

KLEIST
JAHRBUCH
2013

Guttenberg

J.B.METZLER



J.B.METZLER

KLEIST-JAHRBUCH

2013

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
und des Kleist-Museums

herausgegeben von
Günter Blamberger, Ingo Breuer,
Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WEIMAR



Redaktion:

DR. MARTIN ROUSSEL, SEBASTIAN GOTH (Köln),

DR. BARBARA GRIBNITZ (Frankfurt/Oder)

Kontakt: Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I,
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: martin.rousseau@uni-koeln.de

Mitarbeit: Patrick Hohlweck, Björn Moll

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 978-3-476-02498-5

ISBN 978-3-476-01199-2 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-01199-2

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 Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2013

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

INHALT

Verleihung des Kleist-Preises 2012

Günter Blamberger: Kleist, der Araber. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Navid Kermani am 18. November 2012	3
Norbert Lammert: Rede auf Navid Kermani zur Verleihung des Kleist-Preises 2012	8
Navid Kermani: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2012	13

Internationale Jabrestagung 2012: ›Kleists Briefe‹

Anne Fleig: Kleists Briefe – Versatzstücke der Autorschaft. Eine Einleitung ..	23
Thorsten Gabler: Verbriefte Brieflehre. Kleists Beitrag zur Epistolographie des Freundschaftsbriefes	31
Inka Kording: Epistolarisches. Überlegungen zu einer Gattung	58
Günter Blamberger: Kleists Brautbriefe.	72
Harro Müller-Michaels: Denkübungen Heinrich von Kleists. Von der Provokation des Fragens	84
Joachim Harst: Zwischen Steuermann und Marionette. Kontrolle, Theatralität und Begehren in Kleists Briefsprache	95
Klaus Müller-Salget: Der arme Kauz aus Brandenburg. Landschaft in Kleists Briefen und Dichtungen	120
Gerhart Pickerodt: Das Amphitheater. Wiederholung und Variation in Kleists Briefen	132
Anna Castelli: Kleist, Rousseau und der Luxus. Oszillation eines Begriffs in Briefen, ›Berliner Abendblättern‹ und ›Der Findling‹	142
Ingo Breuer: Post als Literatur. Brief- und Personenbeförderung bei Heinrich von Kleist	154

Tagung für Nachwuchswissenschaftler/-innen Oktober 2012:

›Lehrmeisterin und Ammenmärchen.

Natur in den Briefen und Werken Heinrich von Kleists‹

Helmut J. Schneider: Einführende Bemerkungen zu Kleists Natur	175
Patrick Fortmann: »Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt«. Kleists Brückenschläge zwischen der Natur und dem Sozialen	185

Phyllis Roesch: Kleists ›Hymne an die Sonne‹ und Schillers Konzept von Sprachbewegung und Landschaftsdichtung	198
Nina Gawe: Genie oder Geschäftsmann? Autorschaft zwischen Natur und Literaturbetrieb in Kleists Briefen	207
Nora Weinelt: Verlorene Unschuld. Die trügerische Idylle im Werk Heinrich von Kleists	219
Stephan Ehrig: »Und in der Tat schien [...] der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn«. Natur als Scheinbefreiung des Menschen in Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹ und ›Die Familie Schroffenstein‹	230
Viola Rühse: »dies wunderbare Gemähld«. Ästhetische und kunstpolitische Aspekte in Texten von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist zu Caspar David Friedrichs Landschaftsgemälde ›Mönch am Meer‹	238
Stefan Descher: Natur in Kleists Erzählungen. Eine Typologie	256

Abhandlungen

Anette Horn: »du hättest mir nicht misstrauen sollen!« Eine Utopie der Gewaltlosigkeit in Kleists ›Die Verlobung in St. Domingo‹	271
Rolf Selbmann: ›Das Bettelweib von Locarno‹. Schuld und Sühne?	280

Rezensionen

Jochen Strobel: Lebens- und Todeslitaneien. Kleist als Briefschreiber	295
Björn Moll: Unlehrbare Lektionen. Vom brüchigen Wissen in Kleists Texten	300
Siglenverzeichnis	309
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	310
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum	312

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2012

Günter Blumberger

KLEIST, DER ARABER

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Navid
Kermani am 18. November 2012

Sehr geehrter Herr Bundestagspräsident,
sehr geehrter Herr Peymann,
liebe Freunde und Mitglieder der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
lieber und heute zu ehrender Navid Kermani,

»Das Leben nennt der Derwisch' eine Reise / Und eine kurze. Freilich!« (DKV II, Vs. 1286f.) Der Prinz von Homburg sagt das, und man traut seinen Ohren nicht. So etwas bringt nur Kleist fertig, und wegen solcher Rätsel lieben wir ihn: Einer, der im Akt zuvor beim Anblick seines schon ausgehobenen Grabes keine *bella figura* gemacht hat, ein zwischen Ruhmsucht und Feigheit schwankender preußischer General, tröstet sich in der Gefängniszelle, angesichts der drohenden Hinrichtung, zu unser aller Verwunderung mit der orientalischen Weisheit eines asketischen Bettelmönchs und lässt sich – so die Szenenanweisung – auch noch »*nachlässig auf ein, auf der Erde ausgebreitetes Kissen nieder*« (DKV II, vor Vs. 1286). Das kann er nur im Monolog. Ein Gegenüber aus dem Lande des Großen Kurfürsten und der preußischen Haltung, aus der Gegend bei Fehrbellin, die Gottfried Benn einmal »kärglich und dürr« genannt hat, mit »Ortschaften«, die »wahre Brutstätten der Kausaltriebe« seien, würde diese west-östliche Verwandlung des Prinzen nicht begreifen. Ich begreife sie, wie vieles bei Kleist, auch nicht. Der Prinz scheint hier mit gespaltener Zunge zu sprechen, ein Vexierbild des Autors Kleist zu sein, der aus Brandenburg verschwand, das ihm keine Heimat war, um sein Glück – vergeblich – anderswo zu suchen und dabei ein »nackter Araber« wurde, wie der Dichter Julius Hart Kleist 1911 etwas blumig genannt hat. Das Bild macht dennoch Sinn: Kleist war weder Perser noch Araber, ähnelte aber einem Nomaden, insofern er ohne überflüssiges Gepäck auskam, uns keinen materiellen Besitz, nur das ihm Notwendige, seine Werke, hinterließ. Sein Leben war eine einzige Reise von Ort zu Ort, von einem Abenteuer zum anderen, eine kurze, freilich, an deren Ende er sich, mit einer gleichfalls unbegreiflichen »Nachlässigkeit«, nach Fangerlens-Spielen auf der Wiese und einem Picknick im Freien, in einer Senke am Ufer des kleinen Wannsees niederließ, um Henriette Vogel und sich zu erschießen.

Der Prinz von Homburg kann gelassen bleiben, weil er in der Hinnahme des Todesurteils seine Ehre wieder herstellen wird. Kleists Gelassenheit rührt daher, dass er nach den Beleidigungen seiner Ehre durch Hardenberg, durch Friedrich von Raumer, durch die Familie in einem freien Tode Satisfaktion findet und die Hingabe einer Todesgefährtin noch dazu. Des Prinzen und Kleists Todesbereitschaft ist eine heroische Geste, wie sie sich auch im aristokratischen Ritual des Duells manifestiert, in dem es weder um Schuld noch um Wahrheit geht, sondern darum das Ansehen des eigenen Lebens *sub specie mortis* zu retten. »Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!« heißt die Hoffnung Homburgs wie Kleists. Sie ist eine ganz innerweltliche, auf das Überleben im Eingedenken der Nachwelt gerichtet, nicht auf das ewige Leben. Die Gelassenheit des Derwischs gegenüber dem Tode dagegen ist eine *sub specie aeternitatis*. Das Wort Derwisch, im Persischen eigentlich Darvish, leitet sich vom Wort »dar« ab, das Tor oder Tür meint. Nicht nur irdische Türen, an die ein Bettelmönch klopft. Dem Derwisch geht es vor allem um die Unterscheidung zwischen der diesseitigen materiellen Welt und der jenseitigen göttlichen, um eine Schwelle des Erkennens, das auf Jenseitiges gerichtet ist: auf die »acht Einlässe« ins Paradies, von denen wir gerade in Kermanis Lesung seines Erzählbandes »Du sollst« gehört haben. Der Prinz von Homburg richtet seinen Blick zwar auch auf das, was nach dem Ende seiner Lebensreise kommen könnte: »zwei Spannen« unter der Erde. Ein uns vertrautes, christliches Hoffnungsbild kommt ihm aber nicht in den Sinn, eher dunkle Poesie, ich zitiere noch einmal seinen Monolog:

Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch,
Und über buntre Felder noch, als hier:
Ich glaub's; nur Schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll. (DKV II, Vs. 1293–1296)

Das ist weniger ein Bild des Glaubens, wie Homburg behauptet, als des Zweifels. Von religiösem Trost angesichts des Todes kann auch in Kleists Abschiedsbriefen keine Rede sein, eher macht er sich lustig darüber, wenn er z.B. an Sophie Müller am Tag vor seinem Tode schreibt, dass Henriette und er »lauter himmlische Fluren und Sonnen« träumen, »in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern umher wandeln werden« (DKV IV, 511).

Hören wir dagegen Kermani: »Acht Einlässe soll es gegeben haben und blumengeschmückte Fenster, durch die jedermann sie sehen konnte.« Kermanis Paradiesbilder mögen in der Vergangenheit stehen und im Konjunktiv, es bleiben doch Sehnsuchtsbilder, in deren Schönheit die Wahrheit sich noch verbirgt, ohne jede Kleist'sche Ironie. Sibylle Lewitscharoff hat in ihrer Kleist-Preisrede im letzten Jahr gesagt, dass Kleists Literatur trostlos sei. Darüber kann man diskutieren. Kermanis Literatur ist es definitiv nicht und will es auch nicht sein, weder in seinen großen Essays noch im Erzählband »Du sollst« oder im 2011 erschienenen Roman »Dein Name«. Wie Kleist im »Erdbeben in Chili« setzt sich Kermani in seiner Abhandlung »Der Schrecken Gottes« kritisch mit der Theodizee auseinander, wie Kleists düstere Novellen zielt auch Kermani ins Schwarze der menschlichen Natur. Sein Roman »Dein Name« ist ein Buch der Leiden, zugleich aber ein

Buch der Versöhnung mit dem Absurden, mit dem aller menschlichen Vernunft Widrigen, ihr Disharmonischen. Das unterscheidet ihn von Kleist.

Kleists Literatur setzt ihren Hauptakzent auf den Einbruch der Krisen und Katastrophen in das menschliche Leben und auf die Empörung dagegen, sie ist ein grandioser Aufstand gegen die Gleichgültigkeit, sie zeigt aber auch am Beispiel des Kohlhaas, wie aus der Empörung selbst wieder Schrecken werden kann. Kermanis Poetik ist keine Poetik der Verzweiflung, sondern der Verantwortung, einer Verantwortung über die Kunst hinaus, einer Verantwortung, der die zeitgenössische Literatur kaum »gewachsen ist«, mit Gründen, wie Heinrich Böll 1964 schon bemerkt hat: »Nichtssagende Politik, nichtssagende Gesellschaft, eine gewisse Hilflosigkeit der Kirchen, [...] alles das bringt [...] die zeitgenössische Literatur in eine Verantwortlichkeit, die ihr die erotischen, sexuellen, religiösen und sozialen Probleme auflädt, ihr deren Behandlung aber auch wiederum ankreidet.« Wir verstehen nun besser, warum Kermani eingangs des Erzählbandes »Du sollst« die Jenseitsbilder des Koran zitiert, um danach den biblischen Dekalog durchzudeklinieren. In zehn Erzählungen lesen wir, wie Liebende das Paradies verspielen, wenn sie die zehn Gebote Gottes übertreten. Kermani hat jüngst in einem Interview gesagt, dass der »religiöse Analphabetismus« heute – »wie jede Form der Ignoranz zu einer grundlegenden Verarmung der Gesellschaft, zu einer moralischen wie ästhetischen Verrohung« führe.

Zu welchen Armutzeugnissen der »religiöse Analphabetismus« angesichts des Todes heute führt, hat Durs Grünbein in seinem 1994 erschienenen Gedichtband »Den Teuren Toten. 33 Epitaphe« schonungslos gezeigt. In Nachrufen, in denen die Toten ihren Eigennamen verlieren können und ihre Eigentümlichkeit, weil ihr Tod zur bloßen Meldung verkommt, die von ihren Bekannten teilnahmslos registriert wird, wie eine Zeitungsnachricht, die zum Vergessen bestimmt ist. Navid Kermanis Roman »Dein Name« ist der Gegenentwurf dazu, ein »Totenbuch«, das den Toten ihren Eigennamen lässt und ihrer Eigentümlichkeit gedenkt, gleichgültig, ob es sich um Prominente oder Nicht-Prominente handelt. An Menschen wird hier erinnert, die tatsächlich gestorben sind zwischen den Jahren 2006 und 2011, mit Fotos, mit Lebensdaten, mit liebevollen Kurzporträts, an Menschen wird erinnert, die dem Erzähler nah waren und die ihm nun fehlen, einem Erzähler, der wie der Autor Navid Kermani heißt und sich manchmal Rollennamen gibt: Der Freund, der Sohn, der Mann, der Orientalist, der Poetologe usw. In Rezensionen des Romans wird eifertig darauf hingewiesen, dass man den Erzähler keineswegs mit dem empirischen Autor verwechseln dürfe. Das ist banal und reicht nicht hin, um Kermanis besondere Leistung zu verstehen. Ein Roman ist im Verständnis aller Leser sowieso ein fiktionaler Text, er kann gleichwohl beides enthalten: Non-fiction wie Fiction, Faktisches wie Erfundenes. Ein Romanautor darf im Gegensatz zu einem Reporter lügen, denn er tut es ohne Täuschungsabsicht. Er darf aber auch die Wahrheit sprechen. Entscheidend bei einem fiktionalen Text ist, dass der Leser vom Wahrheitsgehalt der in ihm referierten Sachverhalte absehen darf. Diese Indifferenz gegenüber dem Wahrheitswert seiner Sätze duldet Kermani gerade nicht, die Namensgleichheit von Autor und Erzähler ist folglich kein artistisches Spiel. Sie schränkt den Freiraum der Fiktionalität ein, im Ungenügen am

Fiktiven. Die Funktion von Kermanis Literatur ist nicht Wahrheit zu Fiktion, sondern Fiktion zu Wahrheit zu machen.

Wie geht das? Für uns alle heute ist der Tod ein Skandal, über den man sich in der Regel zu sprechen scheut. Das hat drei Gründe: die Preisgabe der alten religiösen Deutungsmuster des Todes, die Unfähigkeit der medizinischen Kunst, den Tod zu besiegen, welche die ganze Trostlosigkeit eines rein wissenschaftlichen Zeitalters enthüllt, und die Loslösung von althergebrachten und schützenden Sterbe- und Trauerritualen als Formen bloß konventionell geregelt und damit nicht authentischen Gefühls. Der Sterbende und seine Angehörigen sehen sich folglich heute dem Tod als einem fundamental erschütternden Ereignis gegenüber, angesichts dessen es weder eine verbindlich tröstende Deutung noch Verhaltensnormen gibt. Aus dieser Hilflosigkeit resultieren Scham und Angst zugleich, die man zu verbergen sucht, mit Hilfe eines doppelten Komödienspiels, in dessen Verlauf sich Angehörige und Sterbende einander gegenüber verhalten, als sei letzterer lediglich krank und nicht moribund. Kermani entlarvt in seinem Totenbuch die Komödie als Komödie, er trennt Fiktion von Wahrheit, Schein von Sein. Er zeigt in den Epitaphen, dass der Tod immer noch Gerichtstag ist über ein Leben und man sein Leben auch verfehlen kann. Er zeigt, was es für die Sterbenden bedeutet, im Sterben von ihren Angehörigen nicht belogen und nicht allein gelassen zu werden, er zeigt, wie die Angehörigen das Sprechen mit den Sterbenden lernen und dabei manchmal auch das rechte Maß des eigenen Lebens. So wird der Totenroman zum Familien- und Freundesroman, Gebundenheit stellt sich her jenseits von Glauben und Nation und in aller Gegensatzfülle des Wirklichen. Darin besteht Kermanis Vernunft der Poesie.

Der Roman ›Dein Name‹ hat 1229 Seiten, das ist ein Riesenpensum, für den Autor wie für jeden Leser, es ist kaum begreiflich, wie ein Präsident des Deutschen Bundestages das neben seinem hohen Staatsamt noch leisten kann. Norbert Lammert kann das eben, darauf konnte die Jury vertrauen, er verteidigt nicht nur die Rechte des Parlamentes und damit die Rechte des Volkes seit langem mit unbeugsamem Willen, er ist ein *homme des lettres*, er verteidigt ebenso die Freiheit der Dichter und Künstler mit Verve, u.a. in der Kulturstiftung des Deutschen Bundes zusammen mit Hortensia Voelckers, das hat uns ein großartiges Kleist-Gedenkjahr 2011 beschert. Nebenbei bemerkt ist Norbert Lammert Mitglied der Heinrich von Kleist-Gesellschaft, darauf sind wir stolz. Das soll genug an Dank sein, denn Bochumer mögen keine Pathosformeln, halten aber im Falle Norbert Lammerts verlässlich immer die besten Reden, wie Andreas Rossmann in seinem neuen Buch über das Ruhrgebiet (›Der Rauch verbindet die Städte nicht mehr‹) schreibt. Vermutlich, weil Norbert Lammert zu seinem Wort steht und den Wert von Worten wie Dingen, wie früher einmal üblich, an ihrer Haltbarkeit misst. Zu danken habe ich auch den Sponsoren des Kleist-Preises, dem Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien und den Ländern Berlin und Brandenburg sowie der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck und hier besonders Rüdiger Salat, der uns über ein Jahrzehnt lang ein stets verlässlicher Förderer und Freund war. Zu danken habe ich auch dem Berliner Ensemble: Miriam Lüttgemann, Barbara Nüsse und vor allem Claus Peymann für seine Gastfreundschaft und für die ›Herrmannsschlacht

Kleist, der Araber

in Bochum als beste Kleist-Inszenierung aller Zeiten. Das Duett von Kirsten Dene und Gert Voss über das Schicksal von Tuschens blonder Perücke ist in der Kleist-Gemeinde Kult. Zuletzt ist den Verlagen C.H. Beck und Hanser zu danken, für einen gemeinsamen Empfang nach der Preisverleihung. Ich weiß nicht, ob es einen »Riesenknödel« geben wird, so hat Michael Krüger Kermanis Roman in seiner Genremischung bekanntlich genannt. Wir werden sehen. Herr Lammert, ich darf Sie um Ihre Laudatio bitten.

Norbert Lammert

REDE AUF NAVID KERMANI
ZUR VERLEIHUNG DES
KLEIST-PREISES 2012

Lieber Herr Blamberger,
lieber Claus Peymann,
lieber Navid Kermani,
meine Damen und Herren,

Gesetzt, du kennstest den Titel des Bildes nicht, erkanntest nicht einmal das Paar, hieltest deshalb auch den Heiligenschein, der in der angedeuteten Form eines Kreuzes Christi Kopf rahmt, für eine verdeckte Sonne, sähest nur einen Mann und eine Frau, beide sehr jung und die Frau noch etwas jünger, aber auch der Mann erst Anfang, allenfalls Mitte zwanzig, die Stirne faltenlos, die Wangen rosig, die Lippen samtweich wie bei Kindern und zugleich sinnlich gewölbt, das Altern lediglich in der Einwölbung unterhalb der Augen angedeutet – was glaubtest du zu sehen?

