

Ingo Breuer (Hrsg.)



Sonderausgabe

Kleist

Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

J.B.METZLER



J.B.METZLER

Herausgegeben
von Ingo Breuer

Kleist- Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

Sonderausgabe

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Der Herausgeber

Ingo Breuer, geb. 1962, 2001 Promotion, ist Studienrat im Hochschuldienst für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Köln, Mitherausgeber des Kleist-Jahrbuchs, Vorstandsmitglied der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN: 978-3-476-02527-2

ISBN 978-3-476-01309-5 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-01309-5

Dieses 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.

© 2013 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche
Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel
Verlag GmbH in Stuttgart 2013

www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
Siglen und Hinweise	VIII

I. Leben und Werk

1. Biographische Skizze	1
2. Zeittafel	5
3. Editionsgeschichte	11

II. Werke

1. Dramen	15
1.1 Tragödie, Trauerspiel, Schauspiel	15
1.2 Komödie	21
1.3 <i>Die Familie Schroffenstein</i>	27
1.4 <i>Der zerbrochne Krug</i>	33
1.5 <i>Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière</i>	41
1.6 <i>Penthesilea</i>	50
1.7 Robert Guiskard, <i>Herzog der Normänner</i>	62
1.8 <i>Das Käthchen von Heilbronn</i>	67
1.9 <i>Die Herrmannsschlacht</i>	76
1.10 <i>Prinz Friedrich von Homburg</i>	80
2. Erzählungen	90
2.1 Erzählung, Novelle, Anekdote	90
2.2 <i>Michael Kohlhaas</i>	97
2.3 <i>Die Marquise von O...</i>	106
2.4 <i>Das Erdbeben in Chili</i>	114
2.5 <i>Die Verlobung in St. Domingo</i>	121
2.6 <i>Das Bettelweib von Locarno</i>	128
2.7 <i>Der Findling</i>	133
2.8 <i>Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik</i>	137
2.9 <i>Der Zweikampf</i>	142
2.10 <i>Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden</i>	150
2.11 <i>Über das Marionettentheater</i>	152
2.12 <i>Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten</i>	156
2.13 <i>Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft</i>	160

3. Zeitungen und Zeitschriften	162
3.1 <i>Phöbus. Ein Journal für die Kunst</i>	162
3.2 <i>Berliner Abendblätter</i>	166

4. Schriften zur Politik	173
5. Lyrik	175
6. Briefe	180

III. Konfigurationen: Epochen und Autoren

1. Antike	185
2. Mittelalter	189
3. Frühe Neuzeit	192
4. Französische Aufklärung	195
5. Deutsche Aufklärung	203
6. Kant	206
7. Wieland	208
8. Goethe	214
9. Schiller	219
10. Romantik	227

IV. Kontexte: Quellen, Diskurse, kulturelle Codes

1. Adel und Adelskultur	241
2. Anthropologie	243
3. Ästhetik	246
4. Bildende Kunst	251
5. Medien	256
6. Militärwesen	258
7. Moralistik	260
8. Musik	262
9. Naturwissenschaften	265
10. Politik	268
11. Recht und Justiz	272
12. Religion und Kirche	276
13. Rhetorik	279
14. Sozietäten	283
15. Theater	285

V. Konzeptionen: Denkfiguren, Begriffe, Motive

1.	Aufmerksamkeit	289
2.	Bildlichkeit und Metaphorik	291
3.	Dramaturgie und dramatischer Stil	295
4.	Duell und Zweikampf	300
5.	Eigentum	302
6.	Erkenntnis und Wahrheit	304
7.	Erzählen und Erzählung	309
8.	Familie und Genealogie	312
9.	Gefühle und Affekte	315
10.	Geschlecht	318
11.	Gespräch	321
12.	Gewalt und Verbrechen	323
13.	Glaube und Aberglaube	326
14.	Glück	328
15.	Grazie	331
16.	Identität	333
17.	Ironie	338
18.	Körper und Körpersprache	340
19.	Lachen	342
20.	Liebe und Freundschaft	344
21.	Nation	346
22.	Natur	349
23.	Paradies und Idylle	351
24.	Schönheit	354
25.	Schrift und Schreiben	357
26.	Schuld und Scham	359
27.	Sprache	361
28.	Staat	364
29.	Stimme	366
30.	Sturz und Fall	367
31.	Tod	369
32.	Traum	371
33.	Wahn und Wahnsinn	373
34.	Wunder und Magie	375
35.	Zufall	379

VI. Forschungsansätze

1.	Psychoanalyse	383
2.	Strukturalismus und Poststrukturalismus	387

3.	Dekonstruktion	390
4.	Kulturwissenschaften	394
5.	Gender-Forschung	397
6.	Postkolonialismus	400
7.	Medienwissenschaft	402
8.	Ausblick	404

VII. Rezeption und Wirkung

1.	Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur	410
1.1	1811 bis 1880	410
1.2	1870 bis 1911	413
1.3	1911 bis 1933	418
1.4	Nationalsozialismus	425
1.5	DDR	427
1.6	Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz nach 1945	431
2.	Internationale Rezeption und Wirkung	436
2.1	Frankreich	436
2.2	Spanien, Mittel- und Südamerika	440
2.3	Großbritannien	444
2.4	Skandinavien	446
2.5	Russland und Osteuropa	447
2.6	Japan	450
2.7	China	453
3.	Weitere Rezeption und Wirkung	454
3.1	Inszenierungen	454
3.2	Musiktheater	456
3.3	Hörspiele	458
3.4	Filme	459
3.5	Kunst	464
3.6	Kleist in der Schule	469
3.7	Kleist-Preis	474

VIII. Anhang

1.	Auswahlbibliographie	475
2.	Archive, Nachlässe, Institutionen	480
3.	Die Autorinnen und Autoren	481
4.	Personenregister	484

Vorwort

Kleist übt nicht nur als rätselhafte Persönlichkeit noch immer eine große Faszination aus – auch seine nicht minder verrästelten und rätselhaften Werke wurden immer wieder zum Ausgangspunkt von künstlerischen Auseinandersetzungen und ›Prüfstein‹ neuer wissenschaftlicher Fragestellungen. Angesichts der inzwischen recht unübersichtlichen Forschungslage soll das *Kleist-Handbuch* Grundlageninformationen und wesentliche wissenschaftliche Ergebnisse bündeln und weitere Anregungen für eine Beschäftigung mit Kleists Leben und Werk geben. Kulturwissenschaftliche Perspektiven stehen dabei im Vordergrund. Dieses Handbuch richtet sich also grundsätzlich an alle Kleist-interessierten Leserinnen und Leser, denen das Handbuch als Orientierung dienen soll.

Die Kapitel I. und II. liefern zunächst Informationen zum Leben und den Werken, zu ihrer Entstehungsgeschichte und den Drucken, Quellen und Einflüssen, Kontexten, Hintergründen und Deutungen sowie in ausgewählten Fällen auch Hinweise zur Rezeption und Wirkung.

Die Kapitel III. (»Konfigurationen«), IV. (»Kontexte«) und V. (»Konzeptionen«) erschließen Leben und Werk in systematischer Art und Weise. Im dritten Kapitel werden die Einflüsse anderer Autoren und Philosophen sowie die Position Kleists in/zu diversen Strömungen und Epochen dargestellt und im vierten Kapitel die für ihn besonders relevanten Diskurse und kulturellen Codes, Wissensordnungen und gesellschaftlichen Institutionen. Das fünfte Kapitel präsentiert Denkfiguren, Begriffe und Motive.

Das Kapitel VI. widmet sich der wissenschaftlichen Rezeption und Diskussion, während der Schwerpunkt von Kapitel VII. auf der kulturellen Rezeption und Wirkung Kleists liegt.

Ein Anhang mit Auswahlbibliographie, Personenregister und Verzeichnis der Autorinnen und Autoren schließt den Band ab.

Der Herausgeber hat sich bemüht, die ›Politik‹ fortzuführen, die seine Arbeit als Redakteur und Mitherausgeber des *Kleist-Jahrbuchs* geprägt hat: die wissenschaftliche Diskussion auch über Grenzen (und Gräben) zwischen unterschiedlichen Schulen, Methoden und ›Lagern‹ hinweg in Gang zu halten – und ist dankbar dafür, so viele Mitstreiterinnen und Mitstreiter für diese Sache gewonnen zu haben.

Herzlich gedankt sei all jenen, die in direkter oder indirekter Weise bei der Planung und Durchführung dieses Projekts mitgeholfen haben. Die wesentliche Anregung für die Gliederung dieses Bands steuerte Hans Jürgen Scheuer bei, doch auch viele andere Beiträgerinnen und Beiträger lieferten immer wieder entscheidende Anregungen und Hilfestellungen, vermittelten weitere Autorinnen und Autoren usw. – Mitarbeit haben in verschiedenen Phasen auch meine ehemaligen Praktikantinnen Julia Gutterman, Maaïke Luttkhuis (Amsterdam) und Debora Francione (Neapel) sowie meine Kölner Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter Christina Zander, Kathrin Schuchmann, Britta Junker, Maximilian Mengerlinghaus und vor allem Kristina Lahl, der ich für die tatkräftige Unterstützung bei der Endredaktion danke. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Günter Blamberger, der mich mit Kleist infiziert hat, Bernd Lutz, der mich zu diesem Projekt überredet hat, und vor allem Ute Hechtfisher, die dann – assistiert von Franziska Remeika – die Mühen der verlegerischen und redaktionellen Ebenen mit dem Herausgeber zu meistern hatte.

Ingo Breuer

Siglen und Hinweise

Aus Gründen besserer Lesbarkeit wird in diesem Band nicht mit Fußnoten gearbeitet, sondern mit Kurzverweisen in Klammern im Text (Name Jahr, ggf. Seite), die im Literaturverzeichnis am Ende des jeweiligen Beitrags aufgelöst werden. Zur Entlastung dieser Literaturverzeichnisse wurden – in Anlehnung an die *Kleist-Jahrbücher* – Siglen für einige besonders häufig zitierte Titel und Periodika benutzt.

Kleists Werke werden – wenn nicht anders vermerkt – nach der neuesten abgeschlossenen Werkausgabe zitiert:

DKV: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden. Hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Heinrich C. Seeba. Frankfurt a.M. 1991ff.

In einzelnen Fällen war die Benutzung anderer Ausgaben unumgänglich. Es handelt sich um:

BA: Berliner Abendblätter. Hg. von Heinrich von Kleist. Berlin 1810f. [diverse Reprint-Ausgaben]. – Zitiert mit Angabe des Blatts bzw. der Nummer für das 1. bzw. 2. Quartal; z. B. (BA, Bl. 77) bzw. (BA, Nr. 1).

BKA: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Berliner/Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel/Frankfurt a.M. 1988ff. – Zitiert mit Abteilung/Band, Seitenzahl; z. B. (BKA II/1, 91).

Phöbus: Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Hg. von Heinrich von Kleist und Adam H. Müller. Repr. Nachdruck mit Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner. Darmstadt 1982. – Zitiert mit Seitenzahl des Nachdrucks.

SW: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Hg. von Helmut Sembdner. München 1952 u.ö. Zitiert mit hochgestellter Auflagenziffer, Band, Seite, z. B. »SW² II, 24«.

Abgekürzt zitiert werden auch die verbreitetsten Textsammlungen zu Kleists Leben, Werk und Wirkung:

Lebensspuren: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Hg. von Helmut Sembdner. Erweiterte Neuausgabe, Frankfurt a.M. 1977 u.ö. – Zitiert mit Dokumentnummer; z. B. »Lebensspuren Nr. 462«.

Nachruhm: Heinrich von Kleists Nachruhm. Hg. von Helmut Sembdner. Erweiterte Neuausgabe, München 1996 u.ö. – Zitiert mit Dokumentnummer; z. B. »Nachruhm Nr. 442a«.

Bei den mit Siglen wiedergegebenen Jahrbüchern und Fachzeitschriften handelt es sich ausschließlich um die einschlägigen »Kleist-Periodika« (andere Periodika werden nicht mit Sigle zitiert, sondern ggf. mit dem geläufigen Kurztitel, wo dieser eindeutig ist):

Beiträge: Beiträge zur Kleist-Forschung. Hg. von der Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte (seit 2000: Kleist-Museum) in Frankfurt an der Oder, 1/1974ff. – Also z. B. »Beiträge 17 (2003), 445–453«.

BKB: Berliner Kleist-Blätter (Nr. 1–4) bzw. Brandenburger Kleist-Blätter (Nr. 5ff.), Beilage zur BKA, 1/1988ff. – Also z. B. »BKB 8, 301–345«.

HKB: Heilbronner Kleist-Blätter. Hg. im Auftrag der Stadt Heilbronn vom Kleist-Archiv Sembdner, 1/1996ff. – Also z. B. »HKB 3, 45–47«.

KJb: Kleist-Jahrbuch. Hg. von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, 1980ff. – Also z. B. »KJb 2002, 271«.

I. Leben und Werk

1. Biographische Skizze

Kleists ›tragisches Schicksal‹ ist häufig beschworen worden: Der frühe Tod der Eltern, schwierige Familienverhältnisse, die sogenannte ›Kant-Krise‹ (›Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün«, erklärt er am 22. März 1801 seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge zu dieser Erkenntniskrise; DKV IV, 205), gescheiterte oder abgebrochene berufliche und private Pläne ließen sich leicht als Vorboten seines Selbstmords am 21. November 1811 an der Reichsstraße von Berlin nach Potsdam nahe des Kleinen Wannsees deuten, wenn nicht auch regelmäßig euphorisch betriebene Projekte und tatsächliche Erfolge zu verzeichnen wären.

Im Alter von 14 Jahren tritt er in das Potsdamer Vorzeigeregiment ›Garde‹ ein, dessen Offiziere Kontakt mit dem Berliner Hof und dem preußischen König pflegten und mit dem er 1793 bis 1795 in den ›Ersten Koalitionskrieg‹ gegen das Napoleonische Frankreich zieht. Als Soldat lernt er Literatur und Philosophie der Aufklärung kennen und schätzen, steuert damit aber auf einen inneren Konflikt zu. 1799 entscheidet er sich, den »Stand zu verlassen, in welchem ich von zwei durchaus entgegengesetzten Prinzipien un-aufhörlich gemartert wurde«, denn für eine aufgeklärte Gesinnung erscheint das preußische Militärwesen als »lebendiges Monument der Tyrannei« (ebd., 27). Im steten Beharren auf seiner Autonomie (›Meine Vernunft will es so, u[nd] das ist genug«; ebd., 275) plant er zunächst eine Karriere als Gelehrter und schließlich als Dichter, womit er im Rahmen der standestypischen Optionen bleibt, aber seine Familie aus einem alten preußischen Adelsgeschlecht mit zahlreichen Militärkarrieren enttäuscht. Bei all den wechselnden Projekten verfolgt er zumindest durchgängig den einen Plan, »zu so vielen Kränzen noch einen auf

unsere Familie herabzuringen« (ebd., 319). »Ohne Lebensplan leben, heißt vom Zufall erwarten, ob er uns so glücklich machen werde, wie wir es selbst nicht begreifen« (ebd., 40), schreibt er 1799 in einem seiner unerträglich belehrenden frühen Briefe, hier an seine Halbschwester Ulrike von Kleist. Der Versuch aber, einen konkreten Lebensplan zu definieren, misslingt ihm bereits zu dieser Zeit: »Ein Lebensplan ist – –« (ebd.).

Der Gedankenstrich als Ausdruck einer Sprachkrise, die seiner ›Kant-Krise‹ vorausging, wird ebenso zum ›Markenzeichen‹ Kleists wie die erfolglosen Projekte: Seine vermeintliche Absicht vom Herbst 1801, im Gefolge eines rousseauschen ›Zurück zur Natur‹ in der Schweiz als »Bauer« zu leben (ebd., 275), scheitert an der politischen Instabilität im Land; eine dauerhafte Anstellung beim preußischen Finanzdepartment (1805/06) für die Verwaltung der fränkischen Provinzen wird vereitelt, da Preußen diese Provinzen nach der Niederlage bei Jena und Auerstedt an Bayern abtreten muss; 1807 wird er bei einem Besuch im französisch besetzten Berlin für ein halbes Jahr unter Spionageverdacht inhaftiert; und erfolglos plant er 1807 die Gründung einer Buchhandlung mit Verlag. Und als er sich als Zeitschriften- und Zeitungsherausgeber versucht, gehen sowohl die Kulturzeitschrift *Phöbus* (1808/09) als auch die *Berliner Abendblätter* (1810/11), eine frühe Form der Tageszeitung, nicht zuletzt aufgrund von Fehlkalkulationen, konzeptionellen Widersprüchen oder politischen Repressionen bankrott, während die Zeitschrift *Germania* 1809 nicht einmal über das Planungsstadium hinauskommt.

Manch andere ›Krise‹ scheint allerdings ›kalkulierter‹: Von seinem Studium an der Universität in Frankfurt an der Oder 1799/1800 will ihn die allzu starke Orientierung an einer gesellschaftlichen Nützlichkeit abgestoßen haben, 1801 in Paris sei ihm dagegen ein »wissenschaftlicher Mensch« im Vergleich mit einem »handelnden«

allzu »ekelhaft« erschienen (ebd., 273). Solche widersprüchlichen Begründungen dürften nicht nur Studienprobleme aufgrund seines Alters und einiger Bildungsdefizite kaschieren, sondern können auch als Vorwand gegenüber der Familie verstanden werden, um aus der Vorbereitung zu einem Brotberuf in ein Leben als Dichter zu wechseln, was bis zu einem gewissen Grad auch für seine Krankheitsphasen 1802, 1803 und 1806 gelten mag, die den durch Familie und Hof ausgeübten Anpassungs- und Karrieredruck verminderten.

Dass Kleist in Simulation und Dissimulation, Täuschungen und Finten beschlagen war, belegt nicht nur seine geheimnisvolle, aber offenbar erfolgreiche ›Würzburger Reise‹, sondern auch sein literarisches und publizistisches Œuvre. Auch bleibt manch eine ›Krise‹ die Quelle produktiver Neuanfänge: Die im Jahr seiner Volljährigkeit (1801) eintretende ›Kant-Krise‹ dient ihm nicht nur als Anlass für seine erste Paris-Reise, sondern markiert auch den Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit, bei der er sich in der Tradition der dichtenden Familienmitglieder Ewald von Kleist (1715–59) und Franz Alexander von Kleist (1769–97) sehen konnte. Ab Ende 1801 arbeitete er am Trauerspiel *Die Familie Schroffenstein* und ab 1802 an seinem ›Schicksalsstück‹ *Robert Guiskard*. Während *Die Familie Schroffenstein* Ende 1802 bei Heinrich Geßner gedruckt und (wohl ohne Kleists Wissen) 1804 in Graz uraufgeführt wurde, blieben nicht nur das Trauerspiel *Robert Guiskard*, sondern auch die 1803 begonnenen Lustspiele *Der zerbrochne Krug* und *Amphitryon* (›nach Molière‹) vorerst unvollendet. Bei seinem Schweizer Aufenthalt 1801/02 pflegte er Umgang mit dem populären Schriftsteller, Publizisten, Politiker und ehemaligen Studienkollegen Heinrich Zschokke, dem Buchhändler, Verleger und Schriftsteller Heinrich Geßner und dem Schriftsteller Ludwig Wieland, mit dem Kleist zudem Anfang 1803 in der Nähe von Weimar bei dessen Vater, dem berühmten Schriftsteller Christoph Martin Wieland, weilte. Dieser drängte ihn entschieden zur Fertigstellung des *Guiskard*, »auch wenn der ganze Kaukasus und Alles auf Sie drückte« (ebd., 317). Trotz (oder auch wegen) dieser prominenten Förderung und dem relati-

ven Erfolg des Erstlings *Familie Schroffenstein*, das die gegen Goethe und Schlegel gerichtete Zeitschrift *Der Freimüthige* als »Wiege des Genies« bezeichnete (zit. nach Kommentar, DKV I, 467), gerät Kleist offenbar in eine tatsächliche Krise: Das *Guiskard*-Stück sollte »unfehlbar ein Glied« in der »Reihe der menschlichen Erfindungen« werden (und damit seiner Rehabilitation bei der Familie und am Hof dienen), doch sei noch nicht die Zeit gekommen für den, »der sie einst ausspricht« (DKV IV, 320). Er vernichtet das Manuskript (überliefert ist ein neu verfasstes und 1808 im *Phöbus* erschienenes Fragment) und will Ende 1803 bei der geplanten Eroberung Englands durch die napoleonischen Truppen den »schönen Tod der Schlachten« sterben (ebd., 321); der Plan misslingt, er wird nach Preußen zurückbeordert, verzögert die Heimreise jedoch um gut ein halbes Jahr, das ebenso rätselhaft bleibt wie die ›Würzburger Reise‹ von 1800. In beiden Fällen existiert nicht viel mehr als Spekulationen über eine Krankheit oder Dienste als Spion bzw. Kurier.

Nach längeren beruflichen Unsicherheiten tritt er nach seiner Ankunft in Königsberg (1805) wieder als Schriftsteller hervor: *Der zerbrochne Krug* (gedruckt 1811) und *Amphitryon* (gedruckt 1807) werden fertiggestellt, er beginnt die Erzählungen *Michael Kohlhaas* und *Das Erdbeben in Chili* sowie das Trauerspiel *Penthesilea* (gedruckt 1808), das er ebenso wie dessen »Kehrseite« (ebd., 398), das Schauspiel *Das Käthchen von Heilbronn* (Uraufführung und Erstdruck 1810), im Jahre 1807 abschließt. 1808/09 erscheint die Zeitschrift *Phöbus*, in die er neben Auszügen aus seinen Dramen und dem *Kohlhaas* eigene Epigramme, Fabeln und Gelegenheitsgedichte aufnimmt. In diese Zeit fällt auch seine ›Politisierung‹: Fertiggestellt wurden die später als ›vaterländische Geschichtsdramen‹ verstandenen Werke *Prinz Friedrich von Homburg*, *Ein Schauspiel* und *Die Herrmannschlacht*. *Ein Drama*, das zunächst nur in Abschriften kursiert; er verfasst patriotische Lyrik und Prosa, projiziert erfolglos die patriotische Zeitschrift *Germania* und paktiert mit dem antinapoleonischen Widerstand. In seine letzten beiden Lebensjahre (1810/11) fällt schließlich die Publikation seiner *Erzählungen* in zwei Bänden und der *Berliner Abendblätter*, also zwei ›niede-

ren«, populären Genres, denen Kleist eine neue Qualität verleiht.

Die gleichen Gründe, die eine nachhaltige Rezeption Kleists im 19. Jh. behinderten, förderten eine solche seit der Jahrhundertwende in Moderne und Postmoderne: Neben dem Image als tragischer Außenseiter ist es vor allem seine kritische Haltung gegenüber den vorherrschenden Denk- und Literaturströmungen seiner Epoche, speziell seine anti-idealistische Position gegenüber Aufklärung, Weimarer Klassik und Frühromantik. Speziell die vielzitierten Dissonanzen zwischen Goethe und Kleist wirkten fatal: Sein heute bekanntestes und überaus populäres Lustspiel *Der zerbrochne Krug* fiel im März 1808 in Weimar durch und wurde sofort abgesetzt, wofür er Goethes Bearbeitung verantwortlich machen musste; auch ließ sich Goethe weder für die Mitarbeit am *Phöbus* gewinnen noch konnte er sich mit der *Penthesilea* »befreunden« (ebd., 410). Indem jedoch später beispielsweise die *Penthesilea* (bzw. der *Findling*) auf eine Abrechnung mit Goethes *Iphigenie* (bzw. *Werther*) reduziert oder auch die »Kant-Krise« nur als fundamentale Erkenntnis Krise gewertet wurde, blieb seine enge Verbundenheit mit einer Vielzahl von älteren und zeitgenössischen Traditionen ein »blinder Fleck« des Kleist-Bilds. Als Angehöriger eines alten preußischen Adelsgeschlechts blieb er verwurzelt in (um 1800 teils verbürgerlichten) höfischen Verhaltens- und Kommunikationsidealen wie der Moralistik und Konversationstheorie (*Familie Schroffenstein*, *Amphitryon*, *Der Findling*, *Die Herrmannsschlacht*), alt-adligen Zeichensystemen wie der Heraldik (*Prinz Friedrich von Homburg*) oder vormodernen Konfliktlösungsstrategien wie dem Zweikampf oder Duell (*Der Zweikampf*, *Penthesilea*). Einerseits benutzt er solche Konzepte gegen idealistische Vorstellungen, andererseits treibt er sie auf die Spitze, bis sie in sich kollabieren.

Ähnlich produktiv wie kritisch setzt er sich mit aktuellen literarischen und politischen Strömungen auseinander: Positiv bezieht er sich zum Beispiel mit *Amphitryon* auf den auch am Weimarer Hoftheater gespielten Molière, mit *Käthchen von Heilbronn* (das ebenso »in die romantische Gattung schlägt« [DKV IV, 417] wie Kleists »Schau-

ergeschichten«) auf die Renaissance der Ritterstücke seit dem »Sturm und Drang« und mit seinen Erzählungen auf die spätaufklärerische, anthropologische Variante frühneuzeitlicher Historien- und Novellentraditionen. So erklärt sich im *Kohlhaas* das Nebeneinander von Aberglaube (Zauberin) und scharfsinniger Darstellung widerstreitender Rechtssysteme (wie sie auch im *Zerbrochnen Krug*, der *Penthesilea* und in *Prinz Friedrich von Homburg* eine Rolle spielen) oder die Kollision von zeittypischen anthropologisierenden Menschendarstellungen mit mittelalterlich oder barock anmutenden Wunderzeichen, Prodigien und Gottesurteilen in *Das Erdbeben in Chili*, *Der Findling*, *Die heilige Cäcilie*, *Der Zweikampf* oder *Amphitryon*.

Ebenso wie er auch mit literarischen Mitteln zeitlebens auf eine Reform von Verwaltung und Militär in Preußen hinarbeitet, wird für ihn Literatur zum Objekt einer Überbietung vorhandener Muster mit geradezu wissenschaftlicher Akribie. Kontingenz ist für ihn nicht nur Zufall und Schicksal, sondern auch kalkulierbares Mittel sowohl für die Kriegsführung als auch für eine Literatur der »unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten«, auch wenn sein Leben manch unberechenbare Züge trug. Seine Werke bieten systematische Darbietungen des »Unaussprechlichen« in der drastischen Aufwertung von Pathos, Ekel und Gewalt, des Gestischen und Mimischen, der bedeutungsschwangeren Gedankenstriche (wie derjenige, der in der *Marquise von O...* ihre Vergewaltigung nicht verschweigt) und vieldeutigen Ausrufe (wie Alkmenes »Ach!« am Schluss des *Amphitryon*). Aber es wimmelt auch von obsessiven Versprachlichungen, so wenn in der *Familie Schroffenstein* und *Penthesilea* das »Undarstellbare« durch Botenbericht und Mauerschau ausführlich präsentiert wird oder sich der Dorfrichter Adam im *Zerbrochnen Krug* selbst entlarvt. So darf auch Kleists Interesse am analytischen Drama oder an der Kriminalgeschichte als Versuch einer »Aufklärung« von Zufällen und Rätselhaftigkeiten des Lebens verstanden werden. Während der unzuverlässige Erzähler und die Erzählung eine letzte »Aufklärung« verweigern, wird das »Wie« des Verbergens und Enthüllens, das dem Leser oder Zuschauer im modernen wie tra-

ditionalistischen Sinn eines Machiavelli, Castiglione oder Gracián sprach- und erkenntniskritisch ›gestisch‹ vor Augen gestellt.

Seine Werke folgen einer »gegensätzlich[en]« Schule, um den »Leuten zuweilen den Anblick böser Beispiele zu verschaffen« – sowohl um sie »von dem Laster abzuschrecken« (DKV III, 548) als auch als Mittel der Gesellschaftskritik und ›Seelenerfahrungskunde‹. Auch wenn sich Spuren der persönlichen Krisen durchaus im Werk wiederfinden, geht es nicht darin auf; vor allem lässt sich die dauerhafte ›Krise‹ auch als Ausweis persönlicher Integrität auffassen, da sie Kleist zumindest zu Lebzeiten vor Vereinnahmungen schützte. So taugen selbst die *Berliner Abendblätter* und *Die Herrmannsschlacht* nicht so recht als Propaganda, da sie ihre Mittel ›medienkritisch‹ sichtbar machen. Im Todesjahr gerieten die *Abendblätter* in Konflikt mit der Zensur, was wesentlich zu ihrem Niedergang beitrug, und sein ›patriotisches Drama‹ fiel aufgrund der aktuellen Bezüge beim Berliner Hof in Ungnade. Mehr noch: Es zerschlug sich die wohl berechtigte Hoffnung auf eine Protektion durch Königin Luise wegen ihres plötzlichen Todes, sein Antrag auf Wiederanstellung im Militärdienst wurde nicht einmal beantwortet, finanziell war er zum wiederholten Male in größten Nöten, und schließlich kam es zum Bruch mit der Familie. Von neuen, musikalischen und Roman-Projekten sind dann eigentlich nur noch Ankündigungen überliefert.

Dass er die Tötung der unheilbar kranken, in Berlin verheirateten Henriette Vogel und seinen Selbstmord dann »zufrieden und heiter« plant und seiner Halbschwester Ulrike einen Tod, »nur halb an Freude und aussprechlicher Heiterkeit, dem meinen gleich«, wünscht, passt nicht so recht zur vorhergehenden Aussage, dass ihm »auf Erden nicht zu helfen war« (DKV IV, 513). Tatsächlich ist das Jahr 1811 nicht anders denn als reale Krise zu bezeichnen. Nichtsdestoweniger fühlt er sich angesichts des Todes »ganz seelig« (ebd., 510) und damit wohl – um eine Formulierung aus dem *Erdbeben in Chili* zu verwenden – »fast, als müßt' er sich freuen« (DKV III, 220f.) – sein letztes »als ob« in einer ganzen Reihe von Rätseln und Finten im wenig dokumentierten Le-

ben und viel diskutierten Werk, das seine ungeheure Ausstrahlung erst am Anfang des 20. Jh.s zu entfalten begann.

Literatur

- Barthel, Wolfgang/Marquardt, Hans Jochen/Wilk-Mincu, Barbara (Hg.): Heinrich von Kleist (1777–1811). Leben – Werk – Wirkung. Blickpunkte. Katalog der Dauerausstellung des Kleist-Museums. Frankfurt a.d.O. 2000.
- Bisky, Jens: Kleist. Eine Biographie. Berlin 2007.
- Kraft, Herbert: Heinrich von Kleist. Leben und Werk. Münster 2007.
- Kreutzer, Hans Joachim: Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke. Berlin 1968.
- Loch, Rudolf: Kleist. Eine Biographie. Göttingen 2003.
- Müller-Salget, Klaus: Heinrich von Kleist. Stuttgart 2002.
- Schede, Hans-Georg: Heinrich von Kleist. Reinbek 2008.
- Schulz, Gerhard: Kleist. Eine Biographie. München 2007.
- Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Bremen 1957, Neuausgabe München 1996.
- Siebert, Eberhard: Heinrich von Kleist. Leben und Werk im Bild. Frankfurt a.M. 1980.
- Staengle, Peter: Heinrich von Kleist. München 1998, Heilbronn 2006.

Ingo Breuer

2. Zeittafel

- 1777 Laut eigener Aussage wird Bernd *Heinrich* Wilhelm von Kleist am 10.10. in Frankfurt/Oder geboren, laut Kirchenbuch und Taufregister am 18.10. nachts um ein Uhr (Taufe am 27.10. in der Garnisonskirche in Frankfurt/Oder). Die Eltern sind Joachim Friedrich von Kleist und seine zweite Ehefrau Juliane Ulrike, geborene von Pannwitz. Sie bekommen in den folgenden Jahren die Kinder Friederike, Auguste, Leopold und Juliane. Aus der Ehe mit seiner ersten Frau, Karoline Luise von Wulffen, stammen die Halbschwestern Wilhelmine und Ulrike – die einzige Person unter seinen Geschwistern, mit der Heinrich von Kleist in engem Kontakt bleiben wird.
- 1781f. Er erhält Unterricht beim Hauslehrer und Theologiestudenten Christian Ernst Martini (zusammen mit seinem Vetter Karl von Pannwitz).
- 1788 Er befindet sich in Berlin beim hugenottischen Prediger Samuel Henri Catel und besucht die Privatschule von dessen Schwager Frédéric Guillaume Hauchecorne und das Gymnasium der französisch-reformierten Gemeinde, das Collège François (zusammen mit zwei Vettern, Ernst von Schönfeldt und Wilhelm Ludwig von Pannwitz, dem späteren Ehemann von Kleists Schwester Auguste). – Am 18. Juni stirbt sein Vater, am folgenden Tag erbittet die Mutter eine königliche Pension, was abgelehnt wird (wahrscheinlich, weil der Vater schon seit langer Zeit beim König in Ungnade gefallen war). Auch die Bitte im Folgejahr, den Sohn Heinrich in die Militärakademie aufzunehmen, bleibt zunächst erfolglos.
- 1792 Am 1. Juni wird er als 5. Gefreiter-Korporal in das renommierte Regiment Garde in Potsdam aufgenommen, tritt seinen Dienst aber erst nach seiner Konfirmation am 20. Juni in Frankfurt/Oder an. Zum Jahresende erhält er einen etwa dreimonatigen Heimaturlaub; sein Regiment bezieht unterdessen im Rahmen des Ersten Koalitionskriegs gegen Frankreich Winterquartier in Frankfurt/Main.
- 1793 Seine Mutter stirbt am 3. Februar; einen Monat später reist er zum Winterquartier seines Regiments. Von dort stammt der erste erhaltene Brief (an seine Tante Auguste Helene von Massow). Er wird zum 1. Gefreiten-Korporal befördert. Das Regiment nimmt an der Belagerung von Mainz sowie im Herbst und Winter an den Schlachten von Pirmasens und Kaiserslautern teil, um dann wieder Winterquartier in Frankfurt/Main zu beziehen.
- 1794 Er wird zum Portepee-Fähnrich befördert; sein Regiment ist Mitte des Jahres in mehrere Schlachten verwickelt, darunter diejenigen in Trippstadt und Kaiserslautern. Man bezieht Winterlager in Eschborn im Taunus.
- 1795 Im März wird das Garderegiment nach Osnabrück verlegt (über Kassel, wo er am 15. die Gemäldegalerie besucht). Am 5. April schließen Frankreich und Preußen Frieden. Kleist wird zum Fähnrich befördert; das Regiment kehrt im Mai/Juni nach Potsdam zurück, wo Ende des Jahres Otto August Rühle von Lilienstern sein Regimentskamerad wird. Zum Offiziersleben gehört der Umgang mit der gehobenen Gesellschaft vor Ort; so hat er auch Kontakt zu Marie von Kleist, geb. von Gualtieri und mit einem entfernten Verwandten Heinrich von Kleists verheiratet, der späteren Hofdame von Königin Luise und ab 1805 finanziellen Unterstützerin Kleists (wobei sie ihn glauben machte, dass die monatlichen Zahlungen von der Königin selbst stammten).
- 1796 Mit seiner Halbschwester Ulrike und anderen Geschwistern reist er im Sommer auf die Insel Rügen, wo er Ludwig von Brockes kennenlernt.
- 1797 Im Februar wird er zum Sekondeleutnant befördert; er lernt Ernst von Pfüel kennen, der als Fähnrich ebenfalls in Potsdam ist und mit dem ihn eine enge Freundschaft verbinden wird. Mit Rühle von Lilienstern nimmt er Unterricht in Philosophie, Ma-

- thematik und Grammatik; beide spielen in einem ›Offiziersquartett‹ (Kleist spielt Klarinette). Friedrich Wilhelm III., der vier Jahre zuvor die später in Preußen vergötterte Luise geheiratet hat, wird König.
- 1798 Er reist im Juni mit drei Kameraden in den Harz.
- 1799 Am 4. April erhält er den beantragten Abschied vom Militär und die Erlaubnis, ein Studium anzutreten, wobei ihm Hoffnungen auf eine spätere Anstellung in einem zivilen Amt gemacht werden. Er immatrikuliert sich an der Philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt an der Oder und besucht Veranstaltungen in Physik (bei Christian Ernst Wunsch) und Naturrecht (bei Ludwig Gottfried Madihn), Kulturgeschichte und Mathematik (bei Johann Sigismund Gottfried Huth, der ihn zwei Jahre später in Berlin in Gelehrtenkreise einführt) und nimmt Privatstunden in Latein. Mit seinem früheren Hauslehrer Martini, seiner Halbschwester Ulrike und anderen reist er im Juli durch das Riesengebirge. Die Kontakte zur Familie von Zenge in Frankfurt/Oder werden enger; er wird Privatlehrer für die Töchter.
- 1800 Wilhelmine von Zenge, eine seiner Schülerinnen, und er verloben sich heimlich. Er bricht sein Studium Mitte des Jahres ab und reist Mitte August nach Berlin und nach Koblenz bei Pasewalk, wo er Ludwig von Brockes abholt, um mit ihm nach Wien zu reisen. Nach einem Zwischenstopp in Berlin, wo sich Kleist mit August von Struensee über seine beruflichen Perspektiven bespricht, beginnt die gemeinsame Reise mit Brockes. In Leipzig immatrikulieren sie sich unter falschen Namen, in Dresden besichtigen sie die Gemäldegalerie und reisen im September schließlich nicht, wie geplant, nach Wien, sondern nach Würzburg. Die plötzliche Änderung des Reiseplans und Kleists Geheimnistuerei in seinen Briefen an Wilhelmine haben in der Forschung zu allerlei Spekulationen geführt, jedoch bislang nicht zu sicheren Lösungen. Im Oktober reist Brockes nach Dresden und Kleist eilig zurück nach Berlin, wo er sich bei Struensee um eine Hospitanz bei der technischen Deputation bemüht. Am 3. Dezember nimmt er erstmals an einer Sitzung teil (eine frühere hatte er verpasst), geht parallel aber auch seinen philosophischen Interessen nach.
- 1801 Im März gerät Kleist in die sogenannte Kant-Krise. Am 12. April nimmt er Urlaub von der Technischen Deputation und reist am 15. mit Ulrike sowie einem Diener zunächst nach Dresden und am 18. Mai nach Paris. Auf dem Weg besuchen sie unter anderem in Leipzig den berühmten Anthropologen Ernst Platner, in Halberstadt den Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim, einen engen Freund des früh im Krieg gefallenen Dichters Ewald von Kleist, und in Kassel den Galeriedirektor Johann Heinrich Tischbein; von Mainz aus machen sie eine Schiffstour bis Bonn und fahren dann über Mannheim, Heidelberg und Straßburg an ihr eigentliches Ziel Paris, wo sie bis Mitte November bleiben und beispielsweise Kontakt zu Wilhelm von Humboldt und zum Astronomen Joseph-Jérôme de Lalande bekommen. – Ende November kommen sie in Frankfurt/Main an, wo sich die Wege von Heinrich und Ulrike trennen. Kleist fährt mit dem Maler Heinrich Lohse Richtung Basel, nach einem Streit alleine weiter nach Bern, wo er zum Jahresende eintrifft. – Dort freundet er sich mit Heinrich Zschokke, Ludwig Wieland (dem Sohn Christoph Martin Wielands) und Heinrich Gefßner (Ludwig Wielands Schwager) an.
- 1802 Im Februar und März hält er sich in Thun auf und möchte zunächst von seinem Erbe am Thuner See ein Landgut kaufen, verwirft den Plan aber bald angesichts der politisch zunehmend kritischen Lage. Dennoch mietet er sich auf der Delosea-Insel ein Haus. Er löst im Mai offiziell die Verbindung zu Wilhelmine von Zenge; von Juni bis August ist er in Bern und (angeblich?) krank. Ulrike reist sofort nach Bern, wo sie auf ihren inzwischen gesunden

- Halbbruder trifft und mit ihm in sein Haus zieht. – Die politische Lage spitzt sich zu; Ludwig Wieland muss das Land verlassen, Heinrich und Ulrike begleiten ihn bis Erfurt und fahren selbst weiter bis nach Weimar, wo Heinrich von Kleist bis Ende Februar 1803 im Gut Oßmannstedt in der Nähe von Weimar bei Christoph Martin Wieland Aufnahme und einen wichtigen Förderer findet. Dort arbeitet er auch an *Die Familie Schroffenstein*, das bereits im November in der Schweiz als Buchpublikation in Heinrich Geßners Verlag für das Folgejahr angekündigt wird.
- 1803 Plötzliche Abreise Kleists, möglicherweise weil sich die dreizehnjährige Luise Wieland in ihn verliebt hat. Er hält sich einige Tage in Weimar auf und reist dann nach Leipzig weiter, wo er durch Wielands Vermittlung den Verleger Georg Joachim Göschen kennenlernt und Deklamationsunterricht bei Heinrich August Kerndörffer nimmt. Von April bis Juni ist er wieder in Dresden, trifft dort Ernst von Pfuel, Ludwig Wieland und seine Halbschwester Ulrike wieder und lernt die Schriftsteller Friedrich de la Motte Fouqué und Johann Daniel Falk kennen. Im Juli reist er mit Ernst von Pfuel wieder in die Schweiz (und dort auch wieder nach Bern und Thun), und dann unter anderem über Mailand wieder nach Paris, wo er Mitte Oktober eintrifft, sich mit Pfuel zerstreitet, das *Guiskard*-Manuskript zerreißt und in eine Schaffenskrise gerät. Er reist nach St. Omer in Nordfrankreich, um sich Napoleons Feldzug gegen England anzuschließen, was ihm nicht gelingt. Zudem wird er als mutmaßlicher Spion verhaftet, durch preußische Intervention freigelassen, aber mit der Ordre, in die Heimat zurückzukehren. In Berlin verloben sich an Weihnachten Wilhelmine von Zenge und Wilhelm Traugott Krug. Auf der Rückreise erkrankt Kleist schwer.
- 1804 In Mainz (oder ev. in Kreuznach) wird er seit Dezember 1803 im Haus des Mediziners und Schriftstellers Dr. Georg Wedekind, einem ehemaligen Jakobiner, einige Monate lang gepflegt. Kleist überlegt, in Koblenz bei einem Tischler oder alternativ in der französischen Verwaltung zu arbeiten. Am 9. Januar wird in Graz *Die Familie Schroffenstein* uraufgeführt. Nach einem Tagebucheintrag von Karl Bertuch war Kleist zwischen dem 4. und dem 10. Mai in Paris; es könnte sich aber auch um einen Namensvetter gehandelt haben. – Anfang April besucht er Christoph Martin Wieland in Weimar; danach reist er nach Frankfurt/Oder und Potsdam. Am 19. Juni kommt er in Berlin an und bittet bei einer Audienz Karl Leopold von Köckeritz, den Generaladjutanten des Königs, um eine Stelle im Zivildienst, die ihm Ende des Monats durch den König in Aussicht gestellt wird. Marie von Kleists Bruder, Pierre de Gualtieri, geht als preußischer Geschäftsträger nach Madrid und bietet Kleist die Stelle als Attaché an.
- 1805 Er arbeitet von Januar bis April im Finanzdepartment bei Oberfinanzrat Karl Freiherr von Stein zum Altenstein, wo er ausgebildet wird. Es besteht die Aussicht auf Anstellung in Ansbach. Anfang Mai reist Kleist über Frankfurt/Oder nach Königsberg in Ostpreußen. Dort wird seine Ausbildung fortgesetzt; er hört z. B. staats- und finanzwissenschaftliche Vorlesungen bei Christian Jakob Kraus, einem Anhänger von Adam Smith, und arbeitet als Diätar an der Kriegs- und Domänenkammer. In der zweiten Jahreshälfte ist Kleist häufiger krank und teilweise längere Zeit bettlägerig; Ulrike zieht über den Winter 1805/06 zu ihm. Er schreibt *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Der am 15. Dezember in Schönbrunn unterzeichnete französisch-preußische Bündnisvertrag nach der Schlacht bei Austerlitz zerstört Kleists Hoffnungen auf Anstellung in Ansbach, da Preußen es an Bayern abtritt.
- 1806 Kleist beantragt bei Altenstein, dass er seine Ausbildung in Königsberg ein weiteres halbes Jahr fortsetzen darf; im Juni

klagt er bei ihm über gesundheitliche Probleme und eine Depression, worauf ihm ein sechsmonatiger Erholungsurlaub genehmigt wird. Er schickt das Manuskript von *Der zerbrochne Krug* an Marie von Kleist. – Napoleon siegt im Oktober bei Jena und Auerstedt; der Hof flieht nach Königsberg, und Napoleon marschiert mit seinen Truppen am 27. Oktober in Berlin ein. Kleist trifft im Dezember Ernst von Pfuel in Königsberg wieder, der sich einem der Freikorps anzuschließen beabsichtigt, die den Kampf gegen Napoleon eigenständig weiterführen wollen.

- 1807 Von Königsberg aus machen sich Mitte Januar Kleist, Pfuel und die verabschiedeten Offiziere Gauvain und Ehrenberg auf den Weg nach Berlin, das Ziel ist Dresden. Kurz vor der Ankunft in Berlin am 27. Januar verlässt Pfuel die Gruppe. In Berlin werden Kleist, Gauvain und Ehrenberg am 30. Januar unter Spionageverdacht von der französischen Militärbehörde verhaftet, und auf Verfügung des französischen Stadtkommandanten von Berlin, General Hulin, am nächsten Tag in die Jura-Festung Fort de Joux bei Pontarlier gebracht und dort festgehalten. Sie sollen dort bis zum Friedensschluss bleiben, werden im April jedoch in das Kriegsgefangenenlager Châlons-sur-Marne verlegt. Kleist wird nach dem Frieden von Tilsit am 13. Juli entlassen und trifft am 14. August wieder in Berlin ein. – Anfang Mai erscheint, von Adam Müller in der Arnoldischen Buchhandlung in Dresden herausgegeben, *Amphitryon, ein Lustspiel nach Molière*. Rühle von Lilienstern hatte Adam Müller im Februar für die Herausgabe des *Amphitryon* gewonnen. Am 31. Juli schickt Adam Müller Goethe den *Amphitryon* und ein Manuskript des *Zerbrochnen Krug*. Am 31. August trifft Kleist in Dresden ein, wo er Rühle von Lilienstern und Pfuel wieder sieht und Adam Müller persönlich kennenlernt, ebenso Gotthilf Heinrich Schubert (Kleist hört seine Vorlesungen mit dem Titel *Ansichten von der Nachtseite*

der Naturwissenschaften), die bildenden Künstler Caspar David Friedrich, Ferdinand Hartmann und Gerhard von Kügelgen, Friedrich Gottlob Wetzel, den französischen Gesandten Jean-François de Bourgoing, und den österreichischen Botschaftsvertreter in Dresden, Joseph Freiherr von Buol zu Berenberg und Mühlingen, in dessen Haus Kleist am 10. Oktober mit dem Lorbeer gekrönt wird. Im September erscheint die Erzählung *Jeronimo und Josephe. Eine Scene aus dem Erdbeben zu Chili vom Jahr 1647* (späterer Titel: *Das Erdbeben in Chili*) im *Morgenblatt für gebildete Stände* (Rühle hatte Johann Friedrich Cotta als Verleger dafür gewonnen). Kleist plant die Gründung eines Verlags mit Buchhandlung, u. a. für die Herausgabe des *Code Napoléon* und von Werken Kleists, was am Widerstand der Konkurrenz scheitert. – Buol bietet den *Zerbrochnen Krug* in Wien zur Aufführung an.

- 1808 Das erste Heft des Kunstjournals *Phöbus*, das Kleist zusammen mit Adam Müller im Selbstverlag herausbringt, erscheint am 23. Januar und gerät schon Ende März in eine finanzielle Krise; im Mai wird ein Verkauf der Zeitschrift anvisiert, was erst Mitte Oktober gelingt: Der Buchhändler Georg Moritz Walther übernimmt den *Phöbus*. – Am 2. März inszeniert Goethe in Weimar den *Zerbrochnen Krug*. Die Aufführung ist ein Misserfolg, und da Kleist die Inszenierung dafür verantwortlich macht, kommt es zu einem Zerwürfnis mit Goethe. Im Juli trifft Kleist Ludwig Tieck, der sich für zwei Wochen in Dresden aufhält. – Dem Verleger Johann Friedrich Cotta bietet Kleist das Drama *Penthesilea* zur Übernahme an, das er bei einer Dresdner Firma in Druck gegeben hatte, ohne jedoch den Druck finanzieren zu können, und bittet Cotta um einen Vorschuss. Mit einer Auflage von 750 Exemplaren erscheint *Penthesilea* in Tübingen bei Cotta. – Dem österreichischen Dichter Heinrich Joseph von Collin sendet Kleist eine Bühnenfassung des *Käthchen*

- von *Heilbronn*; er bittet ihn zu prüfen, ob das Stück in Wien aufgeführt werden kann (ebenso im Januar 1809 die *Herrmannsschlacht*, von der bereits Abschriften kursieren); das *Käthchen von Heilbronn* wird bereits im August beim Dresdner Theater eingereicht und im Dezember dem Berliner Theater angeboten.
- 1809 Am 11. Januar stirbt der Haushaltsvorstand Auguste Helene von Massow, Kleist erbt in der Folge 400 Reichstaler. Mitte März erscheinen die letzten beiden Hefte des *Phöbus*; kurz danach erfährt er von Adam Müllers finanziellen Zugeständnissen bei der Übernahme des *Phöbus*, es folgt eine heftige Auseinandersetzung mit Müller, die fast zum Duell führt. Kleist verfasst patriotische Gedichte und Schriften; er sendet im April einige dieser Gedichte an Collin nach Wien. Das Gedicht *An den König von Preußen zur Feier seiner Rückkehr nach Berlin* kann in Berlin nicht publiziert werden. – Kleist und der Historiker Friedrich Christoph Dahlmann reisen zusammen von Dresden ab. Eine Woche nach der Besetzung Wiens am 13. Mai durch die Franzosen reisen sie weiter und besichtigen das Schlachtfeld von Aspern und reisen weiter nach Prag. Sie stehen in Verbindung mit Buol-Mühlhingen, Friedrich von Pfiel und mit dem preußischen Geheimbeauftragten Karl Friedrich von dem Knesebeck sowie dem Prager Stadthauptmann und dem Oberstburggraf von Böhmen. – Es entsteht der Plan, die patriotische Zeitschrift *Germania* zu gründen; ihr Programm soll die deutsche Erhebung gegen Napoleon sein. Kleists Gesuch um Genehmigung der Zeitschriftengründung vom 12. Juni wird zwar vor dem 17. Juni dem Kaiser vorgelegt, jedoch nie beantwortet. – Am 12. Juli gibt es den Waffenstillstand von Znaim und am 14. Oktober die Friedenserklärung von Schönbrunn. – Am 31. Oktober reisen Kleist und Dahlmann nach Dresden; im November hält sich Kleist in Frankfurt/Oder auf, wo er eine Hypothek auf sein Elternhaus aufnimmt. Zuvor waren in Berlin und Königsberg Gerüchte verbreitet worden, dass Kleist in Prag gestorben sei. Im Winter hält er sich in Berlin auf, wo er unter anderem Ernst Moritz Arndt und Joseph von Eichendorff kennenlernt.
- 1810 Anfang Januar reist Kleist von Berlin über Leipzig nach Frankfurt/Main und sendet von dort am 12. Januar ein Manuskript des *Käthchen von Heilbronn* an Cotta in Tübingen. Ende des Monats kehrt er nach Berlin zurück, wo er nun Achim von Arnim und Clemens Brentano kennenlernt sowie Friedrich de la Motte Fouqué, Finanzminister Altenstein und Staatsrat Staegemann wiedersieht. – Die Uraufführung des *Käthchen von Heilbronn* findet am 17. März im Theater an der Wien statt (weitere Aufführungen am 18., 19., 24. und 27. März). Eine zweite Inszenierung erfolgt im Dezember in Graz. Der Direktor des Berliner Theaters, August Wilhelm Iffland, lehnt im August eine Aufführung des *Käthchen von Heilbronn* ab. Kleists beleidigender Brief vom 12. August führt zu einem Zerwürfnis mit Iffland. – Königin Luise stirbt am 19. Juli, und Kleist verliert die Pension, die Marie von Kleist ihm im Namen der Königin gezahlt hatte. Damit zerschlägt sich auch die Hoffnung auf eine weitergehende Förderung, auf die er spekuliert hatte, nachdem er ihr an ihrem Geburtstag sein Gedicht *An die Königin Luise von Preußen* überreicht hatte. – Ende September erscheint in der Realschulbuchhandlung der erste Band von Kleists Erzählungen, für den er seit April Vorschüsse erhalten hatte, sowie *Das Käthchen von Heilbronn*, das am 26. Dezember in Graz aufgeführt wird. – Am 1. Oktober erscheint die erste Nummer der täglich (außer sonntags) erscheinenden *Berliner Abendblätter*, doch gibt sich Kleist erst am 22. Oktober öffentlich als Herausgeber zu erkennen. Die (zumeist anonym auftretenden) Autoren sind neben Kleist Adam Müller, Friedrich Gottlob Wetzel, Ludolph Beckedorff, Fouqué, Christian Freiherr von Ompteda und

Friedrich Schulz sowie Achim von Arnim und Clemens Brentano, mit denen er aufgrund der starken Bearbeitung ihres Manuskripts *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* in Streit gerät. – Am 16. November ist Kleist Taufpate für Adam und Sophie Müllers Tochter Cäcilie; unter den insgesamt dreizehn Paten sind auch Achim von Arnim und Henriette Vogel. (Die in den *Berliner Abendblättern* gleichzeitig erscheinende Erzählung *Die heilige Cäcilie* wird dort im Untertitel als »Taufgebilde« bezeichnet.) – Eine Reihe von Artikeln in den *Berliner Abendblättern* kritisieren die Reformmaßnahmen der preußischen Regierung, was Ende November zu einer schärferen Zensuraufsicht der *Berliner Abendblätter* führt; Anfang Dezember verbietet die Zensur eine der publikumswirksamen Sparten: die Theaterberichte und Theaterkritiken.

- 1811 Anfang Februar erscheint in Georg Andreas Reimers Realschulbuchhandlung *Der zerbrochne Krug*; im März/April erscheint unter dem Titel *Die Verlobung* in der Zeitschrift *Der Freimüthige* die Erzählung *Die Verlobung von St. Domingo*. Wahrscheinlich am 23. April gibt die Schauspielerin Henriette Hendel-Schütz im Konzertsaal des Berliner Nationaltheaters eine pantomimische Darstellung einzelner Szenen aus der *Penthesilea*; Professor Friedrich Karl Julius Schütz, ihr Ehemann, übernimmt die Einleitung und eine Rezitation von Auszügen aus dem Stück. – Am 30. März erscheint trotz aller Rettungsversuche Kleists die letzte Nummer der *Berliner Abendblätter*. In den 26 Nummern des letzten Quartals besteht die Zeitung zu drei Vierteln aus Übernahmen aus anderen Zeitungen. Auch Kleist hat immer weniger eigene Beiträge geliefert. In den Monaten Februar bis März kam es zudem zu einer heftigen Auseinandersetzung mit Staatskanzler Hardenberg und dem Staatsrat Friedrich von Raumer um eine angebliche Zusage von finanzieller Unterstützung für die *Berliner Abendblätter*. In einem Brief

an Prinz Wilhelm von Preußen schildert Kleist am 20. Mai die Auseinandersetzung um die *Berliner Abendblätter* und bittet um eine Anstellung im Zivildienst; auch an Hardenberg richtet er am 6. Juni ein Gesuch um Anstellung im Zivildienst bzw. die Aussetzung eines Wartegeldes (nachdem er sich bei ihm schon im April um einen Redakteursposten beim *Kurmärkischen Amtsblatt* beworben hatte). Am 17. Juni erneuert er dieses Gesuch in einem Brief an König Friedrich Wilhelm III. – Ende Juni bietet Kleist Reimer den *Prinz Friedrich von Homburg* zum Druck an; im Juli erscheint in der Wiener Zeitschrift *Der Sammler* ein Nachdruck der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo*. Kleist berichtet Reimer von einem Roman, der schon recht fortgeschritten sei. Anfang August erscheint der zweite Band der *Erzählungen* wieder in der Realschulbuchhandlung. – Zusammen mit einem Widmungsgedicht und einem an Prinz Wilhelm von Preußen gerichteten Bittbrief lässt Marie von Kleist Prinzessin Marianne von Preußen (geb. von Hessen-Homburg) am 3. September eine Abschrift des *Prinz Friedrich von Homburg* überreichen. Am 9. September versichert der König bei einer Audienz Kleist die Wiederaufnahme in die Armee im Falle eines Kriegsausbruchs, mit dem Kleist fest rechnet. Da Kleist das Geld für den Erwerb einer Offiziersausrüstung fehlt, bittet er erst Staatskanzler Hardenberg, dann Ulrike um ein Darlehen. – Kleist steht im Herbst in enger Verbindung mit Adolphine Sophie Henriette Vogel, die an Krebs erkrankt ist. Am 20. November treffen Henriette Vogel und Kleist im »Neuen Krug« am Kleinen Wannsee ein und verbringen dort die Nacht, am 21. November gegen 16 Uhr begehen sie Doppelselbstmord, indem Kleist zuerst sie und dann sich erschießt.

Julia Gutterman / Ingo Breuer

3. Editions-geschichte

Zu Kleists Lebzeiten

Der erste Editor von Texten eines Autors ist in vielen Fällen der Autor selbst. Im Falle Kleists ist *Der zerbrochne Krug* das wichtigste Beispiel für eine Autoredition, in der mit der Herstellung eines Leittextes sowie einer als »Variant« deklarierten abweichenden Fassung ein proto-wissenschaftliches Editionsverfahren sichtbar wird. Meist nicht rekonstruierbar ist hingegen der Einfluss von Verlegern, Setzern und Redaktoren auf die zu Kleists Lebzeiten veranstalteten Drucke seiner Werke, so dass deren Autorisation nicht bis ins Einzelne geklärt werden kann.

Welch einflussreiche Rolle Editoren von Anfang an bei der Rezeption von Kleists Werk spielten, zeigt beispielhaft *Amphitryon*. Durch die Herausgeberschaft Adam Müllers wurde der Autor Kleist und dessen Stück von Goethe der christlichen Romantik zugeordnet und Goethes Skepsis Kleist gegenüber nachhaltig begründet (s. Kap. III.8).

Die ersten posthumen Editionen durch Ludwig Tieck

Die rezeptionsprägende Rolle der Kleist-Editoren setzt sich mit der ersten posthumen Edition, Ludwig Tiecks Ausgabe der *Hinterlassenen Schriften* 1821 – mit dem Erstdruck der *Herrmannsschlacht* und des *Prinz Friedrich von Homburg* –, fort. In Zustimmung wie Ablehnung bezog sich die Rezeption immer wieder auf die beiden grundlegenden Kontextualisierungen, die Tieck in seiner Vorrede vornahm, indem er zum einen das ›Vaterländische‹ herausstrich und zum anderen den Autor literaturgeschichtlich in der (Spät-)Romantik verortete. Philologisch war die Edition ungewollt ›modern‹: Da die geplante Durchsicht der nachgelassenen Dramentexte durch den Berliner Philosophen Karl Wilhelm Ferdinand Solger aufgrund von dessen Tod nicht mehr zustande kam, dürfte es sich bei den Erstveröffentlichungen um zwar alles andere als fehlerfreie, doch für die damalige Zeit erstaunlich weitgehend dokumentarische Texte ohne intentionale

editorische Eingriffe handeln (vgl. Kommentar, DKV II, 1061; anders noch Kanzog 1979, Bd. I, 74, 103). Gegenläufig dazu war Tiecks Arbeit in philologischer und editionspraktischer Hinsicht durch die Edition der *Gesammelten Schriften* von 1826 für die folgenden Jahrzehnte bestimmend: Durch sein Leitbild eines ›idealen‹ Textes, das er bei seinen Emendationen zumindest ansatzweise zu verwirklichen trachtete, nährte er die bis ins 20. Jh. hinein wirkende Vorstellung, Kleists Texte seien außerordentlich fehlerhaft und erforderten umfangreiche Normalisierungen und andere editorische Eingriffe (vgl. noch SW).

Theophil Zolling und Erich Schmidt

Die Bände von Joseph Kürschners *Deutscher National-Litteratur* trugen den Untertitel »Historisch kritische Ausgabe«. In dieser Reihe erschien 1885 die erste Kleist-Edition, die diesen Anspruch erhob – und sie sollte zugleich die einzige bleiben, die diese Bezeichnung im Titel trug (die BKA wird zwar häufig als solche bezeichnet, doch tritt sie als »Kritische Edition« auf). Obwohl Zolling sich noch an alphilologischen Editionsverfahren orientierte, gebührt ihm das Verdienst, erstmals überhaupt die handschriftliche – und nicht nur die gedruckte – Überlieferung als Problem erkannt zu haben. So wurden auch erstmals in der Geschichte der Kleist-Edition einer Ausgabe Handschriften-Faksimiles beigegeben.

Die Ausgabe von Erich Schmidt (1904–1906) fiel hinter Zollings editorisches Problembewusstsein in Bezug auf die Handschriften wieder zurück. Da seine Edition überdies nicht, wie eine Zeitlang projektiert, ein Akademienunternehmen wurde, unterlag sie den Zwängen der Popularisierung, was Schmidt zu zahlreichen Kompromissen, vor allem im Hinblick auf die Normalisierung der Texte, zwang. Seine Herausgeberschaft bürgte indes für die Kanonisierung Kleists als Autor von nationaler Bedeutung in der wilhelminischen Ära, wobei er auch dessen nachklassische Modernität herausarbeitete (vgl. Höppner 2003, 28).

Die zweite Auflage der Schmidt'schen Ausgabe unter der Federführung von Georg Minde-Pouet (1936–1938) brachte vor allem eine starke

Aufwertung der Briefe – die mit den ersten beiden Bänden die Ausgabe eröffneten – sowie eine Neuedition der sogenannten »Kleinen Schriften« durch Helmut Sembdner in Band 7. Da der Kommentarband der Ausgabe nicht erschien, konnte sie jedoch ihre intendierte Funktion nicht erfüllen.

Die geplante historisch-kritische Ausgabe

Von den 1960er bis zu den frühen 1980er Jahren war eine historisch-kritische Kleist-Ausgabe geplant, von der lediglich vorbereitende Publikationen der beiden Herausgeber Klaus Kanzog und Hans Joachim Kreutzer erschienen sind, die sowohl den wissenschaftshistorischen Ort des Unternehmens als auch die divergenten editionswissenschaftlichen Auffassungen der Herausgeber zeigen. Für Kanzog (1970) bildeten der Vorrang der textgenetischen Darstellung einerseits und die strikte Trennung von Edition und Interpretation andererseits die Markierungspunkte. Da die Textgenese durch die lückenhafte Überlieferung indes in vielen Fällen nur in Bruchstücken erfasst werden kann, erwog Kanzog eine der historisch-kritischen Edition vorgeschaltete ›Archiv-Ausgabe‹, durch die die gesamte Textüberlieferung dokumentiert werden sollte, um sämtliche Quellen für die weitere Forschung bereitzustellen. Mit der Einführung dieses Konzepts befruchtete Kanzog die editionswissenschaftliche Diskussion über den Bereich der Kleist-Edition hinaus.

Anders als Kanzog sah Kreutzer (1976) die Arbeitsweise Kleists nicht als ausschlaggebend für das editorische Verfahren an und wandte sich aufgrund der unzureichenden Autorisation der Überlieferungsträger gegen das editorische Verbot der Kontamination unterschiedlicher Fassungen eines Textes, womit er vom ›Mainstream‹ der zeitgenössischen deutschen Editionswissenschaft abwich und sich der angelsächsischen ›Copytext-Theorie‹ näherte.

Studienausgaben

Seit der zweiten Auflage von 1961 (die erste Auflage von 1952 genügte wissenschaftlichen Standards nicht) war Helmut Sembdners Studienaus-

gabe (SW) die bis in die 1980er Jahre hinein wichtigste und noch immer am weitesten verbreitete Kleist-Edition. Besonderes Verdienst kommt ihr durch die genaue Beachtung von Kleists Interpunktion zu (dazu jedoch kritisch Kreutzer 1976, 28), aus heutiger Sicht fragwürdig sind hingegen die relativ zahlreichen grammatisch-stilistischen Emendationen sowie die teilweise aus unterschiedlichen Überlieferungsträgern hergestellten Mischtexte. Das Pendant zu Sembdners Ausgabe in der DDR bildete die Edition von Siegfried Streller u. a.

Beide Ausgaben wurden – nicht auf dem Buchmarkt und bei der Leserschaft, aber wissenschaftlich – abgelöst durch die DKV-Edition (1987–1997), die bis zum Abschluss der BKA die vollständigste ist und auch aufs Ganze gesehen in vieler Hinsicht den derzeit besten, freilich abermals häufig einen hybriden Text bietet, behaftet mit den durch die DKV-Regeln vorgegebenen Kompromissen: Gedruckte Überlieferungsträger wurden orthographisch modernisiert, Autographe dagegen unverändert belassen, was insbesondere der Briefedition zugute kam. Die grammatischen Normalisierungen Sembdners finden sich in dieser Ausgabe nicht mehr.

Die BKA

Die in den Feuilletons 1988 überwiegend enthusiastisch begrüßte BKA wurde anfangs in den Fachrezensionen mit vernichtender Kritik überzogen. Generell wird in der BKA die Darstellung der Textgenese als editorisches Prinzip verabschiedet. Statt von › Fassungen‹ eines Werkes wird von »individuierten poetischen Texte[n]« gesprochen (BKA I/5, 652), alle Autographen werden als Faksimiles mit diplomatischer Umschrift geboten, wobei im Falle der Briefe gar auf die Herstellung eines edierten Lesetextes verzichtet wird. Dass heute kaum eine kritische Ausgabe mehr ohne Faksimiles auskommt, dürfte von der BKA mit verursacht sein, obwohl die Handschriften bei Kleist eine viel geringere Rolle spielen als bei anderen Autoren. Entscheidend ist jedoch ihr dokumentarischer Wert, der gerade dann hervortritt, wenn sich textgenetische Befunde nicht im erwünschten Maße erheben lassen. Damit aber

kommt das von Kanzog propagierte Konzept der ›Archiv-Ausgabe‹ wieder ins Spiel, in deren Zeichen die etablierte Editionswissenschaft allmählich mit der BKA Frieden schließt (vgl. Hamacher 2005, 280).

Wie schon zu Kleists Lebzeiten, spielt es auch heute noch für die breitere Kleist-Rezeption eine entscheidende Rolle, wie die Texte ediert werden und welche Form der Präsentation sich durchsetzt: die kommentierte Klassiker-Ausgabe (DKV), die die Texte historisch einordnet und erklärt, oder die Editionsform der BKA mit ihrem grundlegend anderen Textbegriff, die die Texte einerseits metaphysisch entrückt, andererseits aber einem unmittelbaren, voraussetzungslosen Zugriff aktualisierender Lektüre aussetzt.

Ausgaben

Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften. Hg. von Ludwig Tieck. Berlin 1821.

Heinrich von Kleists gesammelte Schriften. Hg. von Ludwig Tieck. 3 Bde. Berlin 1826.

Heinrich von Kleists sämtliche Werke. Hg. von Theophil Zolling. 4 Bde. Berlin/Stuttgart o.J. [1885].

Heinrich v. Kleists Werke. Im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig hg. von Erich Schmidt. Kritisch durchges. und erl. Gesamtausgabe. 5 Bde. Leipzig/Wien o.J. [1904–1906]. – 2. Aufl. Neu durch-

ges. und erw. von Georg Minde-Pouet. 7 Bde. [Bd. 8 nicht erschienen]. Leipzig o.J. [1936–1938].

Werke und Briefe in 4 Bänden. Hg. von Siegfried Strelker in Zusammenarbeit mit Peter Goldammer und Wolfgang Barthel, Anita Golz, Rudolf Loch. Berlin/Weimar 1978 [u.ö.].

Literatur

Hamacher, Bernd: Kleist-Editionen. In: Rüdiger Nuttkofoth/Bodo Plachta (Hg.): Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte. Tübingen 2005, 263–283.

Höppner, Wolfgang: Erich Schmidt, die Berliner Philologen und ihre Kleist-Editionen. Zum Zusammenhang von Editions- und Wissenschaftsgeschichte. In: Peter Ensberg/Hans-Jochen Marquardt (Hg.): Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft. Stuttgart 2003, 25–43.

Kanzog, Klaus: Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition. München 1970.

–: Edition und Engagement. 150 Jahre Editions-geschichte der Werke und Briefe Heinrich von Kleists. 2 Bde. Berlin/New York 1979.

Kreutzer, Hans Joachim: Überlieferung und Edition. Textkritische und editorische Probleme, dargestellt am Beispiel einer historisch-kritischen Kleist-Ausgabe. Mit einem Beitrag von Klaus Kanzog. Heidelberg 1976.

Bernd Hamacher

II. Werke

1. Dramen

1.1 Tragödie, Trauerspiel, Schauspiel

Die Tragödie ist die Grundform der dramatischen Dichtungen Kleists. Dies entspricht sowohl den Wertsetzungen im literarischen Klima um 1800 als auch der persönlichen Veranlagung des Dichters. Schillers theoretische Schriften zur Dramentheorie aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jh.s *Über die tragische Kunst* (1792), *Über das Pathetische* (1793) und *Über das Erhabene* (ca. 1793–1796) geben sehr deutlich die beiden Orientierungspunkte künftiger innovativer Versuche an, eine spezifisch deutsche Tragödie zu gestalten. In *Über die tragische Kunst* beruft er sich im selben Satz auf Sophokles und Shakespeare: »So entsteht und wächst und vollendet sich vor unseren Augen die Neugier des Oedipus, die Eifersucht des Othello« (Schiller 1792/1962, 166). Die Werke der griechischen Tragiker und auch die düstereren Stücke Shakespeares sollten für die kommende Generation deutscher Dramatiker sowohl Vorbilder als auch Herausforderungen sein.

Zugleich entsteht eine Diskrepanz zwischen den sehr hohen Erfordernissen der sich rasch entwickelnden Theorien des Tragischen und den Tragödien, die für deutsche Bühnen tatsächlich geschrieben wurden.

»Etwas Selbstzerstörerisches ist damit in die Entwicklung einer Literatur geraten, die sich Unerreichbares zum Ziel setzt und entweder überspannte und verstiegene Produktionen liefert, [...] oder in den größeren Gestalten sich die Arbeit für das tragische Theater versagt und dessen Gehalt in anderen Gattungen verwirklicht und zugleich das Publikum mit literarischen Machwerken abspeist« (Günther 1984, 559).

Kleist sollte einen dritten Weg einschlagen, denn seine beiden vollendeten »Trauerspiele« *Die Familie Schroffenstein* und *Penthesilea* entstanden allem Anschein nach ohne theoretische Grund-

lage, während der unvollendeten Tragödie *Robert Guiskard* ein eigenes, ursprüngliches Konzept des Tragischen zugrunde gelegen haben soll, aber die Diskrepanz zwischen »Ideal« und Praxis veranlasste Kleist, das Manuskript 1803 zu verbrennen. Kleist konnte zwar nichts von Goethes Unbehagen am tragischen Drama wissen, wie dieser es im Briefwechsel mit Schiller zum Ausdruck brachte, aber es lag um 1800 auf der Hand, dass Goethe diese dramatische Gattung eher mied. *Iphigenie auf Tauris* negiert das dem Stoff innewohnende tragische Potential durch einen versöhnlichen Schluss, und *Torquato Tasso*, den Goethe 1790 als »Ein Schauspiel« veröffentlichte, mildert in der Schlusszene das volle Ausmaß des Tragischen ab. Erst in den *Wahlverwandtschaften* (1809) hat Goethe seine Auffassung des Tragischen in Romanform vollends ausgestaltet. Im tragischen Drama bot sich daher dem jungen Kleist ein literarischer Bereich, auf dem Goethe noch nichts Maßgebliches geleistet hatte, und Kleists Bewunderung Goethes war von Anfang an mit starken Rivalitätsgefühlen vermischt. Vielleicht wurde *Robert Guiskard* in diesem Sinne konzipiert.

Es ist wichtig für ein Verständnis der formativen Jahre Kleists, dass Schiller, der den jungen Kleist zutiefst beeinflusste (Reinhardt 1988/89, 198–218; Fülleborn 2007, 31–33), auf keinen Fall für jene Geringschätzung des Euripides verantwortlich war, die in den theoretischen Schriften Schellings, Hegels und der Brüder Schlegel axiomatisch werden sollte. So hatte für Schiller ein keineswegs auf Versöhnung oder Läuterung drängender Stoff wie die *Medea* des Euripides nichts »Ungriechisches« an sich, sondern entsprach – wie er in *Über das Pathetische* betont – durchaus den Kategorien einer modernen Tragödie: »ihre Rache wird ästhetisch erhaben, sobald wir die zärtliche Mutter sehen« (Schiller 1793/1962, 220).

Wenn also die ersten Jahre des neuen Jahrhun-

derts durch zahlreiche Versuche geprägt sind, »das jeweilige Verständnis der antiken Tragödie fruchtbar zu machen für die Entwicklung einer ›modernen‹ Tragödienkonzeption« (Carl 1977, 296), so darf dabei nicht unbeachtet bleiben, dass deren Ursprünge heterogen sind: Nicht allein der moralisch geordnete Kosmos sophokleischer Prägung, sondern auch die weitaus ambivalenter Welt der euripideischen Tragödien, in denen die göttliche Gerechtigkeit eher durch Abwesenheit glänzt, und das Unversöhnliche an den Schlüssen der meisten Tragödien Shakespeares geben das Muster tragischen Geschehens ab.

Der junge Kleist musste nicht erst die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung der Dramen Shakespeares abwarten (1797–1801) oder gar selber die erforderlichen Englischkenntnisse besitzen, um bereits um 1800 mit den meisten Hauptwerken des englischen Dichters vertraut zu sein, weil die gegen Ende des 18. Jh.s in Deutschland wieder auflebende Shakespeare-Mode für Übersetzungen der allermeisten Stücke gesorgt hatte (Blinn 1988, II 12–15, 48–53). Meta Corssen hat Kleists Bewunderung für Shakespeare ausführlich dokumentiert und stellt dabei zutreffend fest: »Aus vielen Anlehnungen in der *Familie Schroffenstein* geht hervor, daß ihm die meisten großen Tragödien bei Beginn seines Schaffens schon bekannt waren« (Corssen 1930/1978, 22).

Wohl schwebte den angehenden Dichtern aus Kleists Generation als diffuses Ideal »eine Synthese von zwei Tragödienmodellen« (Carl 1977, 297) im Sinne einer Fusion von antiken Stoffen und Techniken mit entsprechenden Shakespeare'schen Momenten vor, aber der Verwirklichung eines solchen Vorhabens standen unüberwindliche Hindernisse im Wege. Denn das Ergebnis sollte auch innovativ und zeitgemäß sein, sollte also in einer historischen Situation, die durch die Kriege im Zuge der Französischen Revolution geprägt war, das Vermächtnis zweier grundverschiedenen vergangenen Epochen in eine neue literarische Form einbinden.

Angesichts solcher Unvereinbarkeiten lag der Rekurs auf kühnes Experimentieren nahe. Dass Kleists erstes vollendetes Drama als Tragödie konzipiert wurde und eine Vielfalt an formellen Versuchsanordnungen aufweist, entspricht dem

Gestus des Improvisierens, der für die beiden Fassungen der *Familie Schroffenstein* charakteristisch ist. Dass das Stück anonym erschien, verrät auch wohl das Bewusstsein, dass hier bestenfalls nur Vorläufiges erreicht worden war.

Anders sollte es sich mit der wohl gleichzeitig – in der ersten Jahreshälfte 1802 – begonnenen Arbeit an der Tragödie *Robert Guiskard* verhalten. Bis zur Vernichtung des Manuskripts im Oktober 1803 in Paris macht Kleist wiederholte Versuche, das, was er noch im Juli desselben Jahres als die Absicht, »eine gewisse Entdeckung im Gebiete der Kunst [...] völlig ins Licht [zu stellen]«, bezeichnet, als ein Werk zu vollenden, das einem durchgängig geformten, tragischen Ideal entspräche. Leider weiß man nichts Sicheres über das Konzept, das diesen ersten Fassungen zugrunde lag. Als Kleist das Scheitern seines Projekts am 5. Oktober 1803 der Schwester bekannte, beharrte er emphatisch auf der Einmaligkeit und Ursprünglichkeit seines Grundbegriffs: »Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht« (DKV IV, 320). Daraus geht zum einen hervor, dass Kleist eine nach seiner »Erfindung« verfertigte Tragödie als Gipfel der Dichtkunst überhaupt betrachtete; zum anderen, dass die Kluft zwischen »Erfindung« und dichterischem Können nicht zu überbrücken war.

Die Frage ist außerdem unausweichlich, inwieweit sich dieses Grundkonzept in der langen Arbeitszeit vor dem Oktober 1803 verändert haben mag. Nach dem Bericht Wielands aus dem Jahr 1804 soll ihm Kleist 1802 gestanden haben, »daß er an einem Trauerspiel arbeite, aber ein so hohes und vollkommenes Ideal davon seinem Geiste vorschweben habe, daß es ihm noch immer unmöglich sei, es zu Papier zu bringen« (Lebensspuren Nr. 69). In dem Fragment, das Kleist 1808 im *Phöbus* veröffentlichte, sucht man vergeblich nach Spuren einer so radikalen Originalität des tragischen Grundgedankens, wie sie Kleist für die vier Jahre zuvor vernichtete Fassung in Anspruch nimmt, so dass man einige Zweifel an der begrifflichen Ausgeformtheit dieser »Erfindung« hegen kann, besonders da nicht einmal die Hauptge-

danken dieser »Entdeckung« zuverlässig überliefert sind.

Zur Terminologie

Als »Trauerspiel« hat Kleist *Die Familie Schrockenstein*, *Penthesilea* und das *Guiskard*-Fragment auf der Titelseite bezeichnet. Sonst verwendet er die Termini »Tragödie« und »Trauerspiel« als synonym und austauschbar. So schreibt er am 17. Dezember an Wieland in Bezug auf die *Penthesilea*: »ich habe eine Tragödie [...] von der Brust heruntergehustet; und fühle mich wieder ganz frei!« (DKV IV, 399). Ulrich Fülleborn macht außerdem darauf aufmerksam, dass Kleist »vor dem Abdruck der *Guiskard*-Szenen im *Phöbus* die Bezeichnung: »Fragment aus dem Trauerspiel« setzt, aber im Inhaltsverzeichnis des Heftes [steht] »der Tragödie.« (Fülleborn 2007, 57; BKA I/2,7).

Kleists Mangel an Interesse für mögliche historische Unterscheidungen zwischen den beiden Bezeichnungen erklärt sich wohl vor allem daraus, dass sein ganzes Trachten der literarischen Gegenwart und Zukunft galt. Das *Guiskard*-Projekt stand bis zur Verbrennung des Manuskripts im Zeichen des höchsten Ehrgeizes und *a fortiori* der Innovation. Die Aktualität der Dramen Shakespeares und auch der griechischen Tragiker um 1800 bot keinen Anlass zu einer Rückbesinnung auf frühere Formen des deutschen »Trauerspiels«, sondern forderte junge Talente wie Kleist heraus, Elemente dieser im Grunde doch so verschiedenen Gipfelleistungen der abendländischen Literatur für eine Erneuerung der deutschen Tragödie auszuwerten. Bei solchen Bestrebungen markiert der fortgesetzte Gebrauch der Bezeichnung »Trauerspiel« keine semantische Nuancierung.

Keine theoretischen Äußerungen zur Tragödie, die Kleists dichterischer Praxis entsprächen, sind uns überliefert. Problematisch an Christian Gottlieb Hölders Bericht über eine Begegnung mit einem »Niederdeutschen« (Kleist?), der ihm erklärt haben soll, »dass sich die Gesetze des Trauerspiels in einer sehr einfachen mathematischen Figur vereinigen lassen«, und am von Hölder überlieferten Diagramm und seinem Kommentar dazu bleibt – neben allen chronologi-

schen Schwierigkeiten – die Tatsache, dass es sich dabei um eine recht simple Variante der damals modischen Schicksalstragödie handelt (Brown 1988, 119), wohingegen Kleist bereits in der ersten Fassung der *Familie Schrockenstein* über dieses Muster weit hinausgegangen war. Wären die »Gesetze des Trauerspiels« ihm in der Zeit des Ringens um die Vollendung des *Robert Guiskard* wirklich in so lapidarer und banaler Form präsent gewesen, so ließen sich zum einen das Scheitern des Unternehmens und zum anderen Kleists verzweifelter Beharren auf der Ursprünglichkeit seiner »Jahrtausenderfindung« kaum begreifen.

Kleist hat nach dem Druck der endgültigen Fassung der *Penthesilea* um die Jahresmitte 1808 keines seiner Dramen mehr als »Trauerspiel« oder »Tragödie« bezeichnet. Im Falle des *Käthchen von Heilbronn* werden die 1808 im *Phöbus* vorabgedruckten Szenen als »Fragmente aus dem Schauspiel« bezeichnet, während der Erstdruck von 1810 – wohl aus kommerziellen Gründen – die Bezeichnung »ein großes historisches Ritter-schauspiel« auf der Titelseite trägt. Der Erstdruck der *Herrmannsschlacht* wird in der Titelei als »Ein Drama« bezeichnet. Da jedoch alle Handschriften heute verschollen sind, ist nicht mehr festzustellen, ob diese Bezeichnung von Kleist oder von Tieck stammt. Das gleiche gilt für die Bezeichnung »Ein Schauspiel« auf der Titelseite des Erstdrucks von *Prinz Friedrich von Homburg*.

Solche Gattungsbezeichnungen enthalten jedoch keineswegs den Schlüssel zu einem Verständnis des Tragischen bei Kleist. Denn auch die beiden Dramen, die als »Lustspiele« bezeichnet werden, haben eine durchaus tragische Dimension. In diesem Sinne spricht Peter Szondi von Kleists »Wendung zur Komödie (in deren Kulissen freilich die Tragödie lauert)« (Szondi 1978, 248). Was *Amphitryon* betrifft, so bleibt die Frage offen, ob das Leiden Alkmenes im Verhör durch Jupiter und im Zuge seiner für sie nur schmerzlichen Selbstoffenbarung nicht über den von Molière übernommenen Schluss hinausgeht. *Prinz Friedrich von Homburg* darf als eine vollendete Tragödie gelesen werden, deren Schluss durch die Wiederaufnahme der Eingangsszene in eine Art »Traumspiel« verkehrt wird. Tragische Momente und Strukturen sind ebenfalls in allen Erzählun-

gen Kleists vorzufinden, und der Vorschlag von Charles E. Passage, die Form des *Michael Kohlhaas* mit einer Tragödie in fünf Akten zu vergleichen (Passage 1955, 181–197), wurde seither in der Forschung – auch in Bezug auf andere Erzählungen – mehrfach wiederholt oder variiert. Wie dem auch sei, die »Schauspiele« innerhalb von Kleists Erzählungen sind des öfteren Teile eines tragischen Geschehens.

Das einzige Drama Kleists, das keine tragische Dimension aufweist, ist *Die Herrmannsschlacht*. Dies ergibt sich aus der Tatsache, dass es darin nur äußerliche Konflikte gibt, während das Wahrzeichen der Kleist'schen Tragik das Irrewerden an den eigenen Gefühlen und an der eigenen Erkenntnis äußerer Umstände ist (Müller-Seidel 1961, passim).

Die Herrmannsschlacht entstand gegen Ende 1808 als ein Propagandastück, das die Deutschen zum Aufstand gegen die Napoleonische Besatzung im Zeichen der spanischen *guerilla* aufrufen sollte. Anders als alle anderen Hauptfiguren Kleists erleidet Herrmann keine Rückschläge in einer Welt, in der die menschliche Kommunikation bestenfalls mangelhaft ist. Vielmehr manipuliert er mühelos alle anderen Figuren auf »spielerische« Art (Sammons 1980, 161). »Herrmanns Überlegenheit über die anderen Figuren macht ihn gleichsam zu einer auktorialen Figur, die die Macht besitzt, mit den Gegebenheiten der Fiktion nach Belieben zu schalten und walten. Es gibt keine Wahrheiten, aber es gibt Gelegenheiten, emotionell geladene Fiktionen in die Welt zu setzen, deren Wirkung sich in keinerlei Hinsicht von Wahrheiten unterscheidet [...]« (Stephens 1999, 303). Die Souveränität Herrmanns markiert den deutlichen Unterschied seines stets sicheren Handelns vom Leiden und von den Verwirrungen, denen die Hauptfiguren auch in jenen vollendeten Stücken Kleists ausgesetzt sind, die *nicht* tragisch ausgehen. Man denke etwa an die potentielle Tragik Eves im *Zerbrochnen Krug*; an die quälende Unsicherheit *Alkmenes* im *Amphitryon* – »Kann man auch Unwillkürliches verschulden?« (DKV I, 430); an das Leiden Käthchens im Verhör vor dem »Femgericht«; an die Todesfurchtszene in *Prinz Friedrich von Homburg*.

Allein dem Titelhelden der *Herrmannsschlacht* bleiben solche Entsprechungen von äußeren Bedrängnissen mit inneren Konflikten erspart, weil sich ihm die Frage nach der Wahrheit des eigenen Empfindens und des eigenen Selbstbildes niemals stellt. Dies entspricht wohl der politischen Absicht Kleists, »indem dies Stück mehr, als irgend ein anderes, für den Augenblick berechnet war« (Kommentar, DKV II, 1064). Außerdem ist es von Interesse, dass der Umgang Herrmanns mit den anderen Figuren eine auffallende Ähnlichkeit mit der Rolle des Herzogs in Shakespeares *Maß für Maß* aufweist, wie Meta Corssen bereits 1930 konstatiert hat: »Ein Bündel von Fäden spinnt sich von der Tragikomödie *Maß für Maß* zu Kleists Dichtung hinüber, während zu keinem anderen der Lustspiele eine nähere Beziehung erkennbar ist« (Corssen 1978, 208).

Die Emanzipation von der Schicksalstragödie

Kleists erste Tragödie ist in zwei Fassungen mit Varianten erhalten. Es ist ein vielfach missverstandenes und unterschätztes Werk. Für Peter Szondi ist es trotz aller Kühnheiten der tragischen Konzeption schlechtweg »als Dichtung mißglückt« (Szondi 1978, 247). Dieses Urteil bedarf jedoch der Differenzierung, denn lediglich die Schlusszenen des Stücks sind als Verlegenheitslösung zu betrachten. Kleist hatte das Stück offensichtlich zunächst im Sinne der damals modischen Schicksalstragödie konzipiert, ließ jedoch während der Arbeit an den beiden erhaltenen Fassungen dieses Modell weit hinter sich zurück. Gerhard Kluge in einer der wenigen Studien, die sich mit dem Text der Erstfassung *Die Familie Ghonorez* auseinandersetzt, kommt zum Schluss, »daß Kleists Drama in dem Sinne ein Schicksalsdrama ist wie Schillers *Braut von Messina*« (Kluge 1981, 72), aber dieses Urteil wird der Originalität des Stücks nicht gerecht. Kluge zitiert folgende Zeilen aus der Erstfassung, die das Stück allem Anschein nach zur Schicksalstragödie stempeln: »O ihr Brüder / Verstoßene des Schicksals, Hand in Hand/Hinaus ins Elend aus dem Paradiese, / Aus dem des Cherubs Flammenschwertd uns treibt« (DKV I, 504). Dabei erwähnt er nicht, dass dieser Passus bereits aus der Erstfassung *gestri-*

chen und in die *Familie Schroffenstein* nicht wieder aufgenommen wurde.

Randbemerkungen Kleists zur *Familie Ghonorez* zeigen unmissverständlich, dass ihm der Schicksalsbegriff in der Entstehungsphase immer problematischer erschien (ebd., 505, 515, 517). Ein großer Teil der Forschung ist dann der Versuchung erlegen, das Schicksalsdrama durch eine Rousseauistische Tragödie zu ersetzen, die auf der verhängnisvollen Auswirkung des »Erbvertrags«, der beide Häuser der einen Familie verbindet, bestehen soll. Dieser Ansatz wird zuletzt von Jochen Schmidt wieder aufgegriffen: »Nicht also ein blind waltendes Schicksal, sondern ein gesellschaftlicher, nach Rousseau *der gesellschaftliche Missstand in Gestalt der Eigentums-Fixierung bestimmt das Geschehen*« (Schmidt 2003, 55).

Die Unfähigkeit der Figuren, im Klima des chronischen »Misstrauens« mit dem »Erbvertrag« zurechtzukommen, ist jedoch nur ein Symptom eines allgemeineren Übels, in dem der eigentliche Keim des Tragischen steckt. Bereits in der ersten Szene der *Familie Schroffenstein* wird der Rousseauistische Naturbegriff verworfen (DKV I, 127), und Kleist überlässt es dem Grafen Sylvester, der sich in den ersten Aufzügen hell-sichtiger als die anderen Figuren zeigt, die Wurzel des Tragischen in der Verblendung des Menschen durch die eigenen, in Sprache gekleideten Vorstellungen und Gefühle zu erkennen: »Das Nichts bedeutende, Gemeine, ganz / Alltägliche, spitzföndig, wie zerstreute / Zwirnfäden, wird's zu einem Bild geknüpft, das uns mit gräßlichen Gestalten schreckt« (ebd., 143f.). Diese Störung der Erkenntnis ist auf keine einzelne Ursache zurückzuführen, sondern gehört zur Beschaffenheit des Erkennens und der Sprache selbst. Wie Heinrich C. Seeba 1991 feststellt, »hat sich die Sprache des Misstrauens von der Wirklichkeit, auf die sie sich bezieht, so weit entfernt, daß sie eine imaginierte Gegenwelt entwirft, in der die Logik der lückenlosen Entsprechung noch zu stimmen scheint« (Kommentar, DKV I, 600).

Ein tragischer Vorgang wird dann bei Kleist ausgelöst, wenn äußere Umstände – hier der vermeintliche Mord an dem jüngsten Sohn des Grafen Rupert – mit der inneren Verblendung korre-

lieren und zu einer Steigerung eines bereits bestehenden Konflikts führen.

Es ist für Kleists Auffassung des Tragischen kennzeichnend, dass die Einsicht in den Verblendungsprozess keine Rettung bringt, sondern folgenlos bleibt. So mag Graf Sylvester den Ursprung der »schwarze[n] Sucht der Seele« bereits am Anfang des zweiten Akts erkannt und zum Ausdruck gebracht haben (DKV I, 143), aber nichts kann verhindern, dass auch er in den Sog der in diesem »Kunststück« (ebd., 233) waltenden zerstörerischen Symmetrien gerät und zum Spiegelbild seines Feindes Rupert wird (Stephens 2003, 69–71). Ingrid Kohrs hatte bereits 1951 die paradoxen Folgen von Kleists radikaler Auffassung des Tragischen erkannt: »diese Art der Tragödie kennt nur eine einzige Entscheidungsmöglichkeit – nämlich *die Entscheidung für das Unentscheidbare*. Damit [...] ist nur gemeint, [...] daß der Mensch sich nur *für den Konflikt selber* entscheiden kann« (Kohrs 1951, 23).

Kleist hat daher bereits in seiner ersten Tragödie das äußere Fatum gleichsam entmachtet und das Verhängnis ins Innere seiner Figuren verlegt. In diesem Sinne prophezeit auch in der *Penthesilea* die Oberpriesterin lange vor der Katastrophe von der Titelheldin: »Dem Feind in ihrem Busen wird sie sinken. / Uns alle reißt sie in den Abgrund hin« (DKV II, 182). Später wird im Stück dieses Grundprinzip der Kleist'schen Tragik im Austausch zwischen der Oberpriesterin und Prothoe präziser ausgeformt: »[...] Da nichts von außen sie, kein Schicksal, hält, / Nichts als ihr törricht Herz – PROTHOE Das ist ihr Schicksal! / Dir scheinen Eisenbanden unzerreißbar, / Nicht wahr? Nun sieh: sie bräche sie vielleicht, / Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest« (ebd., 189).

Dass Kleist *Die Familie Schroffenstein* zu keinem Schluss führen konnte, der der Kühnheit seines innovativen Entwurfs adäquat war, liegt wohl daran, dass er sich zu weit aus den zeitgenössischen Konventionen hervor gewagt hatte und noch nicht über jene Meisterschaft verfügte, die etwa *Penthesilea* und *Prinz Friedrich von Homburg* auszeichnen sollte.

Nicht allein die Persistenz der Verblendung und deren Korrelation mit einem äußeren Un-

glück, sondern Kleists hartnäckige Weigerung, den Verblendeten ein Ende in der erlösenden Klarheit einer zukunftsfähigen Versöhnung zu gönnen – die Zukunft ist ja hier durch die Ermordung von Agnes und Ottokar vernichtet –, macht die Einmaligkeit seiner Version der Tragik aus. *Die Familie Schroffenstein* verlangt ein Ende, das dem ausgedehnten Pathos der letzten Szenen von Shakespeares *König Lear* vergleichbar wäre. Stattdessen belässt es Kleist beim grotesken, kurssorisch skizzierten Schlusstableau, das bestenfalls eine Versöhnung parodiert.

Erst in der *Penthesilea* hat er die Konsequenz gezogen, dass mit dem tragischen Scheitern der Hauptfigur an ihrer inneren Gespaltenheit auch das ganze Gefüge des Amazonenstaates zusammenbricht. Die Klarheit über sich selbst, die Penthesilea in ihren letzten Augenblicken erlangt, macht auch ihr weiteres Leben unmöglich – wie Prothoe sagt: »Wohl ihr! / Denn hier war ihres fernren Bleibens nicht« (DKV II, 256). »Es ist Penthesilea in der Ausweglosigkeit des Konflikts nur die Entscheidung über den *Sinn* des Unterganges geblieben, der Untergang selber ist gewiss« (Kohrs 1951, 131). Dass Komödie und Tragödie bei Kleist stets mit einander verwachsen sind, wird dadurch bezeugt, dass Ulrich Fülleborn Ingrid Kohrs Bestimmung des tragischen Paradoxes bei Kleist – »die Entscheidung für das Unentscheidbare« – erneut auf die tragische Situation Alkmenes in den letzten Szenen des *Amphitryon* anwendet (Fülleborn 2007, 124–132).

Kleists Abwendung von der Tragödie?

Mit Ausnahme der *Herrmannsschlacht* bergen die beiden »Lustspiele« und die anderen »Schauspiele« Kleists den Keim einer tragischen Handlung in sich. Ulrich Fülleborn schlägt folgende entwicklungsgeschichtliche Perspektive auf Kleists Arbeit an den beiden »Lustspielen« vor: »Bei aller Verflechtung und Durchdringung der Entstehungsphasen [...] tritt doch deutlich hervor, dass die beiden Komödien als eine schöpferische Antwort auf das Fiasco mit der hohen Tragödie [die Verbrennung des *Guiskard*-Manuskripts] verstanden werden können. Wie die Anfänge zum *Zerbrochnen Krug*, die seit 1802 in

Kleist bereitlagen, so garantierten auch die Keime zum *Amphitryon* seit dem Sommer 1803 die Möglichkeit des Wiederanknüpfens an die eigene dichterische Produktivität« (Fülleborn 2007, 72). Nimmt man dieses Schema an, so impliziert es eine Rückkehr zur Tragödie mit der *Penthesilea* und eine erneute Abkehr von der Vollendung einer tragisch angelegten Handlung in *Prinz Friedrich von Homburg*.

Dass *Penthesilea* auf allgemeines Unverständnis stieß und vor allem, dass Kleists innovative Adaptation sowohl der sophokleischen als auch der euripideischen Dramentechniken einfach nicht wahrgenommen wurde (Schmidt 1974, 234–241; Stephens 2005, 26–36), macht den Rekurs auf eine allerdings stark verfremdete Form des »Ritterschauspiels« in *Das Käthchen von Heilbronn* verständlich. Dass Homburgs tragischer Entschluss, »das heilige Gesetz des Kriegs [...] / Durch einen freien Tod [zu] verherrlichen« (DKV II, 638), durch das Ende des Dramas vereitelt wird, mag wohl zum Teil im Zeichen von Kleists Patriotismus stehen.

In keinem anderen Drama sollte Kleist die Probleme der dramatischen Form so meisterhaft lösen wie im »Schauspiel« *Prinz Friedrich von Homburg*. Nicht allein die patriotische Thematik, sondern auch das spielerische Moment verbindet dieses Stück mit der *Herrmannsschlacht*, denn in der Eingangsszene inszeniert der Kurfürst ein Spiel mit dem »Nachtwandler«, der doch am folgenden Tag als Befehlshaber in eine entscheidende Schlacht ziehen soll: »Bei Gott! ich muß doch sehn, wie weit er's treibt!« (DKV III, 560). Darüber hinaus verbietet er, dem Prinzen etwas von dieser Vorgeschichte zu berichten, die doch zu seinem Ungehorsam und dessen tragischen Konsequenzen führt: »Dem Prinzen möchtet Ihr, wenn er erwacht, / Kein Wort, befiehlt er, von dem Scherz entdecken, / Den er sich eben jetzt mit ihm erlaubt!« (ebd., 561). Der Prinz ist daher dazu verdammt, seine persönliche Tragik in der Vereinzelung und in Unkenntnis der diese bestimmenden Rahmenhandlung auszuleben.

Gerhard Schulz hat in Bezug auf den Kurfürsten eine weitere und zutreffende Parallele zwischen Komödie und Tragödie aufgezeigt: »Wie Zeus in *Amphitryon*, so ist auch der Kurfürst un-

vollkommen und allmächtig, menschlich und unmenschlich zugleich. Beide sind Verführer, die Menschen in tiefe seelische, ja existentielle Not stürzen, in der diese sich selbst helfen müssen« (Schulz 1989, 659). Die Begnadigung des Prinzen in der Schlusszene bedeutet keine Abschwächung der Unerbittlichkeit Kleist'scher Tragik, sondern hebt sie im Verweis auf das Spielerische in der Kunst auf: »keine Utopie, sondern die Vergewisserung des Dichters von der Möglichkeit sinnvollen Lebens unter der Obhut eines ›Vaters‹, dessen Schutz aber von vornherein nicht verbürgt ist« (ebd., 660).

Von einem Zurückschrecken Kleists vor der Radikalität der in der *Penthesilea* verwirklichten tragischen Form kann jedoch kaum die Rede sein, wenn man bedenkt, dass seit 1806 Kleists Erzählungen sein dramatisches Schaffen begleiten und dass die wohl zuletzt geschriebenen Erzählungen wie etwa *Die Verlobung in St. Domingo* oder *Der Findling* durch eine Unerbittlichkeit der Thematik und eine tragische Stringenz der Handlungsführung gekennzeichnet sind. Durch seinen Suizid bleibt das Schaffen Kleists ein Torso, und daher muss die Frage, ob eine erneute Rückkehr zum schonungslos tragischen Drama für ihn im Bereich des Möglichen lag, offen bleiben.

Literatur

- Blinn, Hansjürgen (Hg.): Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. 2 Bde. Berlin 1988.
- Brown, Hilda M.: Kleists Theorie der Tragödie – im Licht neuer Funde. In: Dirk Grathoff (Hg.): Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Opladen 1988, 117–132.
- Carl, Rolf-Peter: Sophokles und Shakespeare? Zur deutschen Tragödie um 1800. In: Karl-Otto Conrady (Hg.): Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Stuttgart 1977, 296–318.
- Corssen, Meta: Kleist und Shakespeare [Weimar 1930]. Hildesheim 1978.
- Fülleborn, Ulrich: Die frühen Dramen Heinrich von Kleists. München 2007.
- Günther, Horst: Trauerspiel. In: Klaus Kanzog/Achim Masser (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 4. Berlin/New York 1984, 546–562.
- Kluge, Gerhard: Der Wandel der dramatischen Konzeption von der *Familie Ghonorez* zur *Familie Schrof-*

- fenstein*. In: Walter Hinderer (Hg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981, 52–72.
- Kohrs, Ingrid: Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrichs von Kleist. Marburg 1951.
- Müller-Seidel, Walter: Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist. Köln/Graz 1961.
- Passage, Charles E.: *Michael Kohlhaas*: Form Analysis. In: *The Germanic Review* 30 (1955), 181–197.
- Reinhardt, Hartmut: Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist. In: *KJb* 1988/89, 198–218.
- Sammons, Jeffrey L.: Rethinking Kleists *Hermannsschlacht*. In: Alex Ugrinsky (Hg.): Heinrich von Kleist-Studien. Berlin 1980, 33–40.
- Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. 20. Bd. Philosophische Schriften. Erster Teil. Hg. von Benno von Wiese unter Mitwirkung von Helmut Koopmann. Weimar 1962.
- Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise. Tübingen 1974.
- : Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt 2003.
- Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Zweiter Teil. 1806–1830. München 1989.
- Stephens, Anthony: Kleists Szenarien der Wahrheitsfindung. In: Ders.: Kleist. Sprache und Gewalt. Freiburg i.Br. 1999, 297–314.
- : On Structures in Kleist. In: Bernd Fischer (Hg.): *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*. Rochester, NY 2003, 63–79.
- : »Die Grenzen überschwärmen«. Zur Problematik der Zeit in Kleists *Penthesilea*. München 2005.
- Szondi, Peter: Versuch über das Tragische [1961]. In: Peter Szondi: Schriften 1. Frankfurt a.M. 1978.
- Anthony Stephens

1.2 Komödie

Die Komödie endet traditionell mit dem Ausblick auf Hochzeit, die die Liebenden nach Überwinden mancher Widerstände nun abhalten können, bei Aristophanes macht dies den ›Exodos‹ aus, den jubelnden Abzug des Chors, der Preislieder auf den Helden singt, die in Hochzeitslieder übergehen, die den Brautgott Hymen anrufen. So ist dies ein ›Komos‹, ein Schwarm freudig bewegter Menschen, die sich den Sinnenfreuden hingeben werden, in der vorgestellten Welt als Hochzeitsgäste des liebenden Paares und zugleich real, da den Spielern nach der Aufführung ein Festmahl ausgerichtet wird, ein ›Symposium‹. Kleists Ko-

mödien setzen ein mit dem ›Morgen danach‹. Die Nacht, die eine der höchsten Lust war oder doch hätte werden sollen, ist vorüber und als Losung wird ausgegeben: »Und alles, was es gilt, / Ein Schwank ist's etwa, der zur Nacht geboren, / Des Tags vorwitz'gen Lichtstrahl scheut« (DKV I, 292).

Selbstverständlich kann sich diese Losung nicht durchsetzen, wird die Handlung beider Komödien Kleists, *Der zerbrochne Krug* und *Amphitryon*, vielmehr darin bestehen, das Geschehen der vergangenen Nacht aufzuklären. So kehrt Kleist das Schema der Komödienhandlung um, seine Figuren werden sich mit dem ihm eigenen Furor an die Aufgabe machen, Licht in das Dunkel der vorausgegangenen Nacht zu bringen, wobei die Komödie weitgehend aus dem Blick gerät, sich stattdessen Tragödien der Untreue, der Eifersucht oder unheilbaren Zerwürfnisses des liebenden Paares abzeichnen. Die Komödie erweist sich so als relational entworfen, d. h. als das Andere der Tragödie, der sie abgerungen werden muss. Wenn der Komik in solcher Konstellation Raum gegeben wird, kann dies nur Komik des Unterscheidens, also Kontrastkomik, Komik des Innewerdens von Missverhältnissen sein, etwa eines Missverhältnisses zwischen Erstrebtem und Erreichtem, zwischen Aufwand und Ergebnis oder zwischen Betrug und Wahrheit. Die Grundkonstellation der Kleist'schen Komödie scheint der zweiten Wesensart von Komik, der Komik der Heraussetzung, des Grenzen auflösenden grotesken Lachens, der Bejahung des Kreatürlichen, gerade dort, wo dieses sich Verstand, Vernunft oder Sitte nicht anbequemt, des Karnevalistischen als eines Entgrenzens und Vermischens von Gestalten, die die Macht von Ordnungsinstanzen aufhebt (Jauß 1976; Greiner 2006), keinen Raum zu bieten. Dies stellt sich anders dar, wenn nach Komik und Komödie bei Kleist nicht in engen Gattungsgrenzen, sondern in weiterem Horizont gefragt wird, zum einen nach dem Lachen (s. Kap. V. 19), das ja auch zentrales Wirkungsziel von Komödie ist, zum andern nach Komödie im Sinne von ›Komödie-Spielen‹, ›Andern etwas Vormachen‹, nicht mit dem Ziel des endgültigen Betrügens, sondern dass den Objekten des Spiels dieses offenbar wird.

Bekannt ist der Lacherfolg, den Kleist beim Vorlesen der *Familie Schroffenstein* (damals noch der *Familie Ghonorez*) im Berner Freundeskreis erzielte: »Als uns Kleist eines Tages sein Trauerspiel *Die Familie Schroffenstein* vorlas, ward im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft, wie auch des Dichters, so stürmisch und endlos, daß, bis zu seiner letzten Mordszene zu gelangen, Unmöglichkeit wurde« (Lebensspuren Nr. 67a). Über die Beendigung der *Penthesilea* hat Kleists damaliger Zimmernachbar und früherer Regimentskamerad Ernst von Pfuel eine Szene berichtet, die durch Karl August Varnhagen von Ense überliefert ist: »Eines Tages trat er ganz verstört und tiefseufzend bei Pfuel ein, der besorgnisvoll auffuhr und fragte: ›Was ist dir denn, Kleist? Was ist geschehen?‹ Dabei sah er, daß ihm die hellen Tränen über die Backen flossen. Kleist antwortete mit dem Ausdruck verzweiflungsvoller Trauer: ›Sie ist nun tot!‹ – Wer denn? ›Ach wer sonst, als Penthesilea!‹ Trotz des erschütternden Eindrucks wahrhaften Schmerzes, den hier Kleist fühlte, konnte Pfuel sich doch einigen Lächelns nicht erwehren, und sagte: ›Du hast sie ja selbst umgebracht!‹ – ›Ja, freilich‹ erwiderte Kleist, und ging nun allmählich in die heitre Stimmung des Freundes über« (Lebensspuren Nr. 198).

Der fünfte Akt der *Familie Schroffenstein* gibt die Szene des Kleidertauschs zwischen Agnes und Ottokar, bekanntlich der Nukleus des ganzen Stücks. Ottokar stellt Agnes die zukünftige Hochzeitsnacht vor und beginnt, sie zu entkleiden, was diese nicht mehr für bloße Imagination halten kann und daher mädchenhaft züchtig fragen lässt »O Ottokar, was machst Du?«, gefolgt von der Regiebemerkung: »Sie fällt ihm um den Hals« (DKV I, 223). Mit dem Kleidertausch anstelle der Hochzeitsnacht tritt Ottokar, mit dem Ziel des Selbstopfers, in das Wahnsystem (des Verdachts und der Rache) seines Vaters ein, um ihn zu einer Tat zu verführen, die Ermordung des eigenen Kindes, die ihn, gerade wegen ihrer Fürchterlichkeit, sehend machen muss. Das zu Überwindende, das wechselseitige Wahnsystem des Verdachts zwischen den beiden Familien, wird derart durch den Akt, der die Überwindung herbeiführt – den Mord beider Familienväter an ihren eigenen Kindern – unauslöschlich und mit

dem Ausblick ins Sinnlose befestigt. Wohl werden die Eltern hierdurch sehend, aber dies hat keine Sinnperspektive; denn sie haben jetzt keine Nachkommen mehr, so dass eben das eintritt, was der Erbvertrag hatte verhindern sollen: der Besitz gelangt in fremde Hände. Der wahnsinnig gewordene Halbbruder Ottokars kommentiert diese Wende als »Spaß zum Totlachen« (ebd., 232f.). Das entgrenzende, alle Ordnung hinwegspülende Lachen der dionysisch-karnevalistischen Komödie entsteht so aus einer Tragödie, die mit dem Untergang der Helden nicht eine alte Ordnung neu befestigt oder eine neue begründet, sondern nur die Botschaft des Sinnlosen bereithält. Diese Entsetzung aller Ordnung als Effekt in sich schlüssiger, wenn auch in ihren Prämissen wahnhafter Denksysteme mag das grenzenlose Lachen beim Vortrag des Stücks hervorgebracht haben.

An seinem *Penthesilea*-Drama war Kleist besonders wichtig, das belegt sein Brief an Marie von Kleist, von der er sich mit diesem Drama am ehesten verstanden fühlte (Brief vom Spätherbst 1807; DKV IV, 397), dass Penthesileas Gräueltat als motiviert, d. h. als aus Gründen notwendig erfolgend erkannt wird (d. i. aus der Wiederholung des Mythos »Marshochzeit« unter der besonderen Bedingung, dass Penthesilea den Mann, den Mars im Kampf auf Leben und Tod erst zeigt, schon weiß und liebt, woraus ihre Niederlage folgt, durch die sie Achill angehört, so dass sie dessen Angebot zu einem zweiten Kampf nur in der Weise missverstehen kann, dass Achill nicht ihre Liebe, vielmehr ihr antun will, was er Hektor angetan hat). Die Eröffnung eines Raumes des Unstrukturierten – Penthesileas Zerreißen des Achill, das sie »den Toten töten« nennen wird (vgl. DKV II, 252) – ist als eine aus Prämissen streng hergeleitete Handlung nicht ein Geschehen in einer Welt anderer Gesetze, sondern Teil, Konsequenz der gegebenen Ordnung, der strukturierten Welt selbst. Der Raum des Zeichenlosen öffnet sich in der symbolischen Ordnung selbst als dieser zugehörig. Diese Struktur entspricht Bestimmungen des Komischen als Effekt des Ineinanderspielens von zwei Bedeutungsbereichen derart, dass die ausschließende Macht (die auf Ordnung besteht) dazu gebracht wird, das selbst

auszusprechen oder dem Raum zu geben, was sie ausschließt, das Ordnungslose, hier: die Öffnung zum Unstrukturierten, Zeichenlosen (vgl. Ritter 1974; Greiner 2006). Lachen als Manifestation des Ausgeschlossenen an der ausschließenden Macht wird in *Penthesilea* allerdings ohne die Komödienbedingung erreicht, dass die so sich geltend machenden Widersprüchlichkeiten der Handlungswelt tilgbar sind, d. h. die betroffenen Figuren nicht verschlingen. Das mag erklären, dass Kleist auf seine *Penthesilea* nicht mit entgrenzendem grotesken Lachen, sondern nach Tränen nur mit Heiterkeit reagiert hat.

Wie weit, so war die Frage, führt Kleist Komik und Komödie über das Feld der Kontrastkomik, des Herausarbeitens von Missverhältnissen, das seine beiden expliziten Komödien besetzen, hinaus zu anderen Arten, d. i. statt zu Grenzen setzender zu entgrenzender Komik? Nach dem Blick auf strukturelle Bedingungen und Konsequenzen des Lachens in Kleists Werk sei nun nach dem Status von »Komödie-Spielen« im weiteren Sinn von »Dem ändern etwas Vormachen« gefragt (ausführlicher zu den hierbei zugrunde gelegten Deutungen der Stücke vgl. Greiner 2000). »Komödie-Spielen« dieser Art ist in allen Dramen Kleists prominent. In der *Familie Schroffenstein* können die sich liebenden Kinder, nachdem sie den Schleier der wechselseitigen Verdachtsysteme zerrissen haben, mutwillig spielen, einander Gift geben zu wollen. Um ihr neues Denken in die Wirklichkeit der Erwachsenen zu bringen, muss Ottokar dann allerdings zum Verkleidungsspiel greifen, das restituiert, was es überwinden will und nur einen Ausblick ins Sinnlose lässt. *Der zerbrochne Krug* präsentiert das lustvollste Komödie-Spielen in Kleists Werk, auch darum, weil der Zuschauer bald ahnt, wer in der Nacht in Eves Kammer war und entsprechend genießen kann, wie Adam seine Gegenspieler durch immer neue Finten hinzuhalten vermag. Der Ausgang dieses Komödie-Spielens bleibt jedoch zwiespältig, da Eve aus dem in sich geschlossenen Lügensystem Adams, der versichert hatte, alle Vertreter des Staates seien angehalten, über die wahre Natur der Konstriktion zu lügen, nur dadurch herausgelangt, dass sie des Gerichtsrates Walters Wahrheitsbeweis überschwänglich interpretiert: