

Sonderdruck aus:

**FREIBURGER LITERATURPSYCHOLOGISCHE GESPRÄCHE
JAHRBUCH FÜR LITERATUR UND PSYCHOANALYSE
BAND 27 – 2008**

HEINRICH VON KLEIST

herausgegeben von

Ortrud Gutjahr

Königshausen & Neumann

Bernhard Greiner

»DIE MÖGLICHKEIT EINER DRAMATISCHEN MOTIVIRUNG DENKEN KÖNNEN« Kleists Paradoxe und Versuche ihrer Motivierung, mit einem Exkurs zur *Familie Schroffenstein*

*Nun ist es zwar wahr, es war in den letzten Zei-
ten, von mancher Seite her, gefährlich, sich mit
mir einzulassen.*

(An Marie von Kleist, 10. Nov. 1811 [IV, 508¹])

Im Spätherbst 1807 schreibt Kleist an Marie von Kleist, der er Auszüge aus der *Penthesilea* geschickt und die offenbar starken Anteil an der Figur genommen hatte, einige für das Verständnis seiner Dramaturgie höchst aufschlussreiche Zeilen:

Daß Ihnen, wie Sie in R...s Brief sagen das letzte in seiner abgeriffenen Form höchst barbarische Fragment der Penthesilea, worin sie den Achill tod schlägt, gleichwohl Thränen entlockt hat, ist mir, weil es beweiset, daß Sie die Möglichkeit einer dramatischen Motivierung denken können, selbst etwas so Rührendes, daß ich Ihnen gleich das Fragment schicken muß, worin sie ihn küßt [...] (IV, 397)

Statt, wie in der vorgestellten Welt die Amazonen selbst, mit Abscheu auf Penthesileas »Grenelakt« (II, 243, V. 2712) zu reagieren (»Himweg, du Scheußliche! / Du Hades-Bürgerin!« III, 243, V. 2714f.), »Geh zu den Raben, Schatten! Fort! Verwesel!« (II, 243, V. 2721)], erkennt Kleist sich darin verstanden, dass das Drama die Grenellat als »motiviert, d. h. als aus Gründen notwendig folgend entwickelt. Das Ungeheure ist damit nicht in der grässlichen Tat Penthesileas zu erkennen, sondern darin, dass deren Ausbruch ins Strukturlose, ihr »Zerreißen« (vgl. II, 254, V. 2975) des Achill als »Töten des Toten« (vgl. II, 252, V. 2919), Konsequenz strenger Strukturierung ist, mithin die »Gestalt, wenn sie aus ihrer eigenen Ordnung (z. B. der des Dramas) die Ungestalt hervorbringen kann, diese schon immer enthalten, also zugleich selbst sein muss. Solch eine Zusammenführung ist paradox, in der härtesten Spielart des Paradoxons, des Selbstwiderspruchs. Auf Paradoxe² dieser Art scheinen die Dramen, Erzählungen und Essays Kleists zuzulaufen oder hiervon ihren Ausgang zu nehmen, das Paradoxon ist offenbar die zentrale Figur des Denkens, des

¹ Zitate aus Schriften Kleists werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrunde gelegt ist: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse Marie Barth u. a., Frankfurt a. M. 1987-1997; römische Ziffer: Bandzahl, arabische Ziffer: Seitenzahl, bei Zitaten aus Dramen wird zusätzlich die Verszahl angegeben.

² In Anlehnung an Kleists Sprachgebrauch wird hier die eingedeutschte Pluralform von »Paradox« verwendet (vgl. »Über das Marionettentheater«, III, 560).

künstlerischen Schaffens wie der Lebenserfahrung dieses Autors. Einige Beispiele seien genannt: In der *Familie Schroffenstein* ist die Auflösung der jeweils in sich geschlossenen Wahnsysteme des Verdachts selbst ein Wahnsystem (die Zauberpriesterei Ursulas), im *Robert Guiskard* schreibt sich Kleist in die Aporie, dass die Tragödie des Scheiterns aus Scheitern an der Tragödie als ihrem Material gemacht werden müsse³, im *Zerbrochenen Krug* ist der Richter der Täter, muss mithin der, der die Unterscheidung ›schuldig-unschuldig‹ treffen soll, in dieser Weise selbst unterschieden werden, ist die Unterscheidung also sowohl Unterscheidung als auch Nicht-Unterscheidung. Im *Amphitryon* nimmt Jupiter das Faktum, dass er von Alkmene die Bestätigung als Gott nicht erhält, gerade als Erhalten dieser Bestätigung. In *Penthesilea* wird, um ein zweites Paradox anzuführen, das Gelingen der Tragödie im Transzendieren in den Raum der Nicht-Unterscheidung, der absoluten Präsenz, erreicht, aus dessen Distanzierung die Tragödie entstanden ist, ist derart die Verwirklichung der Tragödie ihre Entwirklichung.⁴ In der *Herrmannsschlacht* entwirft Herrmann Zeistören der Heimat als deren Rettung. Im *Prinzen von Homburg* ist der Traum die Wirklichkeit und ist umgekehrt die Hinrichtung die Begnadigung, was als Spiel mit dem zum Somnambulismus neigenden Helden leicht auf lösbar wäre, wenn dieses Spiel nicht den Sinn offenbarte, einen neuen Typus des ›totalen‹ Kriegers aus dem Durchgang durch die Erfahrung vollständiger Zernichtung, Stärke also aus Schwäche zu schaffen, so dass das Spiel immer zugleich harte Wirklichkeit ist. Auch im *Erdbeben von Chill* ist die Zerstörung die Rettung, wird dann reziprok das spirituelle Dankopfer als physisches Menschenopfer vollzogen. Wieder scheint das Paradox durch die besonderen Umstände der Handlung leicht auf lösbar, der Auflösung widersetzt sich dann aber der Schlusssatz, nach dem über den Verlust des eigenen, von der rasenden Menge gelynchten Kindes Freude empfunden werden soll. In der *Marquise von O...* ist der Engel der Teufel, was wieder gut auf lösbar erscheint, bis zur Rätselstelle, dass dem Grafen um der ›Gebrechlichkeit der Welt‹ willen vergeben wird, diese Gebrechlichkeit aber nur durch die Marquise manifest wird, die sie nicht anerkennt und solange sie sie nicht anerkennt, stattdessen die Auflösung nach einer Seite hin betreibt (absoluter Reinheit des Gewissens oder völliger Verworfenheit). Kohlhaas, der rechtschaffenste und entscheidlichste Mensch, wird als Hüter des Rechts geehrt und hingerricht, auch das erscheint gut auf lösbar, wenn das Ergebnis seiner Handlung nicht einerseits streng einer Ordnung folgte (der des Fehderechts) und andererseits zugleich wesentlich dem Zufall geschuldet wäre (die Funktion der Zigeunerin). Das Reden, so legt der Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* dar, ist das Denken, das Sehen des gemalten erhabenen Sehens (des ›Mönchs am Meer‹), so weist der C.D. Friedrich-Essay nach, ist Nicht-Sehen (›das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz‹ [III, 543]), Grazie ist nicht in der menschlichen Gestalt, in der sich, wie ungeklärt auch immer, ideeller und physischer Wesensanteil durchdringen, sie ist vielmehr im ›mechanischen Gliedermann‹ (III, 560). Und um zuletzt das Paradox zu

nennen, das wohl den Reigen der Kleistschen Paradoxe eröffnet, das Gewölbe steht, »weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen« (IV, 159), woraus Kleist schon früh, noch vor Beginn seiner literarischen Karriere, die Hoffnung ableitet, dass er sich gerade dann halten werde, wenn – und weil – alles ihn sinken lasse: eine falsche Übertragung. Denn im gewählten Gleichnis halten die Steine als die Subjekte des Sinkens sich selbst gegenseitig, hält sich nicht ein anderes Ding, das sie sinken ließen; die richtige Übertragung wäre, dass der Mensch Kleist sich hielte, wenn und weil alles in ihm stützen wolle, was zumindest für den Homburg der letzten Szene zutrifft, der mit seinem ganzen Wesen seinen Tod bejaht und eben darum ›begnadigt‹, d. h. zum Weiterleben für den *Vernichtungskrieg* gezwungen wird.⁵ Vom frühen Briefzeugnis (November 1800) vor seiner Wende zur Kunst bis zum letzten Drama (Frühjahr 1810) spannt sich derart der Bogen der Kleistschen Paradoxe.

