/1807 (ebda., 4 (1991), S. 27–64); dass., 3. Lieferung: 1810/1811. (ebda., 5 (1992), S. 29–100).

65 Hans Kaufmann: *Heinrich von Kleist: zum 200. Geburtstag.* In: Helmut Brandt; Manfred Beyer (Hrsgg.): *Ansichten der deutschen Klassik.* Berlin 1981, S. 328–347, hier S. 328.

66 Grathoff (wie Anm. 64), S. 129.

Hiermit stellte er sich dezidiert der politischen Seite der Wirkungsgeschichte des Dichters, was vor ihm eigentlich nur Rolf Busch getan hatte. Dessen 1974 erschienene und allein durch die Wahl des Themas wichtige Studie *Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption. 1890–1945* zeigte jedoch die Schwierigkeiten überdeutlich, dieses Erbe sachlich angemessen aufzuarbeiten. Denn Busch, in der glücklichen Situation des nur bedingt involvierten späteren Betrachters, hatte die ihm vorliegenden Materialien zu allererst gewissermaßen moralisch ausgewertet, wobei die politische Inanspruchnahme von ›Rechts‹ *per se* als ein Greuel aufgefaßt wurde, die von ihm praktizierte wissenschaftliche von ›Links‹ aber als eine Selbstverständlichkeit. Das Resultat atmet demgemäß insgesamt den Zeitgeist von 1968, zumal sich der Autor letztlich schwer damit tat, den gewaltigen Umfang der ›rechten‹ Kleist-Rezeption als genauso legitim oder illegitim zu akzeptieren wie den materialistischen oder jeden anderen auch.

Womit das eigentliche Problem im Umgang mit der nationalistisch-chauvinistischen Kleist-Rezeption angesprochen wäre, das in dem sichtlichen Unbehagen liegt, das jeden beschleicht, der sich am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts mit diesem nicht zu leugnenden Aspekt der Wirkungsgeschichte Kleists und den an ihm und anderen Dichtern gerade auf diesem Sektor exzessiv erprobten Manipulationsmöglichkeiten auseinandersetzt. Nur schwer läßt sich hier vermeiden, Partei zu ergreifen gegen die so oberflächlich wirkende politische Lesart mit ihren verheerenden Folgen. Und doch sollte gerade dies tunlichst vermieden werden: zwar ist es insgesamt sehr beruhigend, in der Wirkungsgeschichte Kleists nach der Jahrhundertwende die ›Kenner‹, die ›richtigen‹ Leser in großer Zahl zu entdecken, die das Gedenken an ihn bewahrten, allein: die von dieser Warte aus ›falschen‹ Leser waren trotzdem zur gleichen Zeit vorhanden – auch wenn es so gar nicht zu den beliebten Vorstellungen von der autonomen Kunst und dem Diskurs der Künstler in einem gesellschafts- bzw. herrschaftsfreien Raum passen will.

Das Phänomen der gleichzeitigen Inanspruchnahme Kleists durch weltanschaulich gewissermaßen entgegengesetzte Gruppierungen formuliert etwa Günther Blamberger, der sich in seinem wichtigen Beitrag 1995 ausführlich zum Umgang mit Kleist im Zeichen der Moderne geäußert hat, mit sehr unterschiedlicher Gewichtung. Für ihn ›zählt‹ als das ›eigentliche‹ Kleist-Bild allein das der modernen Strömungen, die »deutschnationale Rezeptionslinie« sieht er erst »nach 1918« dominieren, den Zeitraum zuvor faßt er offenbar als *quantité négligeable*; jedenfalls behandelt er ihn nicht.[67] Gleichwohl ist es dennoch zu bezweifeln, ob seine naheliegende und sachlich sicher begründete These:

> Kleists Rezeptionsgeschichte im 20. Jahrhundert beweist, daß er ein bedeutender Agent der Moderne im Streit gegen die Antimoderne war,[68]

---

[67] Blamberger (wie Anm. 12), S. 33.
[68] Ebda., S. 41.

die Problematik zur Gänze erfaßt. Denn man könnte ihr entgegenhalten, daß genauso das Gegenteil richtig ist, daß Kleist nämlich auch im Kampf der Antimoderne gegen die Moderne und so für die gesellschaftlich dominierenden nationalistischen und chauvinistischen Strömungen des Kaiserreichs und der Folgezeit als ein wichtiger Streiter zu gelten hat. Und auch wenn dies am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ein unbequemes Erbe geworden ist und etwa von Sembdner verkürzend als derjenige Nachruhm bezeichnet wurde, der ein »Mißverständnis« sei und nicht den ›eigentlichen‹ Kleist betreffe,[69] so entbindet dies nicht von der Pflicht, beide Deutungen, einfach dadurch, daß sie wertungsgeschichtlich relevant geworden sind, zunächst einmal als gleichberechtigt wie auch als gleichwertig zu erachten, was in der vorliegenden Arbeit wenigstens ansatzweise versucht werden soll. Denn weder das Reduzieren auf heute bisweilen lächerlich wirkende Lesarten und Symbolisierungsformen noch das Verteufeln dieses fremd gewordenen Kleistverständnisses, vermögen den Prozeß der seit Reichsgründung immer stärker werdenden politischen Inanspruchnahme Kleists in Frage zu stellen oder zu negieren.

›Dichterrenaissancen‹ sind komplexe Phänomene: sie sind zeitgebunden, haben also ihren historischen Ort innerhalb der Wirkungsgeschichte einiger Dichter; sie werden geprägt von Personen, geistigen Strömungen und gesellschaftlichen Strukturen, deren jeweilige Einflüsse zu bestimmen und in Relation zu setzen sind; sie repräsentieren den Wertwandel, der auf den literarischen Kanon[70] eines Kulturraumes sich auswirkt und über die ihn prägenden Mentalitäten Auskunft gibt; sie lassen sich schließlich als ein Prozeß verstehen, der im Kontext übergreifender Veränderungsbestrebungen erst in seiner eigentlichen Dimension erkennbar wird. Diese Beschreibung sei zugleich ein Plädoyer für die methodische Vielfalt bei der Analyse dieses Phänomens, das sich monokausalen Erklärungsversuchen weitgehend entzieht – zu verschiedenartig sind die darin wirksamen Tendenzen, zu unterschiedlich die Blickwinkel, aus denen heraus es sich wahrnehmen läßt, als daß das methodische Instrumentarium der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung allein zu seiner Erkärung genügen könnte.

Daher ist in dieser Studie eine gewissermaßen konzentrische Annäherung an dieses Phänomen beabsichtigt, die methodologisch von historischer Rezeptionsforschung und Kanondiskussion ebenso beeinflußt ist wie von Wertungstheorie und

---

[69] Helmut Sembdner: *Nachruhm als Mißverständnis.* Ein Funk-Essay [1968]. In: ders., *In Sachen Kleist.* Beiträge zur Forschung. München 1994, S. 251–266, hier S. 251f.; diese Einschätzung spiegelt sich in der entsprechenden Auswahl seiner Materialsammlungen, bei der die Rezeption von Seiten der Künstler deutlich bevorzugt wird.

[70] Zur Begriffsbestimmung vgl. Renate von Heydebrand; Simone Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur: Systematik – Geschichte – Legitimation.* Paderborn; München; Wien; Zürich 1996. (UTB 1953), S. 222f., zu Kanonkonzepten ebda., S. 307–321; vgl. Renate von Heydebrand: *Probleme des Kanons – Probleme der Kultur.* In: Johannes Janota (Hrsg.): *Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis.* Vorträge des Augsburger Germanistentages 1991. Tübingen 1993. Bd. 4, S. 3–22.

-praxis,[71] ebenso von grundlegenden allgemein- wie von mentalitätsgeschichtlichen Vorgaben. Diese methodische Pluralität erscheint auch deshalb notwendig, weil die älteren Vorarbeiten über Künstler-Renaissancen im allgemeinen von Franz Roh und über *Literarische Renaissancen* von Paul Böckmann als wichtige Anstöße und Diskussionsbeiträge zwar nach wie vor eine differenzierte methodische Grundlegung bieten, zugleich aber auch viele Fragen offen gelassen haben.[72] Den Arbeiten von Hans Robert Jauß,[73] der, wertungstheoretische Ansätze Mukařovskys aufnehmend,[74] im deutschsprachigen Raum mit nachhaltigem Erfolg den Rezipienten zum Forschungsgegenstand erhoben hat, sind Studien zur Aufnahme eines Dichters noch immer gleichsam *per se* verpflichtet. Über diese eher grundsätzliche Einbindung hinaus soll hier jedoch ein methodischer Sonderweg innerhalb der wirkungsgeschichtlichen Möglichkeiten verfolgt werden: die Arbeitsgrundlage im engeren Sinne soll die historische Rezeptionsforschung sein mit ihrem Interesse vornehmlich an tatsächlichen Auswirkungen von Literatur und nicht an möglichen, die sich wiederum aus einer Vielzahl von Fragestellungen und methodischen Ansätzen konstituiert.[75]

Aus diesem Blickwinkel hat dem Publikum von Literatur – und nicht dem Text des Autors – das Hauptaugenmerk zu gelten: seiner sozialen Zusammensetzung, seinem wertenden Umgang mit dem Werk und der Person des Autors oder dem, was es dafür hält oder dazu macht. Das ›Publikum‹ sei hierbei allerdings sehr konkret gefaßt und zu verstehen nicht als eine amorphe Masse, sondern als der allein wenig aussagekräftige Oberbegriff für verschiedenartigste soziale Gruppierungen mit ebenso verschiedenartigen intellektuellen Profilen und weltanschaulichen Voraussetzungen, die es gemäß ihrer konkreten Einflußnahme auf die Wirkungsgeschichte (etwa als Vermittler) näher zu bestimmen gilt. Doch auch diese Einflußnahme bedarf der Konkretisierung. Es genügt also nicht – wie dies traditionell in der Rezeptions- und Wirkungsforschung der Fall war[76] – Zustimmung und Ablehnung zu dokumentieren,

---

[71] Vgl. Walter Müller-Seidel: *Probleme der literarischen Wertung.* Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas. Stuttgart 1965; Norbert Mecklenburg (Hrsg.): *Literarische Wertung.* Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft. Tübingen 1977. (Deutsche Texte 43).

[72] Vgl. Roh (wie Anm. 12) (zuerst: 1948); Böckmann (wie Anm. 13); Ilse H. Burke: *»Man muß die Menschheit lieben«:* Georg Büchner und J. M. R. Lenz – Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte. Diss. Michigan State University 1986.

[73] Vgl. Hans Robert Jauß: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität.* Wortgeschichtliche Betrachtungen. In: *Aspekte der Modernität.* Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen 1965, S. 150–197; ders., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* München 1977; ders., *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte.* Ansprache anläßlich der Emeritierung von Hans Robert Jauß am 11. Februar 1987. Konstanz 1987.

[74] Vgl. Jan Mukařovsky: *Kapitel aus der Poetik.* Frankfurt 1967; vgl. Heydebrand/Winko (wie Anm. 70), S. 275–286 und passim.

[75] Vgl. Jörn Stückrath: *Historische Rezeptionsforschung.* Ein kritischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie. Stuttgart 1979.

[76] Zur Begriffsbestimmung vgl. Stückrath (wie Anm. 75), S. 11; Hannelore Link: *Rezeptionsforschung.* Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz 1976, S. 85.

es dabei bewenden zu lassen und erstere womöglich als Beitrag zu einem gleichsam überzeitlichen (und inzwischen wohl sehr fragwürdig gewordenen) Verständnis vom Dichter zu verstehen. Aufschlußreicher scheint es hingegen zu differenzieren, von welchen Kriterien beide – Wertschätzung wie Distanzierung – abhängig sind und wie die so gefällten Werturteile – als kleinste Einheiten des Wertsystems – je nach ihrer Ausrichtung beschaffen sind, ob sie etwa Inhalte reflektieren oder eher pauschalisierend vorgefaßte Urteile zum Ausdruck bringen oder gänzlich literaturfremde Aspekte an ein Werk herantragen.[77] Ergänzend, weil in diesem Zusammenhang sehr aufschlußreich, sollen die Erklärungsansätze der Arbeiten zur historischen Mythologie der Deutschen herangezogen werden, die sich mit zu Stereotypen verdichteten Urteilsmustern befaßt und mit den daraus resultierenden Folgen insbesondere für die öffentliche Wahrnehmung von Personen.[78]

Wie im allgemeinen die Entstehung, so sind also im besonderen die Funktionen von Werturteilen zu einem konkreten Zeitpunkt von zentralem Interesse wie im übrigen auch die hieraus abgeleiteten Handlungen, ja, gerade sie: denn das Publikum soll hier verstanden werden als ein ›Aktivposten‹ der Wirkungsgeschichte des Autors im wörtlichen Sinne, der innerhalb des Handlungssystems ›Literatur‹[79] durch seine mehr oder weniger öffentlich vorgetragenen Urteile und mit dem so postulierten Anspruch auf Urteilskompetenz erhebliche Einflußmöglichkeiten bis hin zur Manipulation hat, ein Faktor dies, den es gleichfalls ausführlich zu berücksichtigen gilt. Daß jegliche Einflußnahme auf dieses Handlungssystem eine (wenn auch noch so kleine) ›Öffentlichkeit‹ dezidiert voraussetzt, leitet über zu einer weiteren zentralen Kategorie dieser Arbeit. Relevant für den Literaturbetrieb mit seinen vielfältigen Vermittlungsfunktionen zwischen Autor, Distributoren und Publikum und wirksam für die Wirkungsgeschichte eines Autors kann allein das sein, was Resonanz findet. Daher gilt das Augenmerk weniger privatim geäußerten Einschätzungen, sondern

---

[77] Vgl. etwa Michael Kienecker: *Prinzipien literarischer Wertung.* Sprachanalytische und historische Untersuchungen. Göttingen 1989. (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen, englischen und skandinavischen Philologie 286); Jochen Schulte-Sasse: *Literarische Wertung.* Stuttgart 1971. [²1976]; ders., *Literarische Wertung: Zum unausweichlichen historischen Verfall einer literaturkritischen Praxis.* In: *LiLi* 18 (1988), Heft 71: Wertung und Kritik, S. 13–47; Mecklenburg (wie Anm. 71).

[78] Vgl. Wülfing/Bruns/Parr (wie Anm. 50).