Der Satz, meine Damen und Herren, hätte zweifellos von Heinrich von Kleist sein können – im Stil und Satzbau, auch im Beobachtungsvermögen, dem genauen Blick für das Detail und seine heimliche Botschaft. Er ist von Navid Kermani und findet sich in einer Bildbetrachtung über El Grecos grandioses Bild ›Christi Abschied von seiner Mutter‹ aus dem Jahre 1578. Der Satz demonstriert die außerordentliche Begabung dieses Autors, hinter Offensichtlichem Geheimnisse, hinter scheinbar Eindeutigem verborgene Widersprüche zu entdecken, sich auf Religionen einzulassen, die eigene wie die andere, nach ihrer Bedeutung zu fragen, ihre innere Wahrheit aufzuspüren und zugleich frag-würdig werden zu lassen: »Was glaubtest du zu sehen?«

Navid Kermani ist vor ein paar Jahren durch eine andere Bildbetrachtung des Hochaltars einer katholischen Kirche in Italien und seine ganz persönliche Erfahrung des Kreuzes einer größeren Öffentlichkeit aufgefallen. Anlass war die Verleihung des Hessischen Staatspreises, der ihm zusammen mit dem Mainzer Bischof und Kardinal und dem Kirchenpräsidenten der Landeskirche Hessen-Nassau zuerkannt wurde, ihm zwischenzeitlich entzogen, am Ende aber verliehen worden ist. Ein bemerkenswerter Vorgang, der zu einer ›Staatsposse‹ zu missraten drohte, weil die im wörtlichen und übertragenen Sinne ›Betroffenen‹ glaubten, sich von einem Text distanzieren zu müssen, den sie offensichtlich nicht, jedenfalls nicht sorgfältig, gelesen hatten.

Navid Kermani ist ein brillanter Stilist, der in glänzenden Formulierungen sperrige Sachverhalte seziert und dem es immer um Aufklärung geht, in des Wortes anspruchsvoller Bedeutung »Meine Aufgabe als Autor«, schreibt er, »ist die Kritik, genau gesagt die Selbstkritik, und das bezieht sich in meinem Fall auf die europäische genauso wie auf die islamische Kultur.« Dies verdeutlicht etwa sein spontaner Kommentar zum Kölner Urteil über Beschneidungen, das unter dem provozierenden Titel »Triumph des Vulgärrationalismus« in der »Süddeutschen Zeitung« zu lesen war. »Wenn ein Gottesgebot nicht mehr als Hokuspokus ist und jedweder Ritus sich an dem Anspruch des aktuell herrschenden Common Sense messen lassen muss, wird die Anmaßung eines deutschen Landgerichts erklärbar, mal eben so im Handstreich viertausend Jahre Religionsgeschichte für obsolet zu erklären«, schreibt Kermani.

Aufklärung, wie sie gerade auch die deutsche Philosophie gelehrt hat, würde heißen, die eigene Weltanschauung zu relativieren und also im eigenen Handeln und Reden immer in Rechnung zu stellen, dass andere die Welt ganz anders sehen: Ich mag an keinen Gott glauben, aber ich nehme Rücksicht darauf, dass andere es tun; uns fehlen die Möglichkeiten, letztgültig zu beurteilen, wer im Recht ist. Aufklärung ist nicht nur die Herrschaft der Vernunft, sondern zugleich das Einsehen in deren Begrenztheit.

Es sind solche Texte, meine Damen und Herren, die Navid Kermani seit Jahren zu einem der wichtigsten und klügsten Essayisten in Deutschland gemacht haben. Seine Bücher und Beiträge in den Feuilletons deutschsprachiger Zeitungen und Zeitschriften gehören zum Besten, was man in deutscher Sprache zum Selbstverständnis einer multikulturellen Gesellschaft lesen kann. Sie zeichnen sich aus durch ihre relevanten Themen, originellen Argumente, streitbaren Positionen und glänzenden Formulierungen. Ich nenne stellvertretend für viele andere: »Deutschland und seine Muslime«, »Der Islam und der Westen«, »Europa und das Freiheitsprojekt«, eine im letzten Jahr hier in Berlin gehaltene Rede, die man jedem politisch Verantwortlichen, nicht nur in Deutschland, als Pflichtlektüre empfehlen möchte. Oder aus diesem Jahr seine »patriotische Rede« über die Mordserie der sogenannten Nationalsozialistischen Union unter dem Titel »Vergesst Deutschland!« – und der unter nahezu jedem Gesichtspunkt bemerkenswerte Beitrag über Deutschlands populärstes Opernfestival unter dem Titel »Befreit Bayreuth«. Übrigens: ein herrliches kulturpolitisches Programm in zwei Postulaten: »Vergesst Deutschland – Befreit Bayreuth!«

Als Essayist setzt Navid Kermani inhaltlich wie stilistisch Maßstäbe, die ihn zweifellos als Heinrich-von-Kleist-Preisträger qualifizieren. An diesen Maßstäben gemessen wäre Heinrich von Kleist selbst für seine journalistischen Arbeiten schwerlich als Preisträger in Frage gekommen.

Navid Kermani hat sich in seinem Buch »Gott ist schön« über die ästhetische Bedeutung des Koran in einer wunderbaren Weise ausgebreitet. Sprachlich ist dieses Buch vielleicht die schönste Dissertation, die je in deutscher Sprache geschrieben worden ist. Schon im Vorwort heißt es:

Religionen haben ihre Ästhetik. Sie sind nicht Ansammlungen schlüssig begründeter Normen, Wertvorstellungen, Grundsätze und Lehren, sondern sprechen in Mythen

und damit in Bildern, kaum in abstrakten Begriffen, binden ihre Anhänger weniger durch die Logik ihrer Argumente als die Ausstrahlung ihrer Träger, die Poesie ihrer Texte, die Anziehung ihrer Klänge, Formen, Rituale, ja ihrer Räume, Farben, Gerüche. Die Erkenntnisse, auf die sie gehen, werden durch sinnliche Erfahrungen mehr als durch gedankliche Überlegung hervorgerufen, sind ästhetischer eher als diskursiver Art. Die Vorgänge, die ihre Praxis ausmachen, sind keine Lehrveranstaltungen, vielmehr Ereignisse, die den Gläubigen physisch nicht weniger als geistig bewegen. Dies ist in allen Religionen so, und es ist nichts Neues.

Nein, das ist nicht neu, aber selten so schlüssig erläutert und so schön formuliert worden.

Navid Kermani ist bekennender Muslim und bekennender Anhänger des 1. FC Köln; beides polarisiert von Zeit zu Zeit, und er weigert sich mit vollem Recht, seine Identität auf das eine oder das andere reduzieren zu lassen.

Ich bin Muslim, ja, aber ich bin auch vieles andere. [...] Jede Persönlichkeit setzt sich aus vielen unterschiedlichen und veränderlichen Identitäten zusammen. [...] Dabei möchte ich mich in keine Identität pressen lassen, selbst wenn es meine eigene wäre. Nicht ganz dazu zu gehören, sich wenigstens einige Züge von Fremdheit zu bewahren, ist ein Zustand, den ich nicht aufgeben möchte.

Das leuchtet ein. Vielleicht noch mehr ein ebenso zutreffender Hinweis, dass es geradezu eine Obsession des Westens sei, die Muslime auf den Islam zu reduzieren, mit dem immer wieder vorgetragenen Hinweis, dass der Islam wie andere Weltreligionen Legitimationen für alle möglichen Systeme bereithalte, selbst aber keinerlei Herrschaftsdoktrinen enthalte. Fragen nach der Vereinbarkeit oder Unvereinbarkeit des Islam mit der Demokratie und den Menschenrechten erklärt er für müßig mit der doppelt einleuchtenden Begründung, »weil es erstens den Islam nicht gibt und er sie zweitens, selbst wenn es ihn gäbe, nicht beantwortete.« »Meine Heimat«, schreibt Navid Kermani, »ist nicht Deutschland. [...] Meine Heimat ist das gesprochene Persisch und das geschriebene Deutsch. [...] Die geschriebene deutsche Sprache ist meine Heimat; nur sie atme ich, nur in ihr kann ich sagen, was ich zu sagen habe.« Dass ihm das Label »Migrantenliteratur« zuwider ist, ist nicht weiter erläuterungsbedürftig. Mit einer unmissverständlich ruppigen Formulierung fügt er hinzu: »Meine Literatur ist deutsch, Punkt, aus, basta.« Da ist er ganz nahe bei Gerhard Schröder, der als Schöpfer dieser schlanken Prosa gleichwohl als Kleist-Preisträger nicht ernsthaft in Frage kommt.

Für mich persönlich ist unter Kermanis essayistischen, publizistischen, politischen Arbeiten das wichtigste einzelne Buch seine grandiose Bekenntnis- und Streitschrift »Wer ist Wir? Deutschland und seine Muslime«. Ich würde mir wünschen, dass sich in Deutschland über Migration und Integration überhaupt nur noch jemand äußert, der dieses Buch wenigstens einmal gelesen hat. In dieser brillanten Studie verdeutlicht Kermani die Konturen und die Voraussetzungen eines gesellschaftlichen Konsenses, der sowohl Zumutungen an den Islam wie Zumutungen an diese Gesellschaft und diesen Staat stellt, damit Muslime sich hier tatsächlich integrieren können und der Islam in diese Gesellschaft eben auch. Dabei lässt er keinen Zweifel an der Universalität von Demokratie, Gewaltenteilung, weltanschaulicher Neutralität des Staates, Toleranz, Menschenrechten,

weshalb er ausdrücklich empfiehlt, dass »der Westen seine Leitkultur missionarisch ausbreiten sollte«. Ich kenne nicht viele deutschsprachige Autoren, die sich eine solche Formulierung zutrauen würden. Verbunden, freilich, mit dem weniger bequemen Hinweis, »die gegenwärtige Überlegenheit und der Leitanspruch westlicher Kultur würde sich darin erweisen, dass sie Muslimen jene Freiheit gewährt, die Christen in islamischen Ländern oft nicht haben.«

Mit seinem großen, 2011 erschienen Roman »Dein Name« hat Navid Kermani sich endgültig als einer der bedeutenden zeitgenössischen Autoren deutscher Sprache etabliert. Der gewaltige Umfang vergrößert die Zahl der Leser vermutlich nicht; 6 cm dick, 1,3 Kilo schwer und über 1200 Seiten lang, Fast könnte man Verständnis entwickeln für die Nöte von Literaturkritikern, die für die Rezension dieses Buches offensichtlich weniger Zeit hatten als für seine Lektüre. 40 Stunden wird man dafür aufwenden müssen. Man mag das für eine Zumutung halten, der sich freilich niemand stellen muss. Zu bedauern sind allenfalls diejenigen, die vorzeitig aufgegeben haben. Das Buch ist unbeschreiblich, weder ein Tagebuch noch ein Roman im herkömmlichen Sinn, vielleicht der anspruchsvollste Blog, der je geschrieben wurde. Eine kunstvolle Verbindung von Autobiografie, Landes- und Kulturgeschichte, das uns mehr über den Autor, sein Leben, seine Lieben und seine Leiden eröffnet und vortäuscht als Literaturwissenschaftler oder Biografen je ermitteln könnten. Das schiere Volumen von 1229 engbedruckten Seiten ohne Kapitelüberschriften, oft seitenlang ohne Absatz, stellt den Leser vor die offensichtliche Herausforderung, entweder sehr viel Zeit in die Lektüre zu investieren oder es gleich liegen zu lassen. Zum Nachschlagen eignet es sich nicht. Es hat weder einen plausiblen Anfang noch ein einleuchtendes Ende, das eine ist so willkürlich wie das andere – wie im richtigen Leben. Dazwischen erfährt der Leser manches über Deutschland und den Iran, über kulturelle und religiöse Traditionen, über Hölderlin, Jean Paul und andere Tote, die dem Autor wichtig waren, oder, wie er selbst sagt: Er schreibe auch und gerade aus dem Bedürfnis, »von allen Menschen Zeugnis abzulegen, die ihm auf Erden fehlen«.

Das Leben, meine Damen und Herren, ist, wie wir wissen, nicht immer poetisch, schon gar nicht romantisch, gewöhnlich ist es banal, oft frustrierend, manchmal brutal, gelegentlich vulgär, abstoßend, ekelhaft. Romane beschreiben nur selten das Leben, wie es wirklich stattfindet, sondern wie es eben in Romanen vorkommt, mit einem originellen Anfang, möglichst, und einem zwingenden, mindestens überraschenden Ende. Also eben nicht so, wie das Leben ist: Irgendwann fängt es an und irgendwann hört es auf, und dazwischen hat in der Regel weder die große Romanze stattgefunden noch die große Tragödie. Bei Kleist ist das anders: Penthesilea und Achill, das Käthchen und Graf Wetter vom Strahl, Amphitryon und Alkmene, der Prinz von Homburg und sein Kurfürst, Hermann der Cherusker und sein Tusschen: Menschen als Mythen, von der eigenen Größe erdrückt.

Wenn für den Kleist-Preis nur ein Autor in Frage käme, der als Dramatiker wie als Erzähler außergewöhnliche Stoffe und Themen in einer außerordentlichen Sprache zu Papier gebracht hat, darüber hinaus aber mindestens jemand, dem auf Erden nicht zu helfen ist, wäre die Suche nach einem geeigneten, würdigen und

möglichst tragischen Preisträger auch nicht viel einfacher, aber sie hätte vermutlich ein anderes Ergebnis gehabt. Die Kleist-Gesellschaft verleiht in ihrer Zielsetzung der Pflege und Förderung der öffentlichen Wahrnehmung dieses bedeutenden deutschen Dichters und grandios gescheiterten Journalisten Heinrich von Kleist ihren Literaturpreis nach den Vergaberegelungen entweder zusammenfassend für die Würdigung literarischer Leistungen oder für ein einzelnes Werk, das veröffentlicht oder unveröffentlicht sein kann, jedenfalls in deutscher Sprache geschrieben sein muss, aber auch für literarische Formate, die das Oeuvre Heinrich von Kleists umfasst, einschließlich politischer Essayistik, Journalistik und anderer Bereiche.

Meine Damen und Herren, für jede dieser gerade genannten Kategorien wäre Navid Kermani ein möglicher, naheliegender, mehr als würdiger Preisträger. Er ist ein Autor, dessen publizistisches und literarisches Werk die Veränderungen spiegelt, denen dieses Land, Deutschland, 200 Jahre nach Kleists Tod Rechnung tragen muss, und der mit den Mitteln der Literatur dazu beiträgt, dass seinen Zeitgenossen auch auf Erden schon zu helfen ist.

Navid Kermani

REDE ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES 2012

Sehr geehrter Herr Professor Blumberger,
sehr geehrter Herr Professor Lammert,
sehr geehrte Damen und Herren,

was ist Liebe? Zu Beginn einer literarischen Dankesrede mutet die Frage seltsam an, obwohl – nein, nicht obwohl – gerade *weil* sie zu jenen wenigen Fragen gehört, vielleicht sogar wie sonst nur die Frage nach dem Tod, die jeden Menschen ungeachtet seiner Herkunft oder seines Glaubens, seiner Eigenschaften und Neigungen schon einmal persönlich beschäftigt haben oder fortwährend beschäftigen: Was ist Liebe? Es ist eine Frage, die notwendig das Private berührt, insofern jeder, der sie ernsthaft zu beantworten sucht, von seinen individuellen und also je spezifischen Erfahrungen bewegt ist. Das ist dann doch anders als bei der Frage nach dem Tod, deren Antworten in der Regel absolut erfahrungslos sind oder jedenfalls in den monotheistischen Traditionen für erfahrungslos gehalten werden. Liebe ist maximal empirisch. Das Sonderbare ist nur: Je mehr wir – nein, schon hier verbietet sich die Verallgemeinerung – je mehr *ich* erfahre, desto weniger weiß ich. Je länger, tiefer, glücklicher oder schmerzhafter ich sie empfinde, über sie nachdenke, sie in meiner Umgebung beobachte, desto schwerer fällt es mir, die Frage zu beantworten: Was *ist* Liebe?

Die Antworten der Dichter, so begeistert ich sie als junger Mensch las, befriedigten mich mit den Jahren immer weniger, schlimmer noch: führten mich in die Irre, soweit ich das als Irreführer zu beurteilen vermag. Die Dichter – nun doch eine Verallgemeinerung, zu allem Überfluss eine, die literaturhistorisch grotesk ist, jedoch in der Not gerade des jungen, des beginnenden Lesers sich unvermeidlich einstellte – die Dichter besangen die Liebe als eine Verheißung. Sie sprachen vom Leiden, ja, beschrieben das Beißen ihrer Sehnsucht, das Brennen ihrer Eifersucht, die Prügel ihrer Enttäuschung. Und doch schien die Liebe über alle Abgründe der Verzweiflung, des Verlassenseins, des unstillbaren Verlangens das herrlichste, das höchststehende aller menschlichen Gefühle zu sein. Des Menschen Glück – noch so ein Wort, das man auf Anhieb zu begreifen glaubt und das eben deshalb zwischen den Fingern zerrinnt: Glück – des Menschen Glück schien untrennbar von ihr abzuhängen, genauer: schien mit der Liebe zu korrelieren, deren Erfüllung den Liebenden als Beschwingtheit, als Schweben, als Schwerelosigkeit erhebt und ihn

damit geradezu physisch spürbar dem Himmel nähert, während die Liebesnot seine Beine buchstäblich so schwermacht, dass er sich durch den Alltag allenfalls noch schleppt, wenn er nicht gleich im Bett bleibt, niedergedrückt auf die Erde.

Im Nachhinein habe ich den Eindruck, dass viele Dichter gar nicht von der Liebe sprachen, sondern von der Verliebtheit, deren Symptome so viel leichter zu benennen sind – nachweislich waren es schon vor fünftausend Jahren dasselbe Leeregefühl im Magen, der beschleunigte Pulsschlag, das rasante Auf und Ab der Stimmung, und auch in Zukunft werden es dieselben Torheiten sein, zu denen sich der Liebende hinreißen lässt, die Schwüre, die sämtlich für die Ewigkeit gegeben werden, um häufig doch nur ein paar Wochen zu halten. Wohl deshalb sprachen die Dichter zu mir, der ich auch erst die Verliebtheit kennengelernt hatte. Überhaupt hat die Literatur einen durchaus beträchtlichen Anteil daran, dass sich eine Vorstellung von immerwährender Bezauberung herausgebildet hat, die in der engen Bezogenheit zweier Menschen in der bürgerlichen Kleinfamilie beinahe zwangsläufig überfordert und eben irreführt. Die meisten Ehen – auch das gehört zu den Beobachtungen, die mich verwirren – die meisten Ehen scheinen keineswegs an einem Zuwenig an Liebe zu scheitern, sondern einem Zuviel an Erwartungen.

Was Mann und Frau dort trennt, wo sie über viele Jahre hinweg zusammenleben, das beschreibt der moderne Eheroman. Das Bild, das er von der Liebe malt, wirkt ungleich gewöhnlicher, matter, häufig trübseliger. Das liegt nicht oder nicht allein daran, dass im 19. Jahrhundert der Realismus in die Literatur eingezogen sei. Es liegt auch daran, dass die Schriftsteller sich einem Aspekt der Liebe widmeten, der erst mit der Etablierung der Liebesheirat als einem gesellschaftlichen Ideal relevant wird: die alltäglich gewordene Zweisamkeit nämlich, die natürlicherweise gewöhnlicher, matter, häufig trübseliger ist als die Sensationen der Verliebtheit. Entscheidend ist, dass auch der Eheroman die Liebe hochhält, wenn er die Kümmeris der Eheleute als ein Gefrieren ihrer Gefühle beschreibt, die Krise damit durch einen Mangel an Zuneigung, an Zuwendung erklärt. Dass die Liebe selbst ein Abgrund sein kann und gerade ihr Übermaß zerstört, das fand ich in der Literatur nirgends. Allerdings gehörte Heinrich von Kleist nicht zu den Dichtern, die ich als junger Mensch las; oder wenn ich ihn las, dann konnte ich ihn noch nicht auf das eigene Erleben beziehen. Heute glaube ich, dass in deutscher Sprache niemand das Wesen der Liebe tiefer, umfassender, auch illusionsärmer gezeichnet hat als jener Dichter, der mit dem »Ach!« (DKV I, Vs. 2362) der Alkmene den berühmtesten Ausdruck für die totale Verwirrtheit der Liebenden geschaffen hat.

Dieser Seufzer ist ja nicht einfach ein Ausdruck des Schmerzes, der Wollust oder der Sehnsucht wie die hunderten und tausenden »Achs!« anderer Dichter, bei denen man den Seufzer auch durch ein Wort ersetzen könnte, durch ein »Sag bloß!« oder ein »Wie schade!«. Im »Ach!« der Alkmene ist die Unmöglichkeit ausgedrückt, überhaupt noch Worte zu finden, die Begrenztheit der Sprache selbst, damit der Verständigung, des Verstehens. Alkmene kann ihre Erfahrung, sich mit einem Gott vereinigt, und das heißt bei Kleist in aller Konkretion: mit einem Gott geschlafen, also unfassbar guten Sex gehabt zu haben, niemandem auf Erden ver-

mitteln. Wie sollte sie auch, wie soll ein gewöhnlich Sterblicher ihr himmlisches Erleben nachvollziehen? Es ist alles, aber nicht sentimental, das »Ach!« der Alkmene, vergleichbar eher dem Stöhnen im Liebesakt, das umso durchdringender wird, desto weniger die Liebenden ihr Erleben in Worte auszudrücken vermögen. Allerdings ist das »Ach!« der Alkmene nicht glücklich wie in der ekstatischen Vereinigung zweier Körper, nein, es ist schreckensvoll über alle Maße, fremd geworden sich selbst, unversöhnt mit der Welt. Eben weil sie die göttliche Liebe erfuhr, ist sie vernichtet. »Schützt mich ihr Himmlischen!« (DKV I, Vs. 2312), ruft Alkmene noch, bevor sie mit dem »Ach!« ihr Bewusstsein, ihre bisherige Existenz, ich meine: ihr Leben aushaucht.

Ich sagte, dass in der Liebe Erfahrung und Wissen in einem diametral entgegengesetzten Verhältnis zu einander stünden. Präziser hätte ich vom *Dafürhalten* sprechen müssen, nicht vom Wissen: Wenn meine Erinnerung nicht täuscht, hatte ich als junger Mensch sehr viel genauere Ansichten darüber, was die Liebe sei – eben das, was ich so unbändig stark fühlte, als ich für ein Mädchen geradezu im Wortsinn entbrannte, das, genau das, war Liebe und sonst nichts – und wehe, eine der Erwachsenen wagte es, mein Glück und meinen Kummer mit süffisant hochgezogenen Augenbrauen zu relativieren. Auch Kleist kennt als Dichter das Lodern des jugendlichen oder jedenfalls jugendhaften Verliebtseins, von dem er insbesondere im »Erdbeben in Chili« so mitreißend kühl erzählt. Wieviel ambivalenter, auch fragwürdiger, narzisstischer das Begehren erscheint, wenn es sich zunehmend zum körperlichen hin verlagert, davon ahnen Jeronimo und Josephe sowenig wie die meisten Menschen, die zum ersten Mal lieben. Aber Kleist sieht es, mehr noch: schildert geistreich die Tiefen und gerade auch die Untiefen des rein erotischen Begehrens im »Amphitryon«, wenn Jupiter »sich selbst in einer Seele spiegeln / Sich aus der Träne des Entzückens wiederstrahlen« möchte (DKV I, Vs. 1524f.). Kleist kennt die Übermacht der sexuellen Leidenschaft über die Vernunft, den eitlen Ehrgeiz bloßen Erobernwollens und den mörderischen Hass eines Betrogenen, verdichtet all dies im »Findling«: die Wollust des Nicolo, der trotz der Verheiratung nicht von einer deutlich älteren Kurtisane ablassen kann; seinen Ehrgeiz, mit der eigenen Adoptivmutter zu schlafen, die er Nacht für Nacht bei einem bizarren Masturbationsritus beobachtet, mit einer Peitsche nackt vor dem Bildnis eines früheren Geliebten; die versuchte Vergewaltigung dieser Adoptivmutter und schließlich der Hass des betrogenen Adoptivvaters, der Nicolo umbringt und sich trotz allen Drängens vor der Hinrichtung der Absolution verweigert, um seine Rache »auf dem untersten Grund der Hölle« fortzusetzen.

O ja, die Liebe kann einen Menschen über sich hinauswachsen lassen wie den Anwalt Friedrich von Trota, der in der Erzählung »Der Zweikampf« seine Mandantin bis zur physischen Aufopferung verteidigt. Liebe bedeutet zuerst und zuletzt *Mutterliebe*, für die Kleist in der gleichnamigen Anekdote ein unerhörtes Bild geschaffen hat: »mit Gliedern, gestählt von Wut und Rache« umklammert eine Mutter einen tollwütigen Hund, der ihre Kinder angefallen hat, lässt sich von ihm zerfleischen, lässt sich mit der Tollwut anstecken, bis das Tier erdrosselt ist. Aber Liebe kann auch den gesunden Pragmatismus einer Marquise von O. bedeuten oder das Misstrauen des Gustav von der Ried, der seine Verlobte wegen eines

falschen Verdachts erschießt und anschließend vor Scham sich selbst. Liebe kann die wütende Eifersucht der Thusnelda erzeugen, die einen ausgewachsenen Bären auf ihren Geliebten hetzt. Liebe kann sich als die bedingungslose Hingabe und sogar Hörigkeit des Kätchens von Heilbronn darstellen, das die Gemeinheiten und Erniedrigungen des Grafen Friedrich Wetter vom Strahl mit einer solchen Klaglosigkeit erträgt, dass ein masochistisches Lustempfinden mehr als nur angedeutet ist. Und dann kann Liebe genau das Umgekehrte sein, der unbedingte Wille, über den Geliebten zu herrschen, ihm seinen Willen zu rauben wie in der ›Penthesilea‹, und Kleist weiß auch, dass das eine zum anderen gehört, Hingabe und Unterwerfung sich gegenseitig bedingen. »[W]er das Kätchen liebt«, so schrieb er in einem Brief, »dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören wie das + und – der Algebra zusammen, und sind Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.« (DKV IV, 424)

Kleists ›Penthesilea‹ ist das brutalste Liebesdrama der deutschen Theatergeschichte. Was als Sekundenverliebtheit zweier feindlicher Kriegshelden beginnt, endet im Wahnsinn, im Tod, im Kannibalismus. Ja, Penthesilea stürzt sich, nachdem sie Achill mit ihrem Pfeil durch den Hals geschossen, also schon getötet hat, inmitten einer Hundemeute auf ihn, zerrt ihm die Rüstung vom Leib und reißt mit ihren Zähnen seinen Brustkorb auf. Blut trieft ihr von Mund und Händen, als sie von ihrem Geliebten ablässt, der so entstellt ist, »daß Leben und Verwesung sich nicht streiten, / Wem er gehört« (DKV II, Vs. 2931). Was folgt, was nach diesem Gemetzel überhaupt noch folgen kann, ist laut Regieanweisung eine »Pause voll Entsetzen« (DKV II, nach Vs. 2647).

Kleist tröstet nicht damit, dass hier Liebe in Hass umgeschlagen sei. Penthesilea vernichtet Achill, weil sie ihn liebt. Sie will ihn mehr als nur mit Leib und Seele besitzen, sie will ihn ganz und gar in sich aufnehmen, und das heißt bei Kleist in aller Konkretion: Sie will sein Herz verspeisen. Und verspeist es, Kleist lässt keinen Zweifel daran: »Sie hat ihn wirklich aufgegeßen den Achill vor Liebe«, betonte er in einem Brief an seine Vertraute Marie von Kleist (DKV IV, 396). Als Penthesilea endlich aus ihrer Raserei erwacht, als sie vor sich den toten Achill erkennt, ist sie unfähig, sich selbst die Tat zuzuschreiben. Gut, das versteht man als Zuschauer sofort. Seltsamer ist, dass sie selbstverständlich von zwei Tätern ausgeht. Einer, so glaubt sie, habe ihren Geliebten ermordet, ein anderer ihn verschlungen. Dem Mörder will sie vergeben, dieser möge entfliehen. Sagen soll man ihr bloß, wer ihren Achill aufgegessen hat. Der Mord mag niedrigere Gründe haben, das beschäftigt sie nicht. Wer hingegen »mir den Toten tötete« (DKV II, Vs. 2919), der muss ihn geliebt und damit »mir so gottlos neben gebuhlt« (DKV II, Vs. 2915) haben – anders als mit Liebe, mit dem höchsten Ausdruck von Menschlichkeit also, kann Penthesilea sich die drastischste Form der Unmenschlichkeit, die Menschenfresserei nicht erklären. »Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.« (DKV II, Vs. 1286)

Gibt es für das, was Kleist in seiner ›Penthesilea‹ – nein, er zeigt es ja nicht einmal, hielt es selbst für ausgeschlossen, je eine Aufführung des Stückes zu sehen, und hat es explizit nicht für die Bühne geschrieben –, gibt es für die Szene, die Kleist also ausschließlich vor unserem inneren Auge entfaltet, eine Entsprechung im gewöhnlichen Leben, wie es für den Eheroman naheliegt und ich es zuvor auch

für die klassischen Liebesgeschichten behauptete? Gewiss, in der Rubrik ›Vermischtes‹ erwähnen die Zeitungen gelegentlich Fälle von Kannibalismus; besonders einer ist mir im Gedächtnis geblieben, bei dem der Angeklagte seine Tat als Liebesdienst hinstellte. Das meine ich allerdings nicht. Literatur, wie ich sie verstehe, mag sich extrem gewalttätiger oder auch besonders kurioser, absurd anmutender, abseitiger, närrischer, obsessiver oder schlicht unglaublicher Vorgänge annehmen – Heinrich von Kleist selbst hat in den Zeitungen am aufmerksamsten die Rubrik ›Vermischtes‹ gelesen. Aber Literatur, für die Kleist ein Maßstab ist, ist es nicht um Absonderlichkeiten zu tun. Sie nimmt solche Vorgänge, um das Extreme, das Gewalttätige, das Absurde, Närrische, Abgründige, Obsessive oder Unglaubliche in unserer eigenen Seele zu beleuchten, in jeder Seele. »Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen«, fährt Kleist in seinem Brief über die ›Penthesilea‹ fort: »wie leicht hätten Sie es unter ähnlichen Umständen vielleicht ebenso gemacht.« (DKV IV, 396)

Niemand, der bei Verstand ist, wird je in Gefahr geraten, seinen Geliebten oder seine Geliebte aufzufressen. Doch bestimmt sind die meisten Menschen von der Liebe schon einmal um den Verstand gebracht worden. Und dann sollten sie sich erinnern können, dass da nicht nur hehre, helle, selbstlose Gefühle mitschwingen. Sie würden vielleicht nicht in einer öffentlichen Ansprache, aber doch sich selbst eingestehen, dass es in der Liebe auch um Besitzergreifen geht, um Macht, um Eitelkeit, so wie die Penthesilea ihren Achill ja hätte haben können, indes nicht haben wollte, als sie noch seine Gefangene war – sie wollte ihn erst besiegen, also dominieren, ihn für immer an sich binden und löste die Tragödie eben durch ein Übermaß an Begierde aus. Und so wie Penthesilea in ihrer Ekstase den Geliebten verschlingt, ihn ganz und gar in sich aufnimmt, so mögen auch gewöhnliche Menschen in der Verzückung, die ihnen in der körperlichen Liebe zuteil wird, für Sekunden den überwältigenden Eindruck haben, sich mit dem Gegenüber physisch zu vereinen, in *ibr* sich aufzulösen oder *ihn* aufzunehmen. Es ist ein Grenz- oder genau gesagt: ein grenzüberschreitender Bereich menschlicher Erfahrung, den Kleist so präzise wie universal beschreibt – aber eben der *Erfahrung*. »Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin«, schrieb Kleist in einem weiteren Brief an Marie über die ›Penthesilea‹: »der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele.« (DKV IV, 398)

Es ist für Kleists Rezeption bezeichnend, dass sein erster Herausgeber Ludwig Tieck das Wort ›Schmutz‹ durch ›Schmerz‹ ersetzte, ›Schmerz meiner Seele‹. Schmutzig durfte Literatur nicht sein, oder, wie Goethe höflich schrieb, um sich Kleist vom Leib zu halten: »Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden.« Jedenfalls im 19. Jahrhundert finde ich nichts, was gerade auch die Gewalt des Sexuellen so rückhaltlos und drastisch bezeichnet wie Kleists ›Penthesilea‹, und selbst aus den letzten Jahrzehnten würden mir eher Beispiele aus dem Film einfallen als aus der Literatur. Eher muss man zurückgehen, um etwas Vergleichbares zu finden, zur antiken Tragödie natürlich, an die Kleist so viel anders, so viel überzeugender als die deutsche Klassik anknüpft: Dort hat er es ja her, das Motiv des Gott-Essens genauso wie die tödliche Liebe der Götter.

Aber nicht nur dort. Bestimmt nicht zufällig vergleicht Kleist den liebenden Achill mit Christus: »Ach, diese blut'gen Rosen! / Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!« (DKV II, Vs. 2907f.) Auch versieht er das Verschlingen gegen Ende der Tragödie mit deutlichen Anspielungen auf das Abendmahl, das Verzehren des Fleisches, das Trinken des Blutes. Von der Germanistik weniger beachtet als seine Bezüge zur griechischen Tragödie, versteht Kleist die Liebe so biblisch, dass er auf der Kirchenkanzel einen Skandal auslösen würde. Schließlich gibt es in der Bibel nicht nur das Hohelied des Salomo, das Gott und das Volk Israel in eine wundersam zärtliche, dabei unverhüllt erotische Beziehung setzt. Es gibt, wahrscheinlich repräsentativer für das Alte Testament, auch das Buch Hosea, in dem Gott als der Liebende vor Eifersucht so fürchterlich wütet, dass er das Volk als seine Geliebte mehr als nur züchtigt, sondern sie vor den Augen ihrer Liebhaber nackt auszieht und sich an ihr vergeht: »Niemand soll sie aus meiner Hand erretten«, brüllt der liebende Gott, und die Menschen stammeln nach der Vergewaltigung bestimmt nicht aus Verliebtheit: »Kommt, wir wollen wieder zum Herrn; denn er hat uns zerrissen, er wird uns auch heilen; er hat uns geschlagen, er wird uns auch verbinden.«

Solche Verhältnisse der Liebe, die die Bibel vor zwei- bis dreitausend Jahren festhielt, sind realer, erfahrungsgesättigter als alle Romanzen, die seither geschrieben wurden – nicht bloß schmerzlich, sondern schmutzig. Der Gott der Bibel ist nicht lieb, er ist cholerisch, zornig, rachsüchtig und mordend, er ist großmütig, erbarmend, zärtlich und beschützend, er ist rasend, der Gott der Bibel, nicht weniger als Penthesilea und Achill ist er rasend vor Liebe. Und auch die Menschen der Bibel lieben nicht wie im Vorabendprogramm, sondern ohne Maß; sie verschreiben sich ihrem Herrn buchstäblich mit Haut und Haaren, sind unterwürfig, aber auch rebellisch, werben um den Herrn, wenn er sich ihnen entzieht, und beschimpfen ihn, wenn er sie misshandelt, klagen die Zuneigung des Geliebten in immer neuen Worten ein. Das macht die Bibel groß, groß auch für Ungläubige: Sie erzählt nicht von Übersinnlichem, sondern von der irdischen Erfahrung in der gesamten Bandbreite und also über das Vertraute, das Angenehme, das Gefällige hinaus. Insofern ist die Bibel göttlich, als sie menschlich ist im Extrem. Es ist, was auch Kleists Dichtungen groß, was sie hier und dort göttlich macht. Es ist, was der deutschen Literatur heute am meisten fehlt.

Ich komme noch einmal auf den berühmten Seufzer der Alkmene zurück, den ich keineswegs willkürlich mit dem Stöhnen im Liebesakt verglich. In der arabischen Sprache kann nämlich das Seufzen und das Stöhnen mit demselben Wort bezeichnet werden: *tanaffus*. Ich erwähne das, weil die islamischen und hier speziell die arabischen Mystiker große Seufzerexperten waren und ein wenig dazu beitragen können, genauer auf das »Ach!« der Alkmene zu hören. Besonders bei dem berühmtesten Sufi der arabischen Geistesgeschichte, dem Andalusier Muhyidin Ibn Arabi, der 1240 in Damaskus starb, findet sich eine regelrechte Theologie des Seufzens. »Wenn die Liebesleidenschaft sich im Akt erfüllt, atmen die Liebenden wohligh ineinander«, schreibt Ibn Arabi in seinen »Mekkanischen Offenbarungen«, »und tiefe Seufzer lassen sich hören, der Atem strömt in der Weise aus, dass er im Liebenden das Bild des Geliebten formt.« Nun muss man wissen, dass das Seuf-

zen, das zugleich ein Stöhnen ist, im Arabischen mit zwei Buchstaben wiedergegeben wird, dem *hamza*, das den Knacklaut zwischen zwei Vokalen bezeichnet (wie in The-ater, be-achten und so weiter) und dem *hâ*, das ein stimmhaftes, kehliges /h/ anzeigt, fast ein /ch/: *aaaach*. Ibn Arabi bemerkt über die Abfolge der Laute, aus denen das Stöhnen besteht, dass das *hamza* und das *hâ* die beiden Konsonanten seien, deren Entstehungsort am tiefsten liege. Beide Konsonanten brächten schon physisch eine Bewegung des Herzens zum Ausdruck, da sie zu den sogenannten Kehllauten oder, wie Ibn Arabi die Phonetiker verbessert: genau gesagt, zu den Brustlauten gehörten, die ein atmendes Wesen bereits im Naturzustand bildet – bevor es also die Sprache erlernt oder wenn es zum Sprechen nicht mehr fähig ist. »Das tiefe Seufzen, das dadurch entsteht, ist direkt mit dem Herzen verbunden, das der Ort ist, wo der Laut erzeugt wird, und zugleich der Ort seiner Ausbreitung.« Über den Ursprung dieses Klang gewordenen Atmens schreibt Ibn Arabi:

Wenn der Liebende, den Umständen entsprechend, eine Form annimmt, liebt er zu stöhnen, denn in diesem ausströmenden Atem verläuft die Bahn der erstrebten Lust. Dieser tiefe Atem entwich der Quelle der göttlichen Liebe und geht durch die Geschöpfe hindurch, denn damit wollte der Wahrhaftige sich ihnen bekannt machen, auf daß sie ihn erkennen.

Im Seufzen der sexuellen Verzückerung, so kann man, so muss man Ibn Arabi verstehen, im Seufzen, das zugleich ein Stöhnen ist, atmet Gott durch die Liebenden hindurch. Er ist, christlich vergleichbar nur dem Vorgang der Eucharistie, physisch im Menschen gegenwärtig. Die Assoziation ist im Original noch stärker, weil das Arabische die Wörter ›Seele‹ (*naḥs*), ›Atem‹ (*naḥs*) und eben auch ›tiefes Seufzen, Stöhnen‹ (*tanaffus*) aus einer einzigen Wurzel herleitet, *naḥs*, und im Bewusstsein des Sprechenden wie des Hörenden untrennbar verbindet. Das Stöhnen als die stärkste, die hörbare Form des Ausatmens kommt, entweicht, strömt schon dem Wortsinn nach aus der Seele. Und so, genau so, stelle ich mir das Seufzen der Alkmene vor: nicht als sentimentales ›Ach!‹ wie in ›Ach je!‹ oder ›Ach Gottchen!‹, sondern als ein dunkles, tief aus der Brust herausbrechendes Stöhnen, das aus der Seele kommt, entweicht, strömt – *aaaach*.

Man muss nur daran denken, dass Alkmene mit diesem »Ach!« mutmaßlich stirbt – man stirbt nicht mit einem hellen, putzig-erschrockenen Rufferchen. Jedenfalls die Heiligen, von deren Tod berichtet wird, von deren Tod an einer Stelle auch mein Roman berichtet, hauchen die Luft zu einem letzten Seufzer aus, ohne sie wieder einzuatmen. Am Ende hat der Atem kein Wende. Wenn Sie also, meine Damen und Herren, jemals wieder in einem deutschen Theater oder gar hier von der Bühne des Berliner Ensemble eine Alkmene ein kurzes, keckes »Ach!« ausrufen hören, dann denken Sie bitte daran, dass das in der Situation nicht gemeint ist, nicht gemeint sein kann, und ahmen Sie vor ihrem inneren Ohr ein Stöhnen wie in einem Bett nach, das auch ein Sterbebett sein mag.

Was ist Liebe? In seinen ›Mekkanischen Offenbarungen‹ schreibt Ibn Arabi, dass die Liebe ein brennendes Verlangen sein könne und erotische Erregung, Liebe könne Verzückerung sein, Schmerz, Heulen, Trübsinn, Wunde, Auszehrung,

Schmachten, Treue – ihre Gestalten seien nicht zu zählen. Liebe könne sich als Verkümmern darstellen, als Verwelken, äußerste Verwirrung, Sehnsucht, Ekstase, tiefe Seufzer – und jedem einzelnen Aspekt widmet Ibn Arabi ein eigenes Kapitel. Dann jedoch, einige Seiten später, berichtet er folgende, selbstverständlich für wahr erklärte Anekdote:

Ein verliebter Mensch trat eines Tages bei einem religiösen Führer ein, einem Scheich, der mit ihm über die Liebe sprach. Da begann die betreffende Person zu schmelzen, sich zu verflüssigen und wie Wasser zu zerfließen. Ihr Körper löste sich vollständig auf, schrumpfte zu einem dünnen Wasserfilm und zersetzte sich gänzlich vor dem Scheich. In diesem Moment trat ein Freund des Scheichs ein und traf niemanden mehr bei ihm an. Also fragte er ihn: »Wo ist denn der Soundso?« »Da ist er«, antwortete der Scheich und zeigte auf die Wasserlache, um den Freund über den Zustand jenes Verliebten aufzuklären.

Ich glaube, Heinrich von Kleist hätte diese Anekdote gefallen. Und ich glaube, er hätte sie ebenso selbstverständlich wie Ibn Arabi für wahr gehalten und in der Rubrik »Vermischtes« seiner »Berliner Abendblätter« angeführt. Mit Glück, diesem anderen Wort, dessen Bedeutung zwischen den Fingern zerrinnt, mit Glück hat die Liebe, wie sie in den Dichtungen Kleists so vielfältig Gestalt annimmt, allenfalls im Rückblick zu tun – oder künftig. Sieht man von der verzauberten Alkmene ab, die aus ihrem Sexrausch umso verzweifelter erwacht, sind im gesamten Werk Heinrich von Kleists überhaupt nur zwei Menschen glücklich. Es ist Michael Kohlhaas, als er zur Hinrichtung geführt wird, und der Prinz von Homburg, als er in die Hinrichtung einwilligt. »In's Glück?« heißt es im ausgestrichenen Teil der »Familie Ghonorez«, »In's Glück? Alter, es geht nicht. S' ist inwendig zugeriegelt. Komm vorwärts. Es steht ein Teufel hinter Dir, der wird gleich peitschen wir sind bald am Ziele.« (DKV I, 118 und 519)

Ich danke der Kleist-Gesellschaft mitsamt ihren Förderern für die Auszeichnung mit dem Kleist-Preis. Ich danke Herrn Professor Lammert für sein Votum und seine Laudatio. Ich danke Pi-Hsien Chen, Barbara Nüsse und Manos Tsangaris für ihr Mitwirken sowie dem Berliner Ensemble für seine Gastfreundschaft. Ich danke Ihnen, meine sehr verehrten Damen und Herren, für Ihre Aufmerksamkeit. Und ich danke den Menschen in Iran, besonders den Dichtern, die die schönsten Liebesgedichte verfasst haben.

INTERNATIONALE
JAHRESTAGUNG 2012

›KLEISTS BRIEFE‹

Organisation

Anne Fleig, Anna-Lena Scholz (Berlin)
Günter Blamberger, Sebastian Goth (Köln)

Anne Fleig

KLEISTS BRIEFE – VERSATZSTÜCKE DER AUTORSCHAFT

Eine Einleitung

Viele Veranstaltungen anlässlich des Kleist-Jahres 2011 standen im Zeichen des Todes Heinrich von Kleists und schauten rückblickend auf Autor und Werk.¹ Auch die letzte Tagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft zur ›Ökonomie des Opfers‹ fragte dezidiert nach dem Selbstmord und der Inszenierung des Todes des Autors Kleist.² Doch rückt nach den Feierlichkeiten rund um das Ende Kleists auch die Frage nach seinen Anfängen als Schriftsteller in neues Licht. Diesen Anfängen lässt sich insbesondere anhand seiner Briefe nachspüren. Zwar ist nicht zuletzt Kleists Selbstmord brieflich inszeniert; die Herausgeber des Bandes ›Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur seiner Zeit‹ sprechen gar »von den wahrscheinlich berühmtesten Abschiedsbriefe[n] der deutschen Literatur.«³ Doch verdeutlicht dieses Ende vor allem die Konsequenz und die Not eines Schriftstellerlebens, das als Ringen um die eigene Autorschaft und das eigene literarische Werk verstanden werden kann. Dieses unter Mühen und erheblichen finanziellen Sorgen entstehende Werk wird durch die Briefe begleitet und kommentiert, setzt sich aber auch von diesen ab und findet seinen (vorläufigen) Abschluss in den ›Berliner Abendblättern‹ samt den in ihnen enthaltenen fingierten Briefen.

Der Bestand der überlieferten Kleist-Briefe ist bekanntlich lückenhaft. Klaus Müller-Salget vermerkt im Kleist-Handbuch 234 erhaltene Briefe *von* Kleist, denen nur 22 Briefe *an* Kleist gegenüber stehen.⁴ Kleists nomadisches, unstetes Leben

¹ Für Literaturhinweise und kritische Lektüre sowie ihre Unterstützung bei der Vorbereitung der Jahrestagung 2012 danke ich meiner Mitarbeiterin Anna-Lena Scholz (FU Berlin).

² Vgl. dazu die Beiträge von Walter Hinderer, Gerhard Neumann, Daniel Weidner, Martin Roussel, Ernst Ribbat und László F. Földényi im KJb 2012.

³ Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta, Einleitung. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800. In: Dies. (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln, Weimar und Wien 2013, S. 11–26, hier S. 17.

⁴ Vgl. Klaus Müller-Salget, Briefe [Art.]. In: Ingo Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2009, S. 180–183. Die Brandenburger Ausgabe zählt dagegen 235 erhaltene Briefe aufgrund anderer editorischer Entscheidungen. Vgl. dazu Peter Staengle, »Wenn nur die Briefe nicht gehindert werden!« Zu Überlieferung und

hat vermutlich zu dieser Lage beigetragen; umgekehrt ermöglichen es gerade die Briefe, die verschiedenen Stationen seines Lebens nachzuvollziehen. Dass die frühen Briefe Kleists aus den Jahren 1800–1803 noch vergleichsweise gut überliefert sind, erlaubt zudem einen genaueren Blick auf die Anfänge Kleists als Autor.⁵ Auch die Forschung hat sich bislang schwerpunktmäßig mit diesen frühen Briefen beschäftigt.⁶ Fragen nach der Konstitution von Kleists Autorschaft wurde allerdings nur selten nachgegangen.⁷ Dies gilt auch für die Auseinandersetzung mit dem selbstreflexiven Potential der Briefe.

Während im Gedenkjahr vor allem aus dem 21. Jahrhundert auf Kleist geschaut und das Bild des aktuellen, radikal modernen und zerrissenen Autors in bunten Farben gemalt wurde, bindet ihn die Frage nach seinen Briefen an die Briefkultur des 18. Jahrhunderts und die parallel allererst entstehende Autorschaftsdiskussion an. Der schon zitierte Band von Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta hat die vielfache Bezugnahme Kleists auf zeitgenössische Brieftraditionen und die Briefkultur herausgestellt, die »konventionelle Geschäftsbriefe, Freundschaftskorrespondenz und Liebesbriefe« umfasst.⁸ Dies betrifft auch die von Günter Blamberger immer wieder thematisierte Stellung Kleists zwischen Adel und Bürgertum⁹ und zeigt sich beispielsweise in der divergierenden Unterzeichnung seiner Briefe mit Heinrich von Kleist oder auch Heinrich Kleist.¹⁰ Bereits hieran lässt sich das Problem der modernen Autorschaft, wie es sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts darstellt, *in nuce* nachvollziehen.¹¹

Welche Bedeutung haben die Briefe also für Kleists Autorschaft und sein literarisches Werk? Wie vollzieht sich der Übergang vom Briefschreiber zum Autor? Begründen die Briefe gar das Werk, rahmen oder spiegeln sie es? Und inwiefern kann hier von einem *Brief-Werk* überhaupt die Rede sein?¹² Als Rahmen sind die

Edition der Briefe Heinrich von Kleists. In: *Études Germaniques* 67 (2012), S. 163–174, hier S. 166.

⁵ Vgl. Müller-Salget, Briefe (wie Anm. 4), S. 180; vgl. auch Justus Fetscher, Schrift verkehrt. Über Kleists Briefwerk. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 20 (2008), S. 105–128, hier S. 107f.

⁶ Vgl. Jeffrey Champlin, Bombenpost 2011. Zur Rezeption von Kleists Briefen. In: *KJb* 2010, S. 170–177, hier S. 171.

⁷ So deutet Sandro Zanetti Kleists Weg zur Autorschaft als Selbstadressierung. Vgl. Sandro Zanetti, Doppelter Adressatenwechsel. Heinrich von Kleists Schreiben in den Jahren 1800 bis 1803. In: Martin Stingelin (Hg.), »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säckulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 205–226, hier S. 216.

⁸ Vgl. Breuer, Jaśtal und Zarychta, Einleitung (wie Anm. 3), S. 11.

⁹ Vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 18–50.

¹⁰ Vgl. Breuer, Jaśtal und Zarychta, Einleitung (wie Anm. 3), S. 15.

¹¹ Vgl. zu diesem Themenkomplex Breuer, Jaśtal und Zarychta (Hg.), *Gesprächsspiele & Ideenmagazine* (wie Anm. 3).

¹² Vgl. Silke Weineck, Zuckende Verzeichnung. Alkmene und die Briefe. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 20 (2008), S. 87–103, bes. S. 93; Peter Ensberg, Ethos und Pathos. Zur Frage der Selbstdarstellung in den Briefen Heinrich von Kleists an Wilhelmine von Zenge. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 12 (1998), S. 22–58.

Briefe Teil des Werks, aber auch Schwelle zur lebensweltlichen Umgebung. Gerade unter den Bedingungen der Herausbildung moderner Autorschaft, wie sie sich noch in Kleists Geschäftspost niederschlägt, sind Briefe und Werk unmittelbar verbunden. So liegt eine Schwierigkeit der Brief-Lektüre denn auch darin begründet, dass wir die Briefe durch die Brille jener Autorschafts- und Werkkonzepte lesen, die um 1800 erst entstehen.¹³ Dazu trägt auch die Anpassung der Textgestalt und die Einordnung der Briefe in die gängigen Werkausgaben bei.¹⁴

Ein postmoderner – inzwischen auch vielfach infrage gestellter – Abgesang auf den Autor erweist sich daher mit Blick auf die Briefkultur des 18. Jahrhunderts, aber auch auf die Kleist-Zeit um 1800 als unhaltbar.¹⁵ Zwar kann nicht umstandslos von den Briefen auf den Verfasser geschlossen werden, auch gehen die Briefe in ihrem Status als Lebenszeugnisse nicht auf. Doch zeigt sich in den folgenden Beiträgen, dass sie ebenso wenig als genuin literarische Texte verstanden werden können. Die Briefe sind durch die Verbindung von Leben, Schreiben und Erzählen charakterisiert und bewegen sich in einem zeitlichen und räumlichen Dazwischen. Dies gilt nicht nur für die Produktion, sondern auch für die Rezeption. Justus Fetscher hat hierzu ausgeführt, dass private Briefe um 1800 in einer »Halb-öffentlichkeit« zirkulieren, die er auf die Formel »Zwei plus X«¹⁶ gebracht hat: Jeder Brief impliziert, potentiell von Dritten gelesen zu werden.

Kleist selbst versteht die Briefe als »Ideenmagazin« (DKV IV, 164),¹⁷ als Sammlung von Themen und Bildern, die er insbesondere in seinen Reisebriefen variiert hat. Es lassen sich aber auch Korrespondenzen zwischen den Briefen und parallel entstehenden Texten wie »Die Familie Schroffenstein« und »Amphitryon« nachweisen.¹⁸ Jedenfalls deuten die Selbstreferentialität der Briefe, ihr Rückgriff auf verschiedene Brieftraditionen und ihre rhetorische Überformtheit ebenso wie ihre Belehrungen und Rollenentwürfe auf das literarische Feld hin und haben an ihm Teil.¹⁹ In ihrer widersprüchlichen Teilhabe zeichnen sich Kleists Briefe sowohl

¹³ Vgl. Jochen Strobel, *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*. In: Ders. (Hg.), *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*, Heidelberg 2006, S. 7–16; Robert Vellusig, *Aufklärung und Briefkultur. Wie das Herz sprechen lernt, wenn es zu schreiben beginnt*. In: *Das Achtzehnte Jahrhundert* 35 (2011), H. 2, S. 154–171.

¹⁴ Zu den editorischen Problemen vgl. Staengle, »Wenn nur die Briefe nicht gehindert werden!« (wie Anm. 4) und Klaus Müller-Salget, *Heinrich von Kleists Briefwerk. Probleme der Edition eines mehrfach fragmentierten Torsos*. In: Werner M. Bauer, Johannes John und Wolfgang Wiesmüller (Hg.), »Ich an Dich«. *Edition, Rezeption und Kommentierung von Briefen*, Innsbruck 2001, S. 115–131.

¹⁵ Vgl. dazu auch Strobel, *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern* (wie Anm. 13), S. 10.

¹⁶ Fetscher, *Schrift verkehrt* (wie Anm. 5), S. 113.

¹⁷ Brief an Wilhelmine von Zenge, 18.II.1800.

¹⁸ Zu »Familie Schroffenstein« vgl. Ulrich Fülleborn, *Die Geburt der Tragödie aus dem Scheitern aller Berechnungen. Die frühen Briefe Heinrich von Kleists und »Die Familie Schroffenstein«*. In: *KJb* 1999, S. 225–247; zu »Amphitryon« vgl. Fetscher, *Schrift verkehrt* (wie Anm. 5), S. 117f.

¹⁹ Vgl. Fetscher, *Schrift verkehrt* (wie Anm. 5), S. 115.

durch Selbstadressierung als auch durch ihren dialogischen Charakter aus.²⁰ Sie repräsentieren den Schreiber Kleist und werden zugleich zu Versatzstücken auf seinem Weg zur Autorschaft. Die Rede von einem *Brief-Werk* ist aber auch deswegen problematisch, weil die Briefe zwar einerseits eine vom Adressaten bzw. der Adressatin losgelöste Ästhetik ausprobieren, die auch die Selbstbezogenheit vieler Briefe erklärt, in denen Kleist sich immer wieder selbst zu verhandeln scheint. Diese Verhandlung läuft in der Lesart Karl Heinz Bohrer auf eine Selbstästhetisierung hinaus, die in der Inszenierung des Selbstmords als einer Form von zu lesender Dichtung kulminiert.²¹ Andererseits ist es natürlich nicht gleichgültig, an wen Kleist wann und wie schreibt. Dies gilt auch für die materialen Aspekte der Kommunikation, wie die Beschaffenheit von Papier und Tinte oder Poststationen und -wege.²² Fragen der Adressierung schlagen sich aber auch im Bemühen der Forschung nieder, die Briefe zu gruppieren: Die ›Verlobungsbriefe‹ an Wilhelmine von Zenge, spezifisch die Briefe der ›Würzburger Reise‹, die ›Briefe aus Paris‹, die ›Geschäftsbriefe‹, die ›Briefe an Ulrike‹ oder die ›Todesbriefe‹. Andere Versuche der Gruppierung und Bündelung werden über wichtige Motive wie die Landschaftsbeschreibungen²³ oder anhand von Topoi wie der ›Kant-Krise‹²⁴ hergestellt. Wenig überraschend ist es dennoch häufig Kleist selbst, um den die Untersuchungen kreisen.

Erscheinen die Briefe als Übungsfeld sowohl des Schreibens als auch des Ich, so geht es immer wieder darum, dingfest zu machen, worin genau das »fiktive[] Moment[]«²⁵ der Briefe liegt, das Hans-Jürgen Schrader 1983 in seinem Aufsatz

²⁰ Vgl. Zanetti, Doppelter Adressatenwechsel (wie Anm. 7).

²¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer, Kleists Selbstmord. In: Der Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 32 (1978), H. 11, S. 1089–1103; Karl Heinz Bohrer, Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität, Frankfurt a.M. 1987. Zur Kritik an Bohrer vgl. u.a. Peter Ensberg, Ethos und Pathos (wie Anm. 12), S. 25f.

²² Zur Materialität brieflicher Kommunikation vgl. den Ausstellungskatalog von Anne Bohnenkamp und Waltraud Wiethölter (Hg.), Der Brief – Ereignis & Objekt, Frankfurt a.M. und Basel 2008; zu Kleist vgl. Barbara Gribnitz, »Meine teuerste Ulrike«. Heinrich von Kleist an Ulrike von Kleist. Spuren ihrer Briefbeziehung. In: Breuer, Jaštal und Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine (wie Anm. 3), S. 85–104 sowie der Aufsatz von Ingo Breuer im vorliegenden Jahrbuch.

²³ Diesen ist mehrfach Aufmerksamkeit zugekommen; anhand der Pariser Briefe arbeitet z.B. Gerhart Pickerodt heraus, wie v.a. abwesende Orte (Dresden vs. Paris) im »ästhetisierenden Blick absichtsvoll illusioniert« werden; Gerhart Pickerodt, Zwischen Erfahrung und Konstruktion. Kleists Bildentwürfe in den Pariser Briefen des Jahres 1801. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 38 (1994), S. 89–115, hier S. 97. Vgl. auch Hilda M. Brown, Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form, Oxford 1998 (bes. Kap. 1 ›The Letters‹, S. 7–59).

²⁴ Die sogenannte Kant-Krise wird von der Forschung als frühes epistemologisches Problem begriffen, das von Kleists Briefen auf die Erzählungen und Dramen ausstrahlt. Vgl. Bettina Schulte, Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists, Göttingen 1988; Dieter Heimböckel, Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists, Göttingen 2003.

²⁵ Hans-Jürgen Schrader, »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen«. Widerrufene Rollenentwürfe in Kleists Briefen an die Braut. In: KJb 1983, S. 122–179, hier