Eine Auseinandersetzung mit dem Paradox als zentraler Denkfür Kleists wird auf eine Reihe von Fragen eine Antwort geben müssen.⁶ Wie ist dieses Interesse am Paradoxon herzuweisen? Sind es spezifische Lebenserfahrungen, ist es die Persönlichkeitsstruktur (für die z. B. ein nicht beherrschbarer Wechsel zwischen Nichtigkeitserfahrung und euphorischer Selbsterhebung charakteristisch wäre), die zu solcher einer Fixierung geführt haben? Sind es die Zeitverhältnisse mit ihren umfassenden Erschütterungen und Umorientierungen in Politik und Wissenschaft, die als angemessene Antwort solch eine Denkfür nahelegen? Artikuliert sich hier eine ›Dialektik der Aufklärung‹ in dem Sinne, dass nicht der ›Schlaf der Vernunft‹, sondern die Vernunft selbst ›Ungehörig gebietet? Sodann ist nach dem Zweck der Paradoxe zu fragen. Werden sie, als gegen die ›Doxa‹, die herrschende Meinung und Erwartung gerichtet und entsprechend überraschend und befremdlich gegenüberstehend, primär um ihrer Wirkung willen eingesetzt, als Mittel, die Aufmerksamkeiten zu binden? So reagiert z. B. der Ich-Erzähler im Essay *Über das Marionettentheater* auf die Paradoxe des Hm. C (vgl. III, 560). Oder sind die Paradoxa Mittel der Wahrheitsfindung? Wenn gegenüber der Sinneswahrnehmung und den tradierten Denkmustern Misstrauen angesagt ist, insofern sie ein verfälschendes oder defizitäres Bild der Wirklichkeit geben – eben hierauf zielt der Brief der so genannten ›Kant-Krise‹ – dann könnte das, was der allgemeinen Wahrheit und Erwartung widerspricht, der Wahrheit gerade näher sein. Oder ist die Vorliebe für Paradoxa einer neuen – romantischen – Hermeneutik geschuldet, nach der das Nichtverstehen der unhintergehbare erste Schritt des Verstehens ist? Weiter ist genauer zu bestimmen, was das jeweilige Paradox ausmacht: Ist es ein Sachverhalt (z. B. dass Penthesilea Achill, den sie liebt, zerfleischt), ist es eine Aussage über einen Sachverhalt (z. B. Penthesileas Rede über ihr ›Versehen‹) oder ist es ein Paradox der Interpretation (z. B. dass Kleist eine vollkommene Tragödie – *Penthesilea* – gelinge, indem er die Geschichte

³ Die scharfsinnige und überaus erhellende Arbeit von Bianca Theissen: *Bogenschlüß Kleists Formalisierung des Lebens*, Freiburg 1996, übernimmt hinsichtlich ihres leitenden Bildes etwas zu be-reitwillig die Selbstinterpretation Kleists.

⁴ Zur epistemologischen Erschließungskraft des Paradoxons generell: Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt 1991.

⁵ Ausführlicher hierzu Bernhard Greiner: »Die große Lücke in unserer damaligen Literatur auszufüllen: Kleists unausführbare Tragödie ›Robert Guiskard‹«, in: Paul Michael Lützeler / David Pan (Hg.): *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Würzburg 2001, S. 135–149.

⁶ Hierzu: Bernhard Greiner: »Ich zerriß ihn,‹ Kleists Re-Flexion der antiken Tragödie (›Die Bakchen – ›Penthesilea‹), in: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 17 (2003), S. 13–28.

der Tragödie vollständig zurücknehme⁷). Nicht zuletzt ist nach dem jeweiligen Wesen des Paradoxons zu fragen: ist es das Unerwartete, der herrschenden Meinung widersprechende, das Unverständliche, von dem aber bei genauerer Betrachtung anerkannt werden muss, dass es etwas für sich hat? Letzteres kann z. B. vom Paradox des Hrn. C über die Grazie der Marionette gesagt werden, das im Laufe des Gesprächs mit dem Ich-Erzähler zwar nicht aufgelöst, wohl aber zunehmend nachvollziehbar wird. Oder ist das Paradox ein Widerspruch, sei es zwischen zwei verschiedenen Bereichen (z. B. des Physischen und des Moralischen, der Schwangerschaft der Marquise und ihrem reinen Gewissen oder zwischen Aussage und hervorgerufener Reaktion: Alkmenes Nicht-Anerkennen Jupiters und dessen Beifall), sei es ein Selbstwiderspruch (wenn sich der Rechtschaffenste als der Entsetzlichste erweist oder das Reden als Denken), wobei in beiden Fällen weiter zu prüfen ist, ob der Widerspruch auflösbar ist oder als unauflösbar akzeptiert werden muss. Auflösbar scheint z. B. das Paradox, dass das Reden das Denken sei, wenn man der These (ein neues Paradox?) zustimmt, »nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unserer, welcher weisk« (III, 540) und als solch einen Zustand des Wissens eine spezifische Redekonstellation anerkennt. Unauf löslich ist – für die Figur Ewe – der Widerspruch zwischen Walters Aussage, er sage die Wahrheit über Adams Lügen, und der Information, die Adam zuvor gegeben hat, alle Vertreter des Staates seien an gehalten (über den wahren Zweck der Konscription) zu lügen. An der Frage, ob dieses Paradox erkannt ist, erweist sich in hohem Maße die Ertragskraft von Interpretationen dieser Komödie. Unauf löslich ist auch das Paradox in dem Aphorismus:

Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen: in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehen. Deren, die sich auf beides verstehen, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus. (III, 555)⁸

Der Aphorismus muss aus der Position dessen gesprochen sein, der sich auf Metapher und Formel versteht (verstünde der Autor sich nur auf die Metapher, könnte er keine kompetente Aussage zur Formel machen und umgekehrt), zugleich kann der Aphorismus auch nur von denen verstanden werden, die sich auf beides verstehen. Aber das sind wenige: der Text wendet sich jedoch an eine breite Öffentlichkeit, womit er sich selbst widerspricht, ganz im Sinne von Friedrich Schlegels Bestimmung des Paradoxons, es sei »ein exoterisch gemachtes Esoterikon⁹. Solche Widersprüchlichkeit als »unverwechselbares Strukturmerkmal« der Texte Kleists¹⁰ ist gewiss vielsagend, hier z. B. über den paradoxen Wirkungswillen Kleists und über seine paradoxe Selbststiftung als Publizist. Als nicht weniger vielsagend kann

⁷ Hierzu: Bernhard Greiner: *Kleists Dramen und Erzählungen: Experimente zum »Fall« der Kunst*, Tübingen u. Basel 2000, Kap. »Penthesilea«.

⁸ Auf die Widersprüchlichkeit der Argumentation hat Bernd Hamacher verwiesen: Bernd Hamacher: »Schrift, Recht und Moral: Kontroversen um Kleists Erzählen anhand der neueren Forschung zu »Michael Kohlhaas««, in: Anton Philipp Kuttel / Inka Kording (Hg.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2003, S. 254–278, hier: S. 254–256.

⁹ Friedrich Schlegel: »Philosophische Fragmente. Erste Epoche. II. [1796–1798]«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Bd. XVIII: *Philosophische Lehnsätze 1796–1806. Erster Teil*, München, Paderborn u. Wien 1963, S. 17–119, hier: S. 104.

¹⁰ Hamacher: *Schrift, Recht und Moral*, S. 256.

auch der Umgang der Interpreten mit den Paradoxa Kleists angenommen werden. So scheint der Blick hierauf geeignet, die Eigenart sowie die analytische und hermeneutische Leistung der neueren Kleist-Forschung hervorzuheben zu lassen, wobei ein exemplarisches Verfahren zugestanden sein mag. Den hohen Rang der Werke Kleists bezeugt auch, dass sie, blickt man auf die letzten 20 Jahre, eine Fülle kluger, scharfsinniger, sachkundiger und auch kühner Interpreten herausgefordert haben, deren Beiträge zur Kleist-Forschung alle darzustellen und zu würdigen, im hier gegebenen Rahmen nicht geleistet werden kann.

Systematisch lassen sich drei Strategien unterscheiden, mit dem Paradoxon als zentraler Denk- und Gestaltungsfigur Kleists umzugehen. Naheliegender ist es – und dem verdanken sich viele erhellende Beiträge zur Kleist-Forschung –, dem Appell zu folgen, den das Paradox immer mit sich führt, es durch Ermitteln fehlender Informationen aufzulösen.¹¹ So erscheint Kohlhaas' Handeln nicht mehr paradox, wenn gewusst wird, dass Kleist seine Figur gemäß dem Rechtsmittel der Fehde handeln lässt und dieses in der Zeit Kleists einerseits nicht mehr zulässig, andererseits aber doch nicht völlig ausgeschlossen war.¹² Oder Hermanns wie des Kurfürsten und des Prinzen Handeln verlieren viel von ihrem paradoxen Charakter, wenn berücksichtigt wird, dass diese Dramen im Kontext intensiver politischer Bemühungen stehen, an denen Kleist aktiv beteiligt war, einen Befreiungskrieg gegen Napoleon auf der Grundlage neuer militärischer Strategien zu befördern, deren politische Konsequenzen sehr kontrovers eingeschätzt wurden.¹³ Die Novelle *Die Marquise von O...* wiederum gewinnt ihr Paradox erst, wenn man weiß, dass sie bei den Lesern noch mit der medizinischen Auffassung rechnen musste, nach der eine bewusste Empfängnis, wie die Marquise sie geltend macht, ausgeschlossen sei.¹⁴ Kleist selbst hat, um auch auf das Feld der Naturwissenschaften als ergiebigen Erklärungshorizont seiner Paradoxe zu verweisen, dazu ermuntert, sich die Dramaturgie seiner Stücke nach dem Phänomen reziproter Aufladung der »Kleistischen Flasche« zurechtzu-

¹¹ So Goethe über das Paradox in: *Wilhelm Meisters Wanderjahren* (1. Buch, 10. Kapitel): »Resultate waren es, die, wenn wir nicht ihre Veranlassung wissen, als paradox erscheinen, uns aber nötigen, vermischt eines umgekehrten Findens und Erfindens, rückwärts zu gehen und uns die Filiation solcher Gedanken von weit her, von unten herauf, wo möglich zu vergegenwärtigen.« Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 1,10: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, hg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. M. 1989, S. 389.

¹² Neuere rechtsgeschichtliche und rechtsphilosophische Forschungen im Zusammenhang des Kohlhaas: Hartmut Boockmann: »Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des »Michael Kohlhaas««, in: *Kleist-Lahrbuch* (nachfolgend abgek. *KJB*) (1985), S. 84–108; Monika Fromel: »Die Paradoxe vertraglicher Sicherung bürgerlicher Rechte. Kampf um Rechte und sinnlose Aktion«, in: *KJB* (1988/89), S. 357–374; Joachim Rückert: »... der Welt in die Pflicht verfallen...«: Kleists »Kohlhaas« als moral- und rechtsphilosophische Stellungnahme«, in: *KJB* (1988/89), S. 375–403; Hartmut Reinhardt: »Das Unrecht des Rechtskämpfers. Zum Problem des Widerstandes in Kleists Erzählung »Michael Kohlhaas««, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 31 (1987), S. 199–226.

¹³ Hierzu vor allem: Wolf Kittler: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg 1987.

¹⁴ Hierzu: Christine Künzel: *Vergewaltigungskelch. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*, Frankfurt a. M. u. New York 2003.

legen (vgl. III, 537 und III, 545f.).¹⁵ Statt sogleich mit dem Impuls der Auflösung zu reagieren, können Kleists Paradoxien aber auch zuerst einmal als poetische Strategie anerkannt werden, was verlangt, die spezifische ›Poetik des Paradoxons‹ bei Kleist zu ermitteln. Eine dritte Möglichkeit, mit Kleists Paradoxien umzugehen, besteht darin, sie hermeneutisch produktiv zu machen, d. h. mit Verstehenskonzepten auf sie zu antworten, die gleichfalls ein Paradox in ihrem Zentrum haben resp. am gewählten Verstehenshorizont dieses inhärente Paradox ins Spiel zu bringen (etwa der Psychoanalyse, der Semiotologie der Dekonstruktion, einer historisch-politischen Interpretation die auf die Einheit von Konservatismus und Progressivität bei den preussischen Reformpolitikern als Erfahrungskontext von Kleists Schafften abhebt, weitere Paradoxe der Philosophie [das Paradox absoluter Selbstbegründung oder die paradoxe Bestimmung des Schönen und Erhabenen bei Kant] oder das Paradox der romantischen Bewegung als immanenter Transzendierung). Statt sie aufzulösen, werden auf diesen Wege Kleists Paradoxe auf verschiedenen Verstehensfeldern ›bewegt, und sie bewegen umgekehrt diese zugleich mit dem möglichen Effekt doppelten Erkenntnisgewinns. Sowohl das Auflösen als auch das ›Bewegen‹ der Paradoxe profieren einerseits Kleists Poetik des Paradoxons, wie sie andererseits nicht unerheblich davon abhängig sind, dass diese Poetik erkannt ist. So erscheint es sinnvoll, Grundzüge dieser Poetik aufzuzeigen.

Als Paradigma der ersten Spielart von Kleists Paradox kann *Amphitryon* genommen werden. Leicht auflösbar ist die paradoxe Erfahrung Amphitryons und Sosias', durch sich selbst negiert zu werden. Denn dieses Paradox besteht nur für die Figuren, nicht für den Zuschauer, der von Beginn an über das Untertun des Jupiters in Kenntnis gesetzt ist. Anders steht es mit dem Paradox, mit dem die Szene endet (II. Akt, 5. Szene), in der Jupiter von Alkmene die Identitätsbeschreibung erhalten will, dass ihre Liebe, nachdem sie nun weiß, dass der höchste Gott das Lager mit ihr geteilt hat, ihm als dem Gott gelte. Alkmene verweigert dies, gleichwohl preist Jupiter sie hierfür und sich als den Schöpfer eines so vollkommenen Wesens. Zu erwarten wäre, dass Jupiter erneut sein Scheitern eingestünde, wie zuvor, als er ausgerufen hatte: ›Verflucht der Wahn, der mich hieher gelockt!‹ (I, 431, V. 1512). Nachvollziehbar ist diese Reaktion nur, wenn man Jupiter einen höheren Standpunkt der Betrachtung zugesteht. Alkmene hat sich für die endliche Menschenliebe erklärt, d. i. für den in ihrer Sicht vor ihr stehenden Gatten. In der übergeordneten Sichtweise des Gottes hat sie sich damit aber für die entgrenzte, unendliche Gottesliebe entschieden. Alkmene ist nur ihrem Herzen, ihrer irdischen Liebe zu Amphitryon gefolgt, hat sich damit aber gerade Gott, der Idee, dem Unendlichen zugewandt. Das Paradox dieser Spielart führt zwei grundsätzlich entgegengesetzte Bereiche zusammen, die Orientierung nur an dem einen ist dabei vollkommenes Erfüllen der Forderungen des Anderen, die poetische Figur hierfür ist in der zeitgenössischen Anthropologie wie Ästhetik die Grazie.¹⁶ Nimmt man sie als Verwirklichungsfigur der einen Spielart von Kleists Paradox, so sind, gegenüber dem zeitgenössischen Verständnis, zwei grundlegende Einschränkungen vorzunehmen: Diese Grazie ist zum einen ohne Bewusst-

sein und verbunden mit einer grundlegenden Selbstnegation, und sie hat zum andern den Status des Scheins, manifestiert sich als Täuschung, im Falschen. So erweisen Interpretationen des Kleistschen Paradoxons, die die Grazie als Deutungsfigur stark machen, ihre analytische Kraft daran, ob diese Einschränkungen erkannt sind und wie mit ihnen umgegangen wird.

Als Paradigma der zweiten Spielart von Kleists Paradox bietet sich *Penthesilea* an. Bemerkenswert ist hier, dass ein Ausgangsparadox – Marshochzeit: Liebesverlehnung als tödliche Aggression – eine umfassende Steigerung erfährt. Das Paradox ›Marshochzeit kann in einer Reihe von Deutungskonzepten gut nachvollzogen werden: als Sich-Durchdringen von Liebe und Aggression,¹⁷ als Selbstbegründung des Subjekts als autonom und deren Bindung an Selbstnegation, intersubjektiv gewendet besagt Letzteres die Erfahrung, dass die Begründung eines Freiheitsstaates verlangt, zu dessen Erhaltung immer neue Institutionen der Unterdrückung, nach innen als Selbstaggression wie nach außen als Fremdaggression, hervorzubringen.¹⁸ Seine Steigerung erfährt dieses Paradox in Kleists Drama darin, dass die Aggression in einen Raum jenseits aller Strukturierung ausgreift (Penthesilea tötet nicht nur, sondern – um es mit ihren eigenen Worten auszudrücken –, sie tötet das Tote) und dass dieser Ausbruch ins Ordnungslose schlechthin, in einen Raum jenseits aller Strukturierung, aus der Ordnung selbst streng hergeleitet wird.¹⁹ Die Herleitung ergibt sich aus der Wiederholung des Mythos ›Marshochzeit, der den Begründungsakt des Freiheitsstaates der Amazonen ausmacht. Die institutionalisierte Wiederholung muss die mythische Handlung in zwei Teile zerlegen; der erste Teil, Wahl des Mannes, geschieht als Kampf auf Leben und Tod, der zweite Teil, die eigentliche ›Marshochzeit, wird nur noch gespielt (›keusche Marsbefruchtung‹, vgl. II, 217, V. 2039). Nachdem Penthesilea im Kampf unterlegen ist, da sie schon liebe, als sie kämpfte, und da sie damit Achill schon angehört, kann sie Achills Angebot, den Kampf zu wiederholen, nicht so interpretieren, dass Achill nun den gesamten mythischen Akt in Spiel überführen wolle (das wäre nur Wiederholung des Aktes, in dem die Äthiopier einst sich die Amazonen anzuzeigen gedachten), sondern nur so, dass er auch den zweiten Teil des mythischen Aktes – der erste hat ja schon stattgefunden – mit dem Ziel des Tötens vollziehen wolle, er mithin, da sie mit ihrer Niederlage ihr Leben ja schon verwirkt hat, das ›Tote‹ töten wolle. Und so antwortet Penthesilea Achill auf genau dieser Ebene: Das Drama kann aber bei Penthesileas ›Zerreißen‹ des Achill (vgl. II, 254, V. 2975) nicht stehen bleiben, wenn auch viele Interpreten so verfahren, da es sich dann in einem performativem Selbstwiderspruch befindet. Der Ausbruch in ein Jenseits aller Ordnung wäre in der Ordnung des Dramas gegeben, womit entweder diese Ordnung keine wäre oder der Ausbruch nicht umfassend. So muss auch schon in der vorgestellten Welt eine ›Bewältigung‹ der Tat erfolgen in der Weise, dass das, was sich aller Fassung verweigert, doch eine ›Fassung‹ erfährt.

¹⁷ So u. a. Birgit Hansen: ›Gewaltige Performanz: Tödliche Sprechakte in Kleists ›Penthesilea‹, in: *KJB* (1998), S. 109-126.

¹⁸ Auf diese Widersprüchlichkeit hat Gerhard Kaiser abgehoben: Gerhard Kaiser: ›Mythos und Person in Kleists ›Penthesilea‹, in: Ders.: *Wanderer und täpffe*, Göttingen 1977, S. 209-239.

¹⁹ Hierzu: Gabriele Brandstetter: ›Penthesilea. Das Wort des Greuelritsels. Die Übersetzung der Tragödie‹, in: Walter Hinderer (Hg.): *Kleists Dramen. Interpretationen*, Stuttgart 1997, S. 75-115; Greiner: Kleists Re-Flexion der antiken Tragödie.

¹⁵ Zum Komplex ›Kleist und die zeitgenössische Naturwissenschaft‹ s. die Aufsätze im *KJB* (2005), zur ›Kleistischen oder ›Leidener Flasche, speziell den Aufsatz von Sibylle Peters: ›Die Experimente der Berliner Abendblätter‹, in: *KJB* (2005), S. 128-141.

¹⁶ Im Sinne z. B. der Bestimmung Schillers in *Über Anmut und Würde*.

Diese Bewältigung erfolgt in der Denkfigur des Erhabenen. Auf das aller Fassung sich Verweigende antwortet das Subjekt im Übergang auf eine andere, ideale Ebene. Penthesilea setzt sich als freies Subjekt, das die Verantwortung für sein Handeln übernimmt, indem sie an sich vollzieht, was sie Achill angetan hat. Wie das zu Fassungsende eine Relation von strenger Ordnung und absoluter Ordnungslosigkeit ist, muss auch die Fassung eine Relation sein: Konstituierung des autonomen, sein Handeln verantwortenden Ichs in einem Raum absoluter Entgrenzung, hier eröffnet durch die Art, in der Penthesilea sich den Tod gibt. Die zweite Spielart von Kleists Paradox führt mithin nicht zwei Bereiche zusammen, sie ist nicht synthetisierend im Sinne der Grazie, sondern ein erhabenes Umschlagen des einen Bereichs in den absolut entgegengesetzten. Die Besonderheit dieser erhabenen Wende ist, dass ihr relationaler Charakter stark gemacht ist. Aus der strengen Ordnung geht das schlechthin Ordnungslöse hervor, dieses kann die fassende Ordnung nicht unbehelligt lassen, muss vielmehr in der ›Fassung‹ wiederkehren. Das wird darin geleistet, dass Penthesilea sich mit einem Dolch selbst tötet, den sie sich nur vorstellt und aus sprachlichen Allegorien entwickelt. So geschieht die ›Fassung‹ der Tat, die Selbstsetzung Penthesileas als autonomes Subjekt, im Eintreten in einen Raum, in dem die Trennung von Wort, Vorstellung und Sache aufgehoben ist, d. h. in einen Raum der Entgrenzung. Das Ineinander-Umschlagen von Ordnung und Ordnungslosigkeit im ›erhabenen Paradox‹ kann weiter auch vor dem Betrachter des Dramas nicht Halt machen. Ihm wird die Situierung des Unfassbaren als der gefassten Welt selbst zugehörig, da streng aus dieser ableitbar, zum Unfassbaren, das er nun im Paradox einer erhabenen Wende zu bewältigen hat, wobei auch diese Position kein Endzustand sein kann, sondern auf das Drama in einem Vorgang endlosen wechselseitigen Annäherens von Drama und Theater zurückgebogen bleibt. Penthesilea verantwortet ihre Tat mit Sache), in dem alles Bedeutende, alle Strukturierung sich auflöst. Positiv formuliert ist dies ein Raum absoluter Präsenz. Solche Präsenz auf dem Theater zu berufen, das der Raum der Repräsentation schlechthin ist, insofern Theater aus der Distanzierung absoluter Präsenz durch Verwandlung in Spiel entstanden ist, ist unmöglich. Zu vergegenwärtigen ist solche Öffnung des Theaters für absolute Präsenz nur prozessual, entweder so, dass das Theater diese Tragödie als unmöglich erweist oder umgekehrt so, dass die Tragödie, durch ihre schlüssig hergeleitete Öffnung zu absoluter Präsenz, das Theater, den Raum der Repräsentation, für falsch erklärt. Interpretationen des Kleistschen Paradoxons in der Spielart der erhabenen Wende erweisen ihre Erschließungskraft entsprechend darin, wie weit sie auf ihrem jeweils ausgebreiteten Feld des Verstehens die unabschließbare Prozessualität dieses Paradoxons herauszuarbeiten vermögen.

Eine dritte Spielart des Kleistschen Paradoxons kann in dem Verfahren erkannt werden, die zur Disposition stehende erhabene Wende dadurch entweder zu initiieren oder zu garantieren, dass der Übergang auf die ideale Ebene aus dem Material des jeweiligen Verweisungsfeldes entwickelt wird. Der häufigste Fall ist der, dass das Bild aus dem Material dessen gemacht ist, das das Bild vorstellt. So ist die Natalie, die dem schlafwandlerischen Prinzen von Homburg als Vision erscheint, aus der realen Natalie ›gemacht‹, ebenso tritt Kätchen der geträumte Ritter im Grafen Wetter vom Strahl real gegenüber, wie Nicolo Elvire aus dem Bild des Aloysius von

Monterrat entgegentritt. Die Aufführung der uralten, d. h. polyphonen Kirchenmusik, die nicht strukturiert aufgefasst werden kann, ist aus ›Material‹ gemacht, für das offenbar das Prinzip der Unterscheidung aufgehoben ist. Sie geschieht unter der Diktion von Schwester Antonia, die gleichzeitig in einem anderen Raum im Sterben liegt. Das bricht den Widerstand der vier Brüder, die mit ihrer Bilderstürmerei jede Verweisung von einem Kunstwerk auf die Unendlichkeit Gottes unterbinden wollen. Die Münzen, deren Wert die Wahrheit der Rede des Gerichtsrates Walker gegenüber Eve erweisen sollen, die im perfekten Lügensystem Adams gefangen ist, die solche Verweisung aber durch ihr aufgeprägtes Bild des Kaisers, der ein Feind der Niederländer ist, gar nicht leisten können, garantieren ihre Verweiskraft aus ihrem Material als ›vollgeliebter‹ (vgl. I, 376, V. 2369) Gulden. Darüber gerät Eve ins Schwärmen, so dass sie Walters Gabe nicht nur als Gabe der Wahrheit nimmt, sondern in dieser Gottes Antlitz erkennt (vgl. I, 376, V. 2376). Die Frau, die die Zigeunerin, die Kohlhaas einst die Kapsel mit der Weissagung gegeben hat, spielen soll, um dabei die Kapsel von Kohlhaas zurückzufordern, ist eben diese Zigeunerin selbst, was Kohlhaas bestärkt, darin zu verharren, seinem Rechtsbegehren wie seinem Rachegehrte zu folgen. Während der Priester nach dem Erdbeben über die Missetäter Jeronimo und Josephe predigt und diese dabei ›allen Fürsten der Hölle‹ (III, 215) überbietet, wird bemerkt, dass die beiden im Dom real anwesend sind, was das metaphorische In-die-Hölle-Schicken in einen realen Lynchmord münden lässt. Als Paradigma dieser Verschiebung des Paradoxons der erhabenen Wende in die Materialität des Verweisungsfeldes bietet sich Kleists C.D. Friedrich-Essay an. Um die für den dargestellten Mönch angesetzte erhabene Wende auch für den Bildbetrachter zu sichern, wird ein Gedankenexperiment unternommen, das die Konstellation des Bildes auf die Wirklichkeit des Bildbetrachters überträgt, was, statt zu einem Blick auf ein aller Fassung sich Verweigendes zu einem Blick in ein absolutes Nichts führt (›das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz« [III, 543]). Die vielinterpretierte Vorstellung der weggeschrittenen Augenlider zeigt an, dass auf eine solche Erfahrung von Unverfügbarkeit hin eine erhabene Wende nicht zustande kommt. Sie erscheint dem Essayisten dann aber doch erreichbar, wenn man ›diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte‹ (III, 543). Wie die Verweiskraftleistung so in das Materielle des Bildes verschoben ist, erscheint auch die erhabene Wende aus dem Ideellen ins Geistlose verschoben: Die Rede ist nun von Füchsen und Wölfen, die man mit solchen Bildern zum Heulen bringen könnte, analog erscheint auch in den genannten anderen Beispielen das so erreichte Erhabene ver-rückt. Auseinandersetzungen mit dieser Spielart von Kleists Paradox werden ihre analytische Kraft daran erweisen, wie sie mit der ›Logik‹ dieser Verwicklungen umzugehen vermögen.

Kleists Texte sind durchzogen von Paradoxien, sowohl thematisch in den Widersprüchlichkeiten, in denen die einzelnen Menschen entworfen werden, wie in den Aporien, in die alle Institutionen der menschlichen Gesellschaft gebracht werden, die in solcher Situation Halt versprechen (Staat, Armee, Kirche, Rechtssystem, Ökonomie, Familie, Ehe) als auch diskursiv im brüchigen, dissonantischen Bau seiner Dramen, Erzählungen und theoretischen Schriften, sowie in paradoxen Einschätzungen der Leistungskraft der Sprache wie in deren ›gebrechlichem Gebrauch. Gleichwohl führen diese Paradoxe stets die Aufforderung mit sich, in der Perspekti-

ve thematischer wie diskursiver Konsistenz interpretiert zu werden.²⁰ Die beanspruchte Konsistenz erweist sich jedoch in der Regel als nicht oder nur um den Preis massiver Verengung des Blicks erreichbar. Das hat Kleist schon in der *Familie Schroffenstein*, seinem Erstlingswerk, das man auch als Drama abgründiger Hermeneutik lesen kann, herausgestellt. Auf Rossitz wie auf Warwand hat man ein Wahnsystem des Verdachts aufgebaut, dass jeweils die andere Linie der Schroffensteiner den Tod der eigenen Nachkommen betreibe, um beim Fehlen von Erben laut Erbvertrag den gesamten Besitz dieser Linie zu übernehmen. Dass an der im Wald gefundenen Leiche des Kraben der Rossitz-Linie zwei Männer aus Warwand mit blutigen Messen getroffen werden, wird als klarer Hinweis für deren Täterschaft und für den Antrieb zur Tat aus Warwand genommen. Zwei in sich geschlossene, gegen jeden Einwand immune Wahnsysteme stehen sich gegenüber und geben sich wechselseitig Nahrung. Dass Sylvester sich versöhnlich gibt, ist Rupert, dem Grafen aus dem anderen Haus, nur eine besonders perfide Strategie. Sylvesters Position sei schwach, er gebe seinen Verdacht gegen Rupert nur auf, um ihn zu nötigen, im Gegenzug seinen viel besser begründeten Verdacht gegen Sylvester aufzugeben. Der Zuschauer erkennt schnell, dass die Interpretationssysteme in beiden Häusern Wahnsysteme sind, da er beide Seiten und deren Spiegelbildlichkeit sieht. In der vorgestellten Welt wird der Vertreter solch einer Position der Übersicht zwischen beiden Positionen zerrieben. Das könnte auch als Hinweis genommen werden, dass auch des Zuschauers Position der Übersicht so sicher nicht ist, wie sie zu sein scheint. Die Liebe der Kinder beider Familien scheint als Überwindung der Wahnsysteme auf, die die Eltern allerdings verhindern:

[...] Denn fast kein Minnesänger
Könn' etwas besseres ersinnen, leicht
Das Wildverworrne Euch aufzulösen,
Das Blutig-angefangne lachend zu
Beenden, und der Stämme Zwietracht ewig
Mit seiner Wurzel auszurotten, als
— Als eine Heirat. (I, 189, V. 1663-1669)

Blickt man genauer auf die Verwandtschaftsverhältnisse in diesem Stück, wird diese Zuversicht zweifelhaft. Vom Erbvertrag, der zum Aufbau des Wahnsystems geführt hat, wird gesagt, dass es ihn »seit alten Zeiten« gebe (I, 131, V. 177). Mithin müsste die Teilung des Besitzes zwischen den Linien der Schroffensteiner schon lange zurückliegen. Sylvester und Rupert sind aber Vettern (vgl. I, 148, V. 632f.), an einer Stelle wird sogar gesagt, dass sie Brüder seien (I, 127, V. 49), sie haben also zumindest gemeinsame Großeltern, die dann auch über den gesamten Besitz verfügt haben müssen. Die Vettern oder Brüder haben Frauen geheiratet, die Stiefschwestern sind (laut Personenregister und I, 144, V. 539), also ein gemeinsames Elternteil haben. Sylvester wiederum wird »Oheim« (Bruder der Mutter) des toten Rossitzkraben genannt (I, 131, V. 171), d. h. Eustache und Sylvester haben gemeinsame Eltern und

ein Elternteil hiervon muss auch ein Elternteil Gertrudes, der Gattin Sylvesters sein. Die Familien sind also väterlicherseits wie mütterlicherseits und wechselseitig eng verwandt und längstens vor zwei Generationen muss der Besitz beider Häuser in einer Hand gewesen sein. Zusammenführungen, wie sie mit der Liebe von Ottokar und Agnes aufscheinen, muss es also immer wieder gegeben haben, was nicht ausgeschlossen hat, dass die Kinder oder Enkel, unter denen der Besitz dann wieder zu teilen war, wieder in Feindschaft und den Aufbau von Verdachtssystemen verfallen sind, wie dies die Vettern oder Brüder Rupert und Eustache jetzt vorführen. Die Auflösung der Wahnsysteme des Verdachts durch Heirat innerhalb des Familienverbandes blüht also keineswegs dafür, dass der Aufbau von Wahnsystemen endgültig überwunden würde. Die »Minnesänger-Lösung«, die der Vermittler Jeronimus preist und deren Nicht-Erreichen der Interpret tragisch interpretieren mag, könnte also selbst ein Wahn, ein Minnesänger-Wunschdenken sein.

Die Kinder überwinden die Wahnsysteme ihrer Eltern auch nicht durch Liebe, sondern durch Praktizieren einer eigenartigen Hermeneutik. Agnes übernimmt das Interpretationssystem von Rossitz, hält das Wasser, das Ottokar ihr reicht, für vergiftet und trinkt es doch (III. Akt, 1. Szene). Sie tritt mithin in das fremde Interpretationssystem ein, nicht, um sich dadurch zu bewahren, sondern als Akt der Selbstnegation. Analog Ottokar: Nachdem er Agnes Verdacht erkannt hat, trinkt er den Rest des Wassers, so bezeugend, dass er, trifft ihre Deutung zu, mit ihr sterben wolle. So befreien sich beide aus den Wahnsystemen ihrer Eltern, aber vorerst weltlos, sozial, ihre Liebe hat keinen Ort in der gesellschaftlichen Welt. Die Auflösung der Wahnsysteme muss in die Welt der Erwachsenen gebracht werden, wo sie inzwischen auf beiden Seiten zu Untaten – Morden – geführt haben. Ottokar verfolgt zwei Strategien. Er sucht zum einen nach einer materialen Auflösung des Ausgangsergebnisses, des Todes seines Bruders, dem die beiden kleinen Finger fehlen. Das führt ihn zur Paradoxie, dass die Auflösung des Wahns nur wieder auf einen Wahn führt, die magischen Praktiken der Totengräberwitwe und deren Nachahmung am falschen Objekt (am falschen Finger aus der Sicht Ursulas) durch die Warwand-Knechte, die sich mithin in einem Wahn des Wahns befinden. Dass das Rossitz-Wahnsystem nur durch den Wahn eines Wahns befestigt worden ist, trägt Ottokar seinem Vater aber nicht vor, der mordwütig Agnes auflauert. Und er trägt ihm auch nicht die Minnesängertlösung durch Liebe vor. Vielmehr wiederholt er sehr genau den Akt, durch den er Agnes aus ihrem Wahnsystem befreit hat, jetzt allerdings nicht weltlos, irrational, sondern unter harten Realitätsbedingungen. Ottokar tritt in das Wahnsystem seines Vaters ein, nicht, um sich zu bewahren, sondern – mit dem Kleidertausch – als Selbstnegation, was nun auch den tatsächlichen Tod beinhaltet. Der Sohn agiert im Wahnsystem des Vaters, macht diesen zum Mörder an seinem Kind, worüber der Vater dann sehnd wird. Analog wird Sylvester über der Leiche der von ihm getöteten Tochter schend.

Die *Familie Schroffenstein* endet mit dem Ausblick auf eine neue Bruderordnung. Die Mörder-Väter, die Vettern oder Brüder sind, geben sich die Hand, ihre Frauen, Stiefschwestern, unarmen sich. Aber diese Bruderordnung hat keine Nachkommen und sie ist zutiefst diskreditiert durch die Art, wie sie zustande gekommen ist. Es schließen sich nicht Brüder zu einer Allianz zusammen, nachdem sie einen übermächtigen Vater entthront haben (das Modell Freunds), vielmehr sind die Brüder

²⁰ Diese Bipolarität gerät in der in ihren Einzeluntersuchungen vielfältig erhellenden Untersuchung von Antony Stephens: *Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories*, Oxford u. Providence 1994, etwas aus dem Blick.

durch ihre Kinder, die ihre Väter dazu gebracht haben, sie zu töten, sehend geworden, was man eine ›Hermeneutik der Selbstnegation‹ nennen könnte.

Das Stück erweist die Märchen- oder Komödienlösung – Überwinden der Wahnsysteme durch Liebe und Heirat – als trügerische Erwartung. Ebenso untergräbt es den Ausblick auf eine neue Brüderordnung, da diese keine Aussicht auf familiäre Fortführung hat. Eine solche wäre dynastisch; dass das Stück dynastischen Ordnungen Zukunft abspricht, kann man politisch lesen, als ›Fingerzeige‹ vierzehn Jahre nach Ausbruch der Französischen Revolution, die das dynastische Denken tief erschüttert hat. Aber auch dieser Ausblick ist trüb. Denn wenn die neue Brüderordnung transfamilial gesellschaftlich werden muss, so hat dies eine schwere Hypothek. Die neue Ordnung gründet in doppelter Selbstaggression: Die Kinder haben sich für sie geopfert und ihre Repräsentanten haben sich mit dem Töten ihrer eigenen Kinder selbst amputiert. So mündet die Überwindung des wahnhaften Interpretationssystems, dessen Auflösung sich paradox selbst als ein Wahn und Wahn eines Wahns erwiesen hat, in ein neues Paradox, d. i. in den Ausblick auf eine neue Ordnung, deren Grundlage aktive und passive Selbstaggression ist. Die Zerstörungskraft, die solcher Ordnung innewohnt, wird das *Perthesier*-Drama entwickeln. Dem Interpreten, der Auflösung der Kleistschen Paradoxie betreibt, auch als Selbst-Behauptung, hält so schon das erste Drama Kleists die Warnung entgegen, dass die Auflösungen sich nur als neue Wahnsysteme erweisen können.

Der göttliche Fingerzeige, als welchen Eustache die Liebe der Kinder deutet, die den Weg der Versöhnung weise (vgl. I, 202, V, 1988), hilft nicht aus den Wahnsystemen des Verdachts heraus. Ihm tritt ein ins Material versohobener ›Fingerzeige‹, in der Weise realer Finger, zur Seite, die als Zeichen allerdings verdoppelt und verkehrt erscheinen. Die Finger verweisen gerade dadurch, dass sie fehlen, auf etwas, wobei es die ›falschen‹ Finger sind. Die Beweiskraft eines Fingerzeigs war im 18. Jahrhundert noch religiös fundiert, d. h. als in einem Fingerzeige Gottes gründend gedacht. Da stellt man sich bildlich selbstverständlich den Zeigefinger vor, hier geht es jedoch um die kleinen Finger. Und diese Fingerzeige führen auch nur zu neuen Wahnsystemen. Der Fingerzeige Gottes, die Liebe der Kinder, ist als Ausweg aus den wahnhaften Interpretationssystemen als fragwürdig erwiesen, ebenso der Ausblick auf die transfamiliale Brüderordnung. Am wenigsten angefochten bleibt das Eintreten in Interpretationssysteme, nicht, um diese als konsistent zu erweisen, noch um sich als Interpret darin zu beweisen, sondern als Akt der Selbstnegation. Den radikalen Erkenntniszweifel, in den Kleist die Lektüre Kants gestürzt hat, hat er mit seiner Wende zur Kunst nicht überwunden, sondern produktiv gemacht.

Der Appell Kleistscher Texte, ihre Paradoxien aufzulösen, hat Interpreten, wie sich zeigt, erfolgversprechend bis heute, zur Forschung über Kontexte angehalten, um aus diesen die scheinbar widersprüchlichen Handlungsweisen, Argumentationen oder Figuren als in sich schlüssig aufzuzeigen. Wie oben schon dargestellt, wurden z. B. durch den geschäftigen Blick auf das zeitgenössische Rechtswesen und den zeitgenössischen rechtshistorischen wie rechtsphilosophischen Diskurs einige Rätsel Kleists aufgelöst (etwa durch Nachweise, dass Kleist sehr gut informiert auf das Fehderecht rekurrierte oder an aktuellen Diskussionen um Widerstandsrecht teilhabe, oder durch Klären der Bedingungen des Rechtsmittels ›Gottesurteil‹, weiter durch Vergleiche mit naturrechtlichen Staatsvertragstheorien, in einem anderen Zusam-

menhang dann durch Fragen nach zeitgenössischer gerichtlicher Behandlung von Vergewaltigungen u. a. m.)²¹. Die Vielfalt der Rechtstheorien, von denen aus die Kleistschen ›Fälle‹ erhellt werden können, zeigt dabei auch, dass es Kleist offenbar mehr darum geht, ein Problem in der Vielfalt seiner Perspektiven vorzustellen, als eine bestimmte juristische Position oder Entscheidung zu propagieren.

Die Frage nach dem politischen Denken Kleists als eines Zeitgenossen des Zusammenbruchs des Deutschen Reiches sowie der Reduktion Preußens auf einen Rumpfstaat und dessen Wiederaufbau im Kontext vielfältiger, auch kontroverser Reformdebatten ist selbstverständlich ein altes, aber keineswegs ein obsoletes Thema der Kleist-Forschung. Durch die Arbeit von Wolf Kittler²² ist dieser Deutungshorizont auf eine ganz neue Grundlage gestellt worden. Kleists Schriften als Entscheidung – was nicht ausschließt: auch kritische – Parteinahme für den Reformprozess in Preußen zu lesen,²³ fällt deutlich hinter die paradoxe Konstellation zurück, die Kittler aufgewiesen hat. Er betont das widersprüchliche Verhältnis von gesellschaftspolitischem und militärstrategischem Denken bei Kleist wie innerhalb der politischen und militärischen Elite Preußens: Gegen die Fremdherrschaft werden Partisanenkrieg, Volksaufstand, insgesamt eine Bewegung von unten, die dem Widerstand von oben antworten würde, als erfolgversprechend betrachtet, wobei die politischen Konsequenzen den Angehörigen der herrschenden Schicht gleichzeitig dubios erscheinen müssen. Kleist, so Kittler, engagiert sich auf diesem Feld mehr, als bisher angenommen worden ist, auch politisch-praktisch, zugleich trägt er diesen Widerspruch mit der ihm eigenen Radikalität in seinen Werken literarisch aus. Lektüren einzelner Werke, zu denen Kittler so gelangt, mögen forciert sein, von seiner komplexen Bestimmung der politischen und militärischen Konstellation, in der Kleist unmittelbar praktisch wie literarisch agiert hat, werden zukünftige Forschungen auf diesem Feld immer auszugehen haben. Den Unkreis des Gesellschaftspolitischen berührt eine weitere Forschungsperspektive, in der sich Arkampolitik und Wille zu breiter öffentlicher Wirkung durchdringen und die so Kleists Paradoxien gleichfalls entgegenkommt, d. i. die Frage nach Bezügen Kleists zur Freimaurerei sowie zu alchemistischem Denken. Zur von Kleist selbst geheimnistuerisch aufgeladenen Würzburger Reise²⁴ hat Dirk Grathoff nachzuweisen versucht²⁵, dass sie primär das Ziel gehabt habe, mit Freimaurern in Verbindung zu treten (mit Christoph Wilhelm Hufeland, Professor an der Berliner Charité, und Gustav Graf von Schlabendorf, die sich beide zur selben Zeit in Würzburg aufgehalten haben), um von diesen finanziel-

²¹ S. hierzu Anm. 12–14, insgesamt die Vorträge des Kolloquiums ›Recht und Dichtung, in: *KJB* (1985), z. T. die Beiträge in *KJB* (1988/89) und Peter Ensberg / Hans-Jochen Marquardt (Hg.): *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist. Internationales Kolloquium 1997 in der Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte Frankfurt (Oder)*, Stuttgart 2002.

²² Kittler: Die Geburt des Partisanen.

²³ Z. B.: Christiane Schreiber: ›Was sind das für Zeiten!‹ Heinrich von Kleist und die preußischen Reformen, Frankfurt a. M. u. a. 1991; Séan Allan: *The Plays of Heinrich von Kleist. Ideals and Illusions*, Cambridge 1996; Dirk Grathoff: *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache*, Opladen 1999, noch als Grundlender in Jochen Schmidt: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt 2003.

²⁴ Zu den Forschungsproblemen in diesem Zusammenhang: Diethelm Brüggemann: *Drei Mystifikationen Heinrich von Kleists*, New York 1985.

²⁵ Dirk Grathoff: *Kleists Geheimnisse. Unbekannte Seiten einer Biographie*, Opladen 1993.

le Unterstützung für den Plan zu erhalten, aufklärerische Populärphilosophie im Ausland zu verbreiten.²⁶ Kleists Rückweg nach dem Pariser Aufenthalt über Mainz und den dortigen Aufenthalt deutet Grathoff dann als Kurierfähigkeit, bei der Schlabendorfs Napoleon-kritisches, 1804 anonym erschienenes Buch *Napoleon Bonaparte und das deutsche Volk unter dem Konsulate* aus Frankreich herausgeschmuggelt werden sollte. Die Erklärungen bleiben hypothetisch, bezeugen methodologisch aber, dass Interpretationsansätze Kleist um so genauer erscheinen, je markanter sie in ihrem Kern selbst ein Paradox enthalten. Das gilt mit besonderem Nachdruck für Diethelm Brüggemanns jüngste umfangreiche Studie zu den Erzählungen Kleists,²⁷ die von der Freimaurerei zu streng alchemistischem Denken bei Kleist weitergeht (der Gedanke der Vervollkommnung in der Freimaurerei und die Freimaurerrituale als Bereich, in dem die seit dem 17. Jahrhundert als abergläubisch verschrieene Alchemie konserviert worden und so auch zu Kleist gelangt sei). Für Kleists Werk wird eine hermetische Grundstruktur postuliert, es sei kodiert in den Themen, Bildern und in der Sprache der Zeitgenossen, sage in seiner Tiefe aber etwas ganz anderes. Im Transmutationsgedanken der Alchemie (dort die Verwandlung wertloser Materie in Gold) erkennt Brüggemann den Schlüssel zur Moderne, zum zerstörerischen Prozess der Funktionalisierung von Mensch und Natur zum Zweck, Besitz zu schaffen und anzuzeigen. Wie Goethe habe Kleist diese der modernen Welt innewohnende Struktur mit aller Schärfe gesehen und im Rückgriff auf alchemistische Symbolik und alchemistische Verfahrensweisen aufgezeigt und kritisiert. An den Erzählungen arbeitet Brüggemann heraus,²⁸ wie das jeweils gegebene christliche bzw. aufklärerische Welt- und Menschenbild einem prekären alchemistischen Transmutationsprozess unterworfen werde, der sie ins Gegenteil verkehre und wie der Leser dabei manipuliert werde, diese Transmutation hinzunehmen, nicht, damit er ihr verfälle, sondern um sie, als so anschaulich gemacht, zu durchschauen. Obwohl aus einer schwer erträglichen Position des im Besitz der Wahrheit, des ultimativen Schlüssels zu Kleists Schaffen Befindlichen geschrieben, verdient dieser Interpretationsansatz Aufmerksamkeit, da der Verfasser sehr textnah argumentiert und so mögliche Sinnschichten an den untersuchten Schriften freilegt, die sicher geglaubten Erkenntnissen der Forschung fundamental widersprechen, und so immerhin nötigen, diese neu zu überprüfen (z. B. dass der Güterhändler Piachi als figurierter Christus zur Hölle fahre, Kohlhaas zur Durchsetzung bzw. Anerkennung von Unrecht anleite, die Marquise von O... keineswegs unschuldig sei, die von ihr beschworenen Metaphern der Unschuld gerade ihre Schuld bewiesen).

Brüggemann berührt mit seinem Entwurf Kleists als eines der Hemmetik verpflichteten Kritikers der Moderne, insbesondere deren Besitzdenkens, das Feld der Ökonomie, das bisher erstaunlicherweise kaum in den Blick genommen worden ist,

²⁶ Im späteren Sammelband seiner Aufsätze hat Grathoff diese These etwas modifiziert. Vgl. Grathoff: Kleist: Geschichte, Politik, Sprache.

²⁷ Diethelm Brüggemann: *Kleist. Die Magie*, Würzburg 2004.

²⁸ Zuvor hat Brüggemann diese Deutungsperspektive schon am *Zerbrochenen Krug* entwickelt: Diethelm Brüggemann: »Kleists ›Der zerbrochene Krug‹: Eine alchemistische-kabbalistische Oedipusblutung«, in: Elisabeth Feldbusch (Hg.): *Ergebnisse und Aufgaben der Germanistik am Ende des 20. Jahrhunderts. Festschrift für Ludwig Erich Schmitt zum 80. Geburtstag*, Hildesheim 1989, S. 263-281.

obwohl Kleist bekanntlich eine Ausbildung auch in diesem Bereich begonnen hat. Der Umgang mit Wertvorstellungen (wie Recht) im Horizont ökonomischen Denkens von Handel oder Tausch, statt sie normativ einzuklagen, wie dies Ingeborg Harns als Fragestellung der *Kohlhaas*-Erzählung aufzeigt²⁹, in einem späteren Aufsatz am *Findling* das Ersetzen von Moral durch Berechnung³⁰, könnte sich auch für weitere Texte als produktive Deutungsperspektive erweisen.

Kleist, der u. a. in seinem *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden*, betont hat, »es waltet[] ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt« (III, 523), läßt nicht nur dazu ein, nach Wechselwirkungen, selbstverständlich dann ›Verwirrungen‹ zwischen beiden Welten, zwischen Körper und Seele, Materie und Geist, in seinem Werk zu fragen,³¹ sondern auch nach seiner Teilhabe am medizinischen Diskurs, der diesen Zusammenhang zur Basis neuer Kurmethoden macht. Dass Kleist sich für das zeitgenössische Modethema ›Magnetisierung‹ (Mesmerismus) sehr interessiert und seine erworbenen Kenntnisse im *Küchchen von Heilbronn* nutzbar gemacht hat, ist bekannt.³² Hans-Jakob Wilhelm hat darüber hinaus aufgezeigt, dass die ›Kur‹, die der Große Kurfürst dem Prinzen von Homburg angeeignet lässt, mit Verfahren übereinstimmt, die der Hallenser Arzt J.C. Reil in seinen *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteserkrankungen* entwirft³³ (Reil gehörte zum Bekanntenkreis des führenden Magnetiseurs Berlins, Karl C. Wolffart, mit dem auch Kleist Verbindung hatte.). Die Erschließungskraft des medizinischen Diskurses um 1800 für das Verständnis der von Kleist gestalteten Pathologien hat der Medizinhistoriker Dietrich von Engelhardt in einigen Beiträgen erwiesen.³⁴

Ein weiteres, erstaunlicherweise bis in das letzte Jahrzehnt immer nur okkasionell, nie umfassend bearbeitetes Forschungsfeld betrifft Kleists Beziehung zu den

²⁹ Ingeborg Harns: »Tod und Profit im Michael Kohlhaas«, in: Tim Mehigan (Hg.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Rochester 2000, S. 226-238.

³⁰ Ingeborg Harns: »Kleists ›Findling‹ zwischen Krypta und Handelsgewölbe«, in: Christine Lubkoll / Günter Osterle (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 149-167.

³¹ Vielversprechend erscheint in diesem Zusammenhang das Vorhaben Christian-Paul Bergers: *Bewegungsbilder. Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik*, Paderborn u. a. 2000, angeregt von der Verschränkung von Zufall und Determination in der Chaostheorie nach Kleists ›Bewegungsbildern‹, nach deren ineinanderführen von Poesie und Physik zu fragen. Der Erkenntnisgewinn dieser Arbeit ist jedoch gering, was schon damit beginnt, dass der Begriff ›Bewegungsbild unscharf bleibt, alles umfassend, was die endliche Welt der Erscheinungen und die unendliche Welt der Ideen zusammenführt oder parallelisiert, so dass sich als Ergebnis kaum mehr als Paraphrasen des Grazie-Begriffs ergeben, die Allgemeingut der Kleist-Kennntnis sind: Grazie als Schwebezustand, ein Wechselgeschehen, in dem Gefühl und Gewissheit zusammenspielen (vgl. S. 289).

³² Grundlegend hierzu: Jürgen Bartsch: *Magnetische Fiktionen. Literarisierungen des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart u. Weimar 1995.

³³ Hans-Jakob Wilhelm: »Der Mesmerismus und die Metaphysik des Krieges: Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹«, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, S. 85-105.

³⁴ Dietrich von Engelhardt: »Sexualpathologie und Sittlichkeitsdelinquenz in der Wissenschaft um 1800«, in: Günter Emig (Hg.): *Erwitte und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Heilbronn-Kleist-Kolloquien II*, Heilbronn 2000, S. 175-191; Ders.: »Sterben und Tod in der idealistischen Naturphilosophie und romantischen Medizin um 1800«, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 18 (2004), S. 11-27.

bildenden Künstlern, obwohl die Zeugnisse bekannt sind, in denen Kleist seinen Kunstenthusiasmus wie seine Kunstkenntnis kundgibt. Einzeluntersuchungen etwa zum C.D. Friedrich-Essay, zu den Bildbezügen im *Zerbrochenen Krug* und zur Plastik des Dornausziehers im Kontext des Marionettentheater-Essays, die vom jeweiligen Beispiel aus zu weitreichenden Schlussfolgerungen über die ›Ästhetik‹ Kleists gelangten, liegen natürlich auch schon aus früherer Zeit vor: Gernot Müller³⁵ hat nicht nur alles Material zusammengetragen, das eine Wahrnehmung Kleists von Bildern oder Plastiken bezeugt, sondern weiter gefragt, wieweit Kleist Wirklichkeit wie ein Bild gestalte (was er ›ikonische Projektion‹ nennt) bzw. wieweit in Texten Kleists ›Gemäldelusionen‹, d. h. Anspielungen auf reale oder imaginierte Bilder zu finden seien. Kleists Bezug zur Bildkunst wird ihm zum Schlüssel für Kleists Ästhetik, die sich entsprechend als eine ›bildmedial verankerte Ästhetik‹ (S. 10) erweist. Dass der Bildbezug so ins Zentrum von Kleists ästhetischer Theorie und Praxis gerückt werden kann, ist wesentlich dem Begriff des ›Verzeichnens‹ geschuldet, den Müller zum ›Kardinalbegriff der Kleistschen Ästhetik‹ erhebt. Prominentester Beleg hierfür ist selbstverständlich Alkmens Bericht, wie anders ihr Amphitryon in der verflossenen Liebesnacht erschienen sei:

Ich hätte für sein Bild ihn halten können,
Für sein Gemälde, sieh, von Künstlerhand,
Dem Leben treu, in's Göttliche verzeichnet. (I, 422, V. 1189-91)

Mit dem Begriff der ›Verzeichnung‹ wird das Panorama möglicher Bildanspielungen ungemein erweitert, schafft der Interpret sich zugleich ein schwer kontrollierbares Feld, Bezüge herzustellen; weiter erlaubt der Begriff ein Changieren zwischen Bildebene und Wortebene, da er auf beiden eingesetzt werden kann. Vor allem aber erweist sich an diesem Begriff erneut, dass eine Untersuchungsperspektive zu Kleist immer dann hohe Erschließungskraft gewinnt, wenn sie in ihrem Kern ein Paradox enthält und damit die Kleistschen Paradoxe zu spiegeln vermag: Alkmens Verse benennen das Paradox deutlich: Durch das Bild hindurch gibt die Verzeichnung einen ideellen Gehalt zu erkennen, zugleich ist dies aber Verfälschung, schließt dies die Negation der Wahrnehmung wie die Zernichtungserfahrung des Wahrnehmenden ein, erweist sich die Bildwahrnehmung als zutiefst brüchiger Identitätswurf im Raum des Imaginären. Eine Verbindung der Bildbezüge bei Kleist mit psychoanalytischen Deutungsansätzen erscheint in solchem Zusammenhang reizvoll, ist bis jetzt jedoch noch nicht unternommen worden. Auch im engeren Bereich des ästhetischen Diskurses wäre noch weiteren Paradoxien nachzugehen, etwa der Frage, wieweit Kleist die Einschränkung Kants zu überwinden sucht, dass es ein Erhabenens der Kunst eigentlich nicht geben könne. Anders wiederum wäre zu fragen, wenn Müller aus Kleists interessierter Beschäftigung mit der zeitgenössischen Panorama-Kunst für Kleist eine ›Wahrnehmungsform Panorama‹ konstruiert, ob dies nur bedeuten kann, in das Bild einzutreten oder nicht auch entgegengesetzt – wie dies der hier von Müller ungenau gelesene C.D. Friedrich-Essay als Gedankenexperiment entwirft –, die

Bildkonstellation in die Wirklichkeit des Betrachters zu holen, was dann, so die Argumentation im Essay, erst die angestrebte Bildwirkung des Erhabenen hervorbringt.

Die Denk- und Darstellungsfigur des Paradoxons ist dem Forschungsfeld ›Kleist und die Aufklärung‹ konstitutiv vorgegeben, da es zur Aufklärung wesensmäßig gehört, ihr Befragen von Strukturen der Gesellschaft wie des Denkens auf sich selbst anzuwenden, d. h. immer zugleich Aufklärung über die Aufklärung zu betreiben. Diese Selbstreflexivität und Selbstreferentialität führt eine grundlegende Ambivalenz in die Theoreme der Aufklärung ein, die sie dann besonders geeignet erscheinen lassen, den paradoxen Charakter von Kleists Werk zu erschließen, in doppelter Hinsicht: Kleist als geprägt von solcher Aufklärung zu erweisen und zu zeigen, dass und wie Kleist autoochothon auf vielen Feldern Aufklärung über die Aufklärung betreibt. Implizit steht diese Deutungsperspektive in vielen Einzeluntersuchungen zu Kleist-Texten wie in Darstellungen des Gesamtwerks³⁶ zur Debatte, etwa über philosophische, ästhetische, literarisch-intertextuelle oder epochengeschichtliche Bezüge von Kleists Schafften. Explizit hat Ruth Angress schon vor längerer Zeit auf Kleists ambivalente Stellung im Aufklärungsdiskurs verwiesen,³⁷ einen instruktiven Einblick in den derzeitigen Reflexionsstand auf diesem Forschungsfeld gibt der von Tim Mehigan herausgegebene Sammelband *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*. Ist kritisches Befragen der Grundlagen und Implikationen sowie der Ziele aufklärerischen Denkens angesagt, muss selbstverständlich der Blick auf Kleist im Horizont von Kants Kritiken einen prominenten Platz einnehmen (völlig unabhängig von der Frage, was für ein philosophisches Werk es nun genau war, das Kleists sogenannte ›Kant-Krise‹ ausgelöst und den Weg Kleists zur Dichtung eröffnet hat). Entsprechend wird im genannten Band in einer Reihe von Beiträgen von Kant aus auf Kleist geblickt: um Kleists erkenntnistheoretischen Perspektivismus zu bestimmen, weiter den Bezug zwischen Wahrheits-, Kommunikations- und Identitätsverlust, sodann der Frage nach der Darstellbarkeit der Idee im Horizont des Erhabenen bei Kleist nachzugehen, zu zeigen, wie Kleist absolute (›nackte‹) Wahrheit in Frage stelle oder paradoxe Fügungen von (Un-)Wahrscheinlichkeit und Wahrfähigkeit entwerfe. Andere Beiträge sind auf poetologische Fragen hin perspektiviert: z. B. auf das Spannungsfeld von Anekdote und Novelle als Spannungsfeld von kontingentem Augenblick und Grammatik des Erzählens, das Kleist entfaltung oder auf seine antikklassische Behandlung der Katharsis, oder auf seine Relativierung des Heroischen im widersprüchlichen Bezug zur Bewunderung. Kleist, so der Tenor der Arbeiten, subvertiert auf allen erdenklichen Feldern die aufklärerische Programmatik, seine ›Dichtungen weisen die durchgängige Tendenz auf, verschiedene, oft widersprüchliche Aspekte aufklärerischen Denkens gegen einander auszuspielen‹³⁸. Aber Kleist bricht dabei nicht mit der Aufklärung, gerade indem er an deren utopischer Orientierung ex negativo festhält. Mit etwas anderer Akzentuierung, stärker zu unterschiedener Aufklärungskritik und Geschichtsspektivismus hin, entfalten diese Perspektive auch die Aufsätze von Anthony Stephens, die über Jahre hinweg der Kleist-Forschung immer wieder wichtige Impulse gegeben haben und nun

³⁶ Stark betont dies z. B. Schmitt: Heinrich von Kleist.

³⁷ Ruth Angress: ›Kleists Abkehr von der Aufklärung‹, in: *KJB* (1987), S. 98-114.

³⁸ Anthony Stephens: ›Kleists Szenarien der Wahrheitsfindung‹, in: Tim Mehigan (Hg.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Rochester 2000, S. 73-91, hier: S. 87.

³⁵ Gernot Müller: ›Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen.‹ *Kleist und die bildende Kunst*, Tübingen u. Basel 1995.

gesammelt vorliegen,³⁹ etwa die Studien zu Kleists Familiemodellen, zum Opfergedanken bei Kleist oder zur Antizipation als