[79] Renate von Heydebrand: Art. *Literarische Wertung.* In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Berlin; New York 1984. Bd. 4, Sp. 828–871; dies., *Zur normativen Konstruktion der Literatur um 1900.* Ein Bericht über Untersuchungen an sozialdemokratischen, katholischen und ›neutralen‹ Unterhaltungsblättern. In: *LiLi* 18 (1988), H. 71: *Wertung und Kritik,* S. 61–72; *Zur theoretischen Grundlegung einer Sozialgeschichte der Literatur.* Ein struktural-funktionaler Entwurf. Hrsg. im Auftrag der Münchener Forschergruppe *Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1770–1900* von Renate von Heydebrand, Dieter Pfau, Jörg Schönert. Tübingen 1988 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 21); vgl. Bourdieus Ansatz zum ›Literarischen Feld‹ (hierzu: Joseph Jurt: *Das literarische Feld: das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis.* Darmstadt 1995).

vor allem den »kollektiven Bestimmungsleistungen«,[80] solchen Urteilen also, die objektivierbar scheinen, von jeweils näher zu bestimmenden Gruppierungen ausgesprochen werden und etwa in der Wertschätzung oder Ablehnung eines Autors manifest werden. Diese sind zudem von einigem literatursoziologischen Interesse, dann etwa, wenn sich ›Verehrergemeinden‹ formell oder informell konstituieren, um das Gedenken an ein von ihnen verehrtes ›Genie‹ mit größerer Vehemenz zu vertreten oder als Zusammenschlüsse innerhalb von literarischen Strömungen, die durch die Berufung auf einen ›Ahnherrn‹ eigene Interessen besser artikulieren zu können meinen.[81] Gleichfalls aus dieser Perspektive ist die Rolle der Institutionen eines längst etablierten Literaturbetriebes näher zu untersuchen, etwa deren Möglichkeiten zur Einflußnahme, deren Willen zur Veränderung und deren Motive oder, ob diese dem Wertwandel generell eher entgegenstehen bzw. gar aktiv ihn vorantreiben.[82]

Das Phänomen der ›Dichterrenaissancen‹ vermag zudem Auskunft zu geben über die Beschaffenheit des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft,[83] den Grad seiner Differenziertheit im Umgang mit der Vergangenheit und darüber, daß dieses Amnesien erleiden bzw. durch tätigen Einsatz einzelner oder von Gruppen auch davon ›geheilt‹ werden kann; schließlich reizt es dazu, über die Rituale und ›Mnemotechniken‹ nachzudenken, die notwendig sind, damit die kulturelle Gedächtnisleistung, die stets auch eine kollektive ist, aufrechterhalten werden kann.

Um das Chaos der Überlieferung auf einen Ausschnitt zu reduzieren, der wenigstens ansatzweise sich strukturieren läßt, sei hier zudem ein zwar großzügig gefaßter, aber doch weitgehend synchronischer Zugriff angestrebt, der den Zeitraum von der Reichsgründung bis etwa 1920 umfaßt und nicht zufälllig mit der Phase der Institutionalisierung der ›Moderne‹[84] in weiten Teilen zusammenfällt. Diachronische Rück- und Ausblicke erscheinen dennoch notwendig und sinnvoll, beanspruchen aber – wie die Arbeit insgesamt – keinerlei Vollständigkeit im Hinblick auf die Darbietung vorhandener Materialien. Die Auswahl der Quellen sollte vor allem repräsentativ sein, für geistige Horizonte, für die (öffentliche) Einflußnahme auf andere Publikumsteile, für die weltanschaulich geprägte Ausblendung von Unbehaglichem bei Person und Werk.

---

[80] Jürgen Stenzel: *Die Begründung literarischer Werturteile und das Phänomen der Bestimmungsleistung.* In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 23 (1978), S. 40–51; ders., *Das erste Knopfloch.* Vom Wert literarischer Werturteile. In: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts* (1991), S. 238–261.

[81] Vgl. Gehring (wie Anm. 41); Katharina Günther: *Literarische Gruppenbildung im Berliner Naturalismus.* Bonn 1972. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 120); Wülfing/Bruns/Parr (wie Anm. 50).

[82] Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarden.* Frankfurt 1974; ders., *Aktualität und Geschichtlichkeit.* Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel von Literatur. Frankfurt 1977.

[83] Vgl. Arnold Rothe: *Kulturwissenschaften und kulturelles Gedächtnis.* In: *Kultur und Gedächtnis.* Hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher. Frankfurt 1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 724), S. 265–292.

[84] Vgl. Bürger (wie Anm. 82); Jauß (wie Anm. 73).

Diese ›Wahl‹ wirkt sich unmittelbar auf die Darstellung aus: des öfteren sollen bewußt gerade die extrem erscheinenden Positionen vorgestellt werden, die die Argumente einer Vielzahl gemäßigterer Auffassungen pointieren und typologisch gleichsam auf ihren gedanklichen Kern zurückführen.[85] Literaturferne wie etwa die stark weltanschaulich geprägten Positionen und Argumente, die die Dichter vorrangig für politische oder sonstige außerliterarische Ziele zu vereinnahmen suchen, sollen hierbei solchen Auffassungen gleichgeordnet werden, die literaturnäher scheinen und eher werk- oder kunstreflektierend auftreten: beide prägen die Wirkungsgeschichte eines Autors, beide bestimmen seine öffentliche Einschätzung, indem sie stellungnehmend in das ›Handlungssystem Literatur‹ eingreifen, beide nehmen ihn in Anspruch; moralische Urteilskategorien auf sie zu projizieren, ist ein anderes, heute noch beliebtes, aber für den um Rezeptionsprozesse bemühten Betrachter inadäquates Mittel.

Wichtige Anreize entlehnt die Studie der anhaltenden Kanondiskussion, die im Spannungsfeld von der Auflösung tradierter Rangordnungen und dem dennoch vorhandenen Bedürfnis nach Orientierung Position zu beziehen sucht.[86] Und obwohl noch unlängst festgestellt werden konnte, daß die literarische Kanonbildung »im allgemeinen von Germanisten offenkundig vernachlässigt« worden sei, und daß dem Kanon – allem besseren Wissen zum Trotz – weiterhin eine »Gloriole der Unantastbarkeit« eigne, sollen die (frühen) Dichterrenaissancen der literarischen Moderne gerade aus diesem Blickwinkel untersucht werden: wie etwa gelangt ein Dichter vom ›Randkanon‹ in den ›Kernkanon‹ und kann so zum integralen Bestandteil der ›Gipfelliteratur‹ eines Sprachraumes werden, und wie ist dies nachzuweisen?[87] Der Literaturkanon soll zudem als ein Instrument verstanden werden, mit dessen Hilfe Macht ausgeübt wird, keineswegs jedoch nur politische Macht. Auch die Aspekte kultureller Machtausübung, die gleichwohl häufig eng verwandt sind, und sich vornehmlich als Konflikte zwischen Tradition und Innovation, aber auch und besonders erbittert als Streit um weltanschauliche Dominanz gerade auf dem Sektor der Kunst erweisen, sollen hierbei berücksichtigt werden. Daß der Literaturkanon zum Teil massiven Veränderungen unterworfen gewesen ist, kennzeichnet ihn als ein an

---

[85] Vgl. Jörn Rüsen: *Die Uhr, der die Stunde schlägt.* Geschichte als Prozeß der Kultur bei Jacob Burckhardt. In: *Historische Prozesse.* Hrsg. von Karl-Georg Faber und Christian Meier. München 1978. (Beiträge zur Historik 2), S. 186–217, hier S. 215ff.

[86] Vgl. Schmidt-Dengler (wie Anm. 1); ders., (ebda.), Friedbert Aspetsberger: *Langandauernder Ausschluß aus dem Kanon.* Eine wirkungsgeschichtliche Studie zu Arnolt Bronnen. In: Schmidt-Dengler (wie Anm. 1), S. 52–70; Uwe Baur: *Prozesse der Kanonisierung österreichischer Literatur.* (ebda., S. 204–207); Wilhelm Emrich: *Wertung und Rangordnung literarischer Werke.* In: *Sprache im technischen Zeitalter* (1964), S. 974–991, hier S. 974: »Wertung und Rangordnung literarischer Werke scheinen seit dem Erwachen des modernen historischen Bewußtseins unmöglich geworden zu sein«; Alois Hahn: *Kanonisierungsstile.* In: Assmann (wie Anm. 83), S. 28–37; Seibt (wie Anm. 8), S. 41: »Die Kürze des Lebens ist die letzte und unwiderlegliche Rechtfertigung für literarische Kanonbildung.«

[87] Schmidt-Dengler (wie Anm. 1), S. 9f.; vgl. Levin L. Schücking: *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung.* Bern; München 1961, S. 8f.

seine historischen Rahmenbedingungen geknüpftes Phänomen. Besonders reizvoll erscheint es daher, den Kanon gerade dort zu untersuchen, wo sich sein Konzept als brüchig erweist. Solche Bruchstellen sind die ›Dichterrenaissancen‹ als das Ergebnis eines umfassenden Wertwandels. Der Kanon zu einem bestimmten Zeitpunkt soll daher als ein stets vorläufiges Resultat im oben beschriebenen Konflikt angesehen werden, das nicht in sich konsistent, sondern verschiedensten, sich permanent verändernden Einflüssen ausgesetzt ist.

Dem besseren Verständnis solchen literarischen Wertwandels mag zudem die nicht unproblematische, weil recht unscharfe und möglicherweise verfälschende Vorstellung der Prozeßhaftigkeit dieses Vorgangs dienen. Diese setzt voraus, daß es möglich ist, Zustandsveränderungen zwischen einem Anfangszustand A und einem Zielzustand B einigermaßen stringent zu beschreiben, was nicht wenig heikel ist, zumal im konkreten Fall weder die Konturen von A und B noch die Kriterien für den Wandel eindeutig festgelegt sind. Dennoch erscheint es vernünftig, grundsätzlich zunächst von prozeßhaften Strukturen dieses Phänomens auszugehen. Nicht zuletzt, um der Skepsis Ausdruck zu verleihen, die bei der Verwendung des Begriffs der ›Dichterrenaissance‹ und auch bei naiver Betrachtungsweise geradezu notwendig auf den Plan gerufen wird: allzu sehr eignet ihm die Neigung zum Dramatischen, zum Plötzlichen; ganz so, als ob die Kriterien, nach denen Literatur und deren Verfasser beurteilt werden, sich von einem Tag auf den anderen sprunghaft verändern würden. Daß es sich bei dieser Vorstellung jedoch durchaus um ›Leim‹ handeln könnte, der von denjenigen ausgelegt wird, denen es darauf ankommt, die Urheberschaft für einen solchen Quantensprung für sich in Anspruch zu nehmen, erscheint als eine nicht zu unterschätzende Gefahr, denn: wer würde sich für einen Wertwandel im evolutionären Sinne interessieren, der sich über zwanzig, dreißig oder noch mehr Jahre hinstreckt, wenn doch derselbe Wertwandel zur Revolution erklärt und auf einen punktuellen, allenfalls einige Jahre umfassenden Zeitraum verkürzt, ungleich faszinierender und wesentlich anregender wirkt sowie sich auf die individuelle und spektakuläre ›Tat‹ eines Einzelnen reduzieren läßt. Wertwandel als ein Prozeß betrachtet bedarf also vornehmlich der präzisierenden Definition, der Klärung, wie das Verständnis vom Dichter und dessen Werk zu verschiedenen Zeitpunkten beschaffen ist, wann und wodurch solcher Wandel einsetzt, wobei durchaus nicht unerheblich ist, welchen Einfluß einzelne Personen durch ihre Gedanken oder Taten hierauf nehmen können.

Als erkenntnisleitender Begriff zum tieferen Verständnis und zu einer wenigstens ansatzweisen Erhellung neuzeitlicher historischer Prozesse, als die ›Dichterrenaissancen‹ hier auch aufgefaßt werden sollen, sei zudem die von Odo Marquard eingeführte Kategorie »Kompensation« definiert.[88] Modernisierungen jeglicher Couleur wie die Moderne selbst werden danach u.a. als ein Emanzipationsbestreben von

---

[88] Odo Marquardt: *Kompensation.* Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtlicher Prozesse. In: *Historische Prozesse.* Hrsg. von Karl-Georg Faber und Christian Meier. München 1978. (Beiträge zur Historik 2), S. 330–362, hier S. 356ff. passim.

einer als defizitär verstandenen Tradition aufgefaßt, für die eine Entschädigung bzw. Wiedergutmachung postuliert wird. Diese »Verlaufsfigur moderner geschichtlicher Prozesse« verspricht, auf kulturelle Phänomene appliziert, gleichfalls aufschlußreiche Ergebnisse. In dem historischen Moment nämlich, in dem sich das Bewußtsein für die Möglichkeit einer Revision des Vorhandenen einstellt, werden Wandlungsprozesse und die durch sie angestrebten Ziele (zumindest theoretisch) planbar. Auch der Wandel des literarischen Kanons läßt sich so als eine »Kompensation« verstehen, bei dem seine Defizite benannt (etwa Exklusivität) und neue Inhalte als Antwort darauf forciert werden.

Schließlich möchte sich die vorliegende Studie verstanden wissen einerseits als eine Anregung, vorhandene Wertungstheorien durch den Rückgriff auf die durch sie zutage geförderten Ergebnisse aus dem Bereich der historischen Wertungspraxis zu ergänzen und gegebenenfalls zu modifizieren; andererseits auch als ein Beitrag zur Grundlagenforschung, da der Fülle der Rezeptionsstudien zum Trotz Rezeptionsprozesse bedingt durch methodische wie praktische Schwierigkeiten bisher kaum eingehend behandelt worden sind.[89] Erst eine genauere Kenntnis aber solcher Prozesse ermöglicht eine Antwort auf die Fragen nach den Wurzeln unserer eigenen geistigen Traditionen und Anschauungen, die allein im Spiegel vergangener Zeiten erkennbar werden.

Eine angemessene Rekonstruktion bedarf einer breiten Materialbasis und muß auch entlegene Zeugnisse aufsuchen; Skepsis ist angebracht gegenüber Versuchen, aus wenigen Zitaten jeweils einen ganzen Kosmos zu entwickeln. Gleichwohl muß die Darstellung auswählen, aber eben auswählen aus der Fülle des Überlieferten (die für die hier behandelten Jahre 1880 bis 1920 besonders reichlich existiert), damit die jeweils signifikanten und exemplarischen Äußerungen möglichst getroffen werden.

Zu allererst aber muß die Rede sein von den nicht verwendbaren Quellen, und zwar, weil diese Studie einen überlieferungs- und kulturgeschichtlichen Sonderfall thematisiert: die (zumeist) schriftliche Fixierung von Urteilen über Dichter und ihre Dichtungen, die der Nachwelt tatsächlich auch erhalten bleiben. Ein Phänomen im übrigen, daß ohne die Institution ›Literaturkritik‹ gar nicht denkbar wäre: ohne die seit der Aufklärung sich in ihr europaweit institutionalisierende Reflexion über Literatur, also den öffentlichen Diskurs gäbe es keine Dichterrenaissance. Dies muß daher die Wahl der der Analyse zugrundezulegenden Materialien erheblich beeinflussen. Einmal davon abgesehen, daß die Erinnerung an Vergangenes stets durch den teilweise auch zufallsbedingten Verlust von Kenntnissen im Detail, zuweilen sogar vom Vergessen ganzer Sachverhalte geprägt ist, daß also das ›kollektive‹ Gedächt-

---

[89] Vgl. Karl Robert Mandelkow: *Probleme der Wirkungsgeschichte.* In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* II (1970), H. 2, S. 71–84, hier S. 84; Gunter Grimm: *Einführung in die Rezeptionsforschung.* In: ders., *Literatur und Leser.* Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke. Stuttgart 1975, S. 11–22, hier S. 22; Link (wie Anm. 76), S. 85; Howard (wie Anm. 64), S. 8.

nis offenbar mitunter durchaus selektiv arbeitet, so sei doch im konkreten Fall auf einige Spezifika und Mechanismen der Tradierung von Urteilen über Literatur verwiesen: Es besteht vor allem eine enorme Diskrepanz zwischen der Vielzahl der von Lesern abgegebenen Urteile und den tatsächlich überlieferten und zugänglichen Äußerungen über Gelesenes. Von den ersten erfahren wir so gut wie nichts, bleibt es doch stets die Ausnahme, daß die Meinung über einen Dichter oder die Bewertung eines Buches eine schriftliche Stellungnahme provoziert; allenfalls mündlich – und so für den Augenblick und kaum darüber hinaus – werden solcherlei Eindrücke anderen mitgeteilt. Häufig genug also ›verschüttet‹ der vorwiegend private Charakter zudem meist schichtenspezifischer Lektüregewohnheiten von vornherein den Zugang zu historischen Urteilen über Literatur, die hier ja gerade analysiert werden sollen. Die schriftliche Fixierung von Stellungnahmen zur Literatur ist demnach ein so außergewöhnlicher Vorgang, daß allein sein Vorhandensein auf einen immanenten, durchaus elitär zu nennenden Anspruch des jeweiligen Verfassers schließen läßt, der darüber hinaus häufig gepaart ist mit konkreten Absichten. Die Tatsache, daß bei der Vielzahl dieser Texte ›Kenner‹ – meist sogar professionelle Vermittler – am Werk sind, hauptamtlich mit Kultur im weitesten Sinne befaßte Personen also, sollte für deren Motive und Zielsetzungen hellhörig machen, sind sie es doch, die Öffentlichkeit und Diskussionsforen überhaupt erst konstituieren und so den Diskurs – auch den über die Qualität, den ›Wert‹ von Literatur – ermöglichen und prägen.[90] Die Mentalität dieser Personen ist daher von äußerster Relevanz, auch wenn und gerade weil sie im Bemühen, etwas zu bewegen, einen häufig monopolartigen Anspruch auf alleinige Urteilskompetenz erheben.

Festzuhalten bleibt daher, daß das von einem beliebigen Leser abgegebene Urteil mannigfache, stark filternde Instanzen durchlaufen muß, um nach hundert oder mehr Jahren für eine Analyse überhaupt noch zur Verfügung zu stehen. Dieser Sachverhalt bereitet weitere Probleme: neben der nicht zu unterschätzenden Kategorie ›Zufall‹ spielt wiederum die der »Wahl« im Sinne Febvres eine große Rolle, zumal sie teilweise direkt auf diese Instanzen einwirkt. Zwei dieser Instanzen seien besonders hervorgehoben: der Grad der Öffentlichkeit und Zugänglichkeit der Aussage und der Bekanntheitsgrad des Aussagenden selbst.[91] Je leichter zugänglich, desto eher wirksam – diese banale Feststellung führt direkt zum Kern des Problems. Die wegen ihrer Aussagekraft und Reflexionshöhe in dieser Studie vornehmlich herangezogenen Textsorten zeichnen sich durchgängig dadurch aus, daß sie gemäß ihrer Zielsetzung ein hohes Maß an Öffentlichkeit erlangt haben. Sie umfassen das gesamte Spektrum der zumeist professionell betriebenen Literaturkritik und -analyse, also anspruchsvolle Rezensionen in literarischen Zeitschriften ebenso wie die im Vergleich dazu vordergründig-flach erscheinenden in der *Gartenlaube*, Feuilletons überregionaler Tageszeitungen wie auch wissenschaftliche Aufsätze in entsprechenden Organen oder

---

[90] Zu den Voraussetzungen professioneller Wertung vgl. Heydebrand/Winko (wie Anm. 70), S. 186ff.

[91] Vgl. hierzu den Abschnitt zur »Autorenwertung« (ebda., S. 215–222).

aber Handlungsanweisungen für Theaterpraktiker. Der ausdrückliche Hinweis auf den ausgeprägt öffentlichen Charakter dieser Texte erscheint notwendig, wenn es darum geht, ein Phänomen zu untersuchen, das zu allererst als Resultat eines öffentlichen Meinungsfindungsprozesses aufgefaßt werden muß – die Kanonisierung oder Aufwertung eines bis zu einem bestimmbaren Zeitpunkt vom Kanon ausgeschlossenen oder an dessen Rand sich befindenden Autors. Die Feststellung, daß sich Wiederentdeckungen nur auf der Basis einer kontrovers geführten Debatte verschiedenster Beteiligter vor der Öffentlichkeit des an Literatur interessierten Publikums vollziehen, also stets ein überindividuelles Gepräge tragen, führt dementsprechend dazu, solchen Stellungnahmen den Vorrang zu gewähren, deren Publizität und Wirksamkeit im Rahmen dieses Diskurses sich nachweisen läßt. Die »Wahl« der Quellen sollte also daran orientiert sein, welche Teilbereiche der ›Öffentlichkeit‹ hierbei eine herausragende Rolle spielen. Zugleich sollte sie die Beziehungen, Wechselwirkungen und Abhängigkeiten zwischen diesen differenzierbaren ›Öffentlichkeiten‹ näher beleuchten, um besser verstehen zu können, welche Faktoren die öffentlich stattfindende Revision von Urteilen beeinflussen. Die Wirkungsweisen von Literatur in dieser Form näher zu bestimmen, heißt somit, diese nicht isoliert zu betrachten, sondern ihre Interdependenzen mit anderen gesellschaftlichen Bereichen wie beispielsweise der Politik als Herausforderung anzunehmen. Dementsprechend finden hierbei auch ungewöhnliche oder entlegene Materialien Verwendung. Keineswegs jedoch bedeutet die angedeutete Präferenz, daß nun Zeugnisse vorwiegend privaten oder halböffentlichen Charakters nicht zur Geltung kämen. Im Gegenteil: Tagebuchnotizen, Briefwechsel und ungedruckte Materialien aus diversen Archiven und Bibliotheken nehmen in der Argumentation gleichfalls breiten Raum ein, dienen sie doch dazu, die Hintergründe des offen zu Tage Tretenden zu erhellen. Zugleich erfordern diese ungleich subjektiver gefärbten Materialien Zurückhaltung, wie sie gegenüber allen Formen von ›Erinnerungsliteratur‹ angebracht scheint. Darüber darf auch nicht die Entdeckerfreude über das oftmals nur an einer Stelle – und gerade in dieser Quellengattung – Bezeugte hinwegtäuschen. Große zeitliche Distanz, bewußte oder unbewußte weltanschauliche Modifikationen, sie alle verstellen unter Umständen den Blick auf Fakten mehr, als daß sie ihn erhellen. Beinahe ausschließlich bezeugen jedoch auch sie die Sichtweisen professionell mit Literatur befaßter Personen, so daß die berücksichtigten Quellen wiederum einem recht engen Verfasserkreis entstammen: es sind dies Schriftsteller, Journalisten, Regisseure und Wissenschaftler.

An dieser Stelle sei der Rückbezug auf den oben erwähnten Bekanntheitsgrad des Urteilenden gestattet. In zahlreichen rezeptionsgeschichtlichen Studien steht dieser in engem wechselseitigen Verhältnis zur Wahrscheinlichkeit der Berücksichtigung seines Urteils. Zugegebenermaßen zwingt die Suche nach relevanten historischen Urteilen über Literatur zur »Wahl«, auffällig ist jedoch, wie sehr die Prominenz eines ›Kritikers‹, sein noch in der Gegenwart berühmter Name, die Auswahl bestimmt. Häufig genug wird dabei nicht berücksichtigt, daß die berühmten Namen einer Zeit die unberühmten einer anderen sein können – aber die im historischen Kontext ungleich wichtigeren. Die vorauseilende Verengung des Blickwinkels auf die scheinbar näher liegenden Urteile ist also eine sehr subtile, weil wahrneh-

mungseinschränkende Fehlerquelle, der nur durch das Bemühen um weltanschauliche Vielfalt und eine große Anzahl von berücksichtigten Quellen zu begegnen ist. Das Auswahlkriterium ›Berühmtheit‹ ist mithin durch dasjenige der ›Relevanz‹ zu ersetzen. Dieses Vorgehen redet indes keineswegs der vereinzelt erhobenen,[92] aber doch wohl unrealistischen Forderung nach Berücksichtigung aller nur irgend erdenklichen Quellen zu einem Thema das Wort, plädiert jedoch ausdrücklich dafür, das Spektrum deutlich weiter als bisher zu fassen und so letztlich der Erkenntnis Rechnung zu tragen, daß keineswegs nur Literaten und Kritiker berufen sind, sich über Literatur zu äußern.

Der Wunsch nach möglichst umfassender Rekonstruktion lenkt den Blick auf häufig nur ansatzweise zu entwickelnde Kontexte, die jedoch notwendig für das Verständnis von Dichterrenaissancen sind. So erschließen erst die programmatischen Äußerungen einiger avantgardistischer Zirkel (und auch ein Teil ihrer literarischen Produktion), worin die von ihnen propagierte Nähe und ›Verwandtschaft‹ zu Kleist eigentlich zu suchen ist. Ähnliches leisten auch die Berichte über den in Berlin beheimateten akademischen Brauch, das Grab Kleists jedes Jahr im Spätherbst aufzusuchen. Die Ränder des »literarischen Feldes« (Bourdieu), die Grenzen des »Handlungssystems Literatur« (Heydebrand) sind also abzuschreiten, um die Mechanismen und die Mentalitäten deutlicher zu verstehen, die die Aufnahme von Literatur beeinflussen.

Gemeinsam ist schließlich den weitaus meisten Autoren, deren Urteile über Kleist im folgenden Erwähnung finden, bei aller nur erdenklichen weltanschaulichen Heterogenität und ungeachtet verschiedenster Kontexte, jedoch unleugbar etwas, das Thomas Mann als ein Unbewußtes benannt hat:

> Die Menschen wissen nicht, warum sie einem Kunstwerke Ruhm bereiten. Weit entfernt von Kennerschaft, glauben sie hundert Vorzüge daran zu entdecken, um so viel Teilhabe zu rechtfertigen; aber der eigentliche Grund ihres Beifalls ist ein Unwägbares, ist Sympathie.[93]

Manns Skepsis in Bezug auf die Erklärbarkeit von Neigungen wird in dieser Arbeit geteilt; was jedoch über sie allein hinausgeht, die Folgen, die gerade diese »Sympathie« zeitigt – sei es als Edition, Inszenierung oder euphorische Würdigung, sie sollen auch und aufgrund der Fülle Aufschluß gebender Materialien als einander bedingende, im Zusammenhang zu sehende Vorgänge erschlossen werden.

---

[92] Vgl. Erwin Streitfeld: *Mehr Licht!* Bemerkungen zu Georg Büchners Frührezeption. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins.* N. F. der Chronik 80 (1976), S. 89–104.

[93] Thomas Mann: *Der Tod in Venedig.* In: ders., *Frühe Erzählungen.* Frankfurt 1981. (Frankfurter Ausgabe 9), S. 559–641, hier S. 567f.

II. Kleist in seiner Zeit. Eine Dichterlaufbahn neben ›Klassik‹ und ›Romantik‹

1. Das zeitgenössische Publikum und die Werke Kleists

Ist es dem Dichter Heinrich von Kleist gelungen, das Publikum seiner Zeit für sich zu gewinnen? Bliebe dieser Aspekt unberücksichtigt, könnte wohl auch die postume ›Dichterkarriere‹ nur sehr unzulänglich nachvollziehbar sein, sind doch Erfolg und Mißerfolg zu Lebzeiten dabei nicht nur wichtige Orientierungspunkte, sondern zugleich die Wurzel der sich langfristig konstituierenden öffentlichen Einschätzung eines Dichters, des ›Bildes‹ also, das man sich von ihm macht. Ob das Urteil der Zeitgenossen auch als ein Korrektiv gegenüber den Behauptungen späterer Generationen von deren Ignoranz und Desinteresse Kleist gegenüber anzuführen ist, muß sich zeigen.

Zu klären ist allerdings zunächst, welche Werke als von Kleist stammend wahrgenommen wurden und welche Resonanz sie zu dessen Lebzeiten erfuhren. Wie jedoch läßt sich ein Abstraktum wie ›Erfolg‹ im Bereich der Literatur genauer bestimmen? Aussagekräftig erscheinen hierfür sowohl quantitative Gesichtspunkte wie die Auflagenhöhe der Werkausgaben oder die Besucherzahlen der Theater, aber auch und besonders die Stimmen lobender Rezensenten, vom Talent überzeugter Schriftstellerkollegen und einflußreicher Verleger. Aus dem behandelten Zeitraum von 1803 bis 1811/12 sind vergleichsweise zahlreiche Äußerungen zu Kleists Werk überliefert – ein Befund, der zunächst in gewisser Diskrepanz zu der verbreiteten Lesart vom desinteressierten zeitgenössischen Publikum zu stehen scheint; warum hätte man über jemanden schreiben sollen, der gänzlich irrelevant ist?

Das von akribischen Forschern vornehmlich aus der deutsch-, sporadisch auch der französischsprachigen Presselandschaft[1] dieser Zeit inzwischen zusammengetragene Material gestattet mehr als eine erste Orientierung: rund einhundertsechzig Artikel, Rezensionen und Würdigungen sowie diverse Äußerungen aus privaten Briefwechseln, die sich teilweise recht ausführlich mit Kleists Schaffen auseinandersetzen, sind erhalten.[2]

---

[1] Vgl. Hermann F. Weiss: *Funde und Studien zu Heinrich von Kleist.* Tübingen 1984, S. 170, über die Anzeigen der *Familie Schroffenstein* und des *Amphitryon* im *Journal Général de la Littérature Étrangère* ((1805), H. 10, S. 466; (1807), H. 8, S. 564).

[2] Vgl. *Die Kleist-Arbeiten Helmut Sembdners 1935–1992.* In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* (1992), S. 165–170; Peter Staengle: *Kleists Pressespiegel.* 1. Lieferung: 1808/1809. In: *Ber-*

Daß die weitaus meisten Werke Kleists zu dessen Lebzeiten erschienen sind,[3] läßt allerdings kaum Schlüsse auf deren tatsächliche Resonanz zu. Demgemäß konzentrieren sich die nachfolgenden Überlegungen auf Aspekte, die exemplarisch Aussagen über Kleists Erfolg oder dessen Erfolglosigkeit ermöglichen. Die Reaktionen der Presse auf seine Publikationen an den besonders markanten Punkten seiner Laufbahn werden demgemäß zuerst untersucht: solche ›Gelenkstellen‹ sind 1. der Beginn seiner Karriere mit dem 1803 anonym erscheinenden Trauerspiel *Die Familie Schroffenstein*, 2. die Phase von 1807 bis 1809, die seinen Ruf als Dichter begründet und konsolidiert und in der er durch äußerst verschiedenartige Veröffentlichungen wie *Amphitryon* (1807), *Penthesilea* (1808) und *Das Käthchen von Heilbronn* (1808), aber auch als Publizist in der Zeitschrift *Phöbus* an die Öffentlichkeit trat, 3. schließlich eine späte Phase seines Schaffens von 1810 bis 1811, in der er vornehmlich als Verfasser von Prosatexten bzw. als Journalist in den periodisch erscheinenden *Berliner Abendblättern* Aufmerksamkeit erregte. Die an Kleists vielfältige Aktivitäten angelegten Maßstäbe, die Kriterien, nach denen er beurteilt wurde, verdienen in diesem Abschnitt besonderes Augenmerk, weil hier wichtige Hinweise auf die zeitgenössische Einschätzung zu erwarten sind.

Im zweiten Abschnitt wird anhand der Reaktionen Goethes und Wielands auf und deren Aktivitäten für Kleist ein wirkungsgeschichtlicher ›Sonderfall‹ von großer Tragweite untersucht: die Einflußmöglichkeiten und tatsächliche Einflußnahme von Dichtern auf die Laufbahn ihrer Kollegen und zwar sowohl zu deren Lebzeiten als auch danach. In diesem Kontext kommt der frühen Aufführungsgeschichte des Stückes *Der zerbrochne Krug* ein besonderer Rang zu, der die vermeintliche Vernachlässigung im ersten Abschnitt begründen mag.

Die engen Beziehungen Kleists zu den Vertretern der ›Romantischen Schule‹, also wiederum die Beziehungen und wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen Schrift-

---

liner Kleist-Blätter 3 (1990), S. 55–124; dass., 2. Lieferung: 1808/1809, (ebda., 4 (1991), S. 27–64); dass., 3. Lieferung: 1810/1811, (ebda., 5 (1992), S. 29–100); Staengle stellt, anders als Sembdner, wo immer möglich die häufig an entlegener Stelle erschienenen, also heute schwer zugänglichen Texte vollständig zur Verfügung.

[3] Vgl. etwa *Die Familie Schroffenstein:* Ein Trauerspiel. In fünf Aufzügen. Bern; Zürich (1803); *Heinrich von Kleists Amphitryon, ein Lustspiel nach Molière.* Hrsg. von Adam H. Müller. Dresden [1807]; Heinrich von Kleist: *Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard, Herzog der Normann.* In: *Phöbus* 1 (1808), H. 4/5, S. 3–24; ders., *Fragmente aus dem Lustspiel: der zerbrochne Krug.* In: *Phöbus* 1 (1808), H. 3, S. 32–46; *Der zerbrochne Krug, ein Lustspiel, von Heinrich von Kleist.* Berlin 1811; ders., *Organisches Fragment aus dem Trauerspiel: Penthesilea.* In: *Phöbus* 1 (1808), H. 1, S. 5–33; *Penthesilea.* Ein Trauerspiel von Heinrich von Kleist. Tübingen 1808; ders., *Fragment aus dem Schauspiel: Das Käthchen von Heilbronn, oder Die Feuerprobe.* In: *Phöbus* 1 (1808), H. 4/5, S. 75–104 und H. 9/10, S. 15–34; *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe, ein großes historisches Ritterschauspiel von Heinrich von Kleist.* Berlin 1810; *Erzählungen.* Von Heinrich von Kleist. Berlin 1810; *Erzählungen.* Von Heinrich von Kleist. Zweiter Teil. Berlin 1811; ders., *Die Marquise von O...* In: *Phöbus* 1 (1808), H. 2, S. 3–32; weder die *Hermannsschlacht* noch *Prinz Friedrich von Homburg* erscheinen zu Lebzeiten im Druck (vgl. *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften, herausgegeben von Ludwig Tieck.* Berlin 1821).

stellern, werden im dritten Teil im Hinblick darauf behandelt, ob die vermutete Nähe Kleists zur romantischen Dichtung negative Folgen insbesondere für seine postume Aufnahme gehabt hat. Den Dichter – wie dies durchaus üblich war – einer ›Schule‹ zuzuordnen, mußte ihn beinahe ebenso notwendig in Opposition setzen zu anderen literarischen Strömungen; ein Vorgang dies, der sich letztlich auch auf die Haltung des Publikums ihm gegenüber auswirken mußte.

Ins ›öffentliche‹ Bewußtsein gelangte Kleist schließlich wohl weniger durch seine Werke, als vielmehr durch die als Sensation und Skandal zugleich aufgefaßten Umstände seines gemeinschaftlichen Freitodes mit Henriette Vogel am 21. November 1811. Da »man erst durch die zwei Schüsse am Wannsee auf ihn als Menschen aufmerksam« wurde,[4] dürfen mit einem gewissen Recht die zeitgenössischen Stellungnahmen zu diesem Vorfall in die Überlegungen einbezogen werden, schreiben sie doch, jenseits aller Lektüre und jeglichen literarischen Interesses, das ›Bild‹ vom Dichter auch und gerade in der außerliterarischen Welt fest und formulieren so schon früh ›Vor-Urteile‹ der Person gegenüber, die immer wieder auch die spätere Interpretation seiner Werke bestimmten.

Die Familie Schroffenstein

Die unscheinbare Ankündigung vom 30. November 1802, daß in Zürich in »der Geßnerischen Buchhandlung beym Schwanen« *Die Familie Schroffenstein. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen* zum Verkauf ausliege,[5] vermochte wohl nur bei wenigen Lesern Interesse zu wecken.[6] Vom Verfasser ist dort keine Rede, und auch in den das halbe Dutzend gerade überschreitenden Würdigungen, die zwischen 1803 und 1805 über

---

4 Sembdner (1996) I, S. 7.

5 Vgl. *Zürcherisches Intelligenz-Blatt* vom 30. November 1802, Nr. 48, S. 192; ebda., 4. Januar 1803, Nr. 1, S. 3; zur Textüberlieferung, vgl. den Brief Solgers an Tieck vom 6. Juli 1816 (in: Percy Matenko (Hrsg.): *Tieck and Solger.* New York; Berlin 1933, S. 253f.); Theophil Zolling in: *Heinrich von Kleists sämtliche Werke.* Hrsg. von Theophil Zolling. T. 1–4. Berlin; Stuttgart 1885. Bd. 1, S. 60; Peter Michelsen: *Die Betrogenen des Rechtsgefühls. Zu Kleists ›Die Familie Schroffenstein‹.* In: *Kleist-Jahrbuch* (1992), S. 64–80, hier S. 65 (bes. zu den Eingriffen Geßners und Wielands); Eberhard Siebert: *Eine unbekannte Rezension zur Erstausgabe von Kleists ›Familie Schroffenstein‹.* In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* (1992), S. 155f.; Kurt Sauer: *Heinrich von Kleists ›Familie Schroffenstein‹ auf der deutschen Bühne.* München Phil. Diss. 1925.

6 Charlotte von Kalb und Jean Paul zählen zu den ersten Lesern Kleists (vgl. von Kalbs Briefe an Jean Paul vom 26. Oktober 1803 und vom 27. Juli 1804 (in: Eduard Berend: *Kleist im Urteil Jean Pauls und Charlottens von Kalb.* In: *Jahrbuch der Kleistgesellschaft* (1922), S. 85–90, hier S. 85ff.) und Jean Paul 1804 in der *Vorschule der Ästhetik* (zitiert nach: Sembdner (1996) I, S. 120f., Nr. 134b): »Ließ man sich bisher den Schmerz der falschen Bestrebung am wahren Talente gefallen, so sollte man der wahren den Mangel von einem oder mehren Beinen mehr nachsehen, womit sie zum Ziele fliegen will. Novalis' Werke – Schroffenstein – die Söhne des Thals [...] Ludwig Wielands Romane – usw. – sind teils Sternchen, teils rote Wolkens, teils Tautropfen eines schönen poetischen Morgens«); vgl. die ›kindgerechte‹ Prosafassung in: Christian Wilhelm Spieker: *Familiengeschichten für Kinder.* Bd. 3: *Die glücklichen Kinder.* Dessau; Leipzig 1808, S. 150ff., 186.

dieses Werk geschrieben wurden,[7] spürt man, wie irritierend die Unkenntnis über den Autor wirkte. Zugleich übte die anonyme Erscheinungsweise natürlich einen gewissen Reiz aus, galt es doch, den Urheber anhand seines Textes auszumachen.[8] Überdies erlaubt solche Herausforderung der Leserschaft es heute, die Arbeitsweisen der zeitgenössischen Literaturkritik *in nuce* kennenzulernen. Ihres wichtigsten Hilfs- und Orientierungsmittels beraubt – der Kenntnis des Autors, die zumeist eine grundsätzliche Kategorisierung erlaubt –, sind die ersten Kritiker des Kleistschen Textes nämlich darauf angewiesen, ihre Beobachtungsgabe sehr viel intensiver als sonst einzusetzen, was wiederum deutliche Hinweise auf die von ihnen an literarische Werke angelegten Maßstäbe zuläßt.

Der Dramatiker und Literaturkritiker Ludwig Ferdinand Huber,[9] der *Die Familie Schroffenstein* im März 1803 in der Zeitschrift *Der Freimüthige* als erster ausführlich rezensierte, betont seine Begeisterung gleich zu Beginn:

> Erscheinung eines neuen Dichters.
>
> Eine gute Kunde hat der *Freimüthige* heute einem jeden zu geben, der die jetzigen Konjunkturen der Deutschen Litteratur beherzigt – die Erscheinung eines neuen Dichters hat er zu melden, eines unbekannten und ungenannten, aber wirklich eines *Dichters*![10]

Dieses Prädikat höchster Güte ist die Summe der positiven Beobachtungen, die Huber am Text macht. Der Dichter habe es vermocht, seine, Hubers, anfängliche, vornehmlich gattungsbezogene Skepsis, die »traurigen Erwartungen [...], zu denen man bei einem Ritterschauspiel [...] in der Regel berechtigt seyn mag«, nicht nur zu widerlegen, sondern durch »die begeisterte Hoffnung« zu ersetzen, »daß endlich doch wieder ein rüstiger Kämpfer um den poetischen Lorbeer aufstehe, wie ihn unser Parnaß

---

7 -b- [Ludwig Ferdinand Huber]: *Erscheinung eines neuen Dichters.* In: *Der Freimüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser*, 4. März 1803, Nr. 36, S. 141f.; vgl. hierzu die Notiz in: *Zeitung für die elegante Welt*, 30. Juli 1803, Nr. 91, Sp. 724f.; ›Do.‹ in: *Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek* (1803), Bd. 85, 2. St., 6. H., S. 370–374; *Neue Leipziger Literaturzeitung*, 23. Dezember 1803, Nr. 76, Sp. 1233–1237; *Grätzer Zeitung*, 14. Januar 1804, Nr. 8; Ludwig Ferdinand Huber: [Aufforderung]. In: *Allgemeine Zeitung*, 13. Juni 1804, Nr. 165, S. 660; *Aurora, eine Zeitschrift aus dem südlichen Deutschland*, 26. Oktober 1804, Nr. 129, S. 515f.; *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 22. August 1805, Nr. 224, Sp. 373–376.

8 Vgl. Friedrich Schulz in: *Spenersche Zeitung*, 15. Oktober 1824 (zitiert nach: Sembdner (1996) I, S. 91f., hier S. 92, Nr. 98e): »Refer. erinnert sich genau, die kritische Anzeige Hubers in dem ersten Jahrgange des Freimüthigen vom Jahre 1803 mit heftiger Erwekkung des Verlangens nach dem Werk und dem Namen des Dichters gelesen zu haben und bald angenehm überrascht zu sein, dass ein junger von ihm persönlich gekannter Offizier [...] der Verfasser sei.«

9 Zu Huber vgl. Sabine D. Jordan: *Ludwig Ferdinand Huber.* His life and works. Diss. Stuttgart 1978, S. 147f.; Rudolf Elvers: Art. *Ludwig Ferdinand Huber.* In: *Allgemeine Deutsche Biographie.* Leipzig 1881. Bd. XIII, S. 236–240; der Text der Kritik findet sich auch in Ludwig Ferdinand Huber: *Sämtliche Werke seit dem Jahre 1802.* Zweiter Theil. Tübingen 1810, S. 209–216; vgl. auch die Huber beipflichtende Kurzrezension in der *Spenerschen Zeitung* vom 7. Mai 1803; hierzu Siebert (wie Anm. 5).

10 Huber (wie Anm. 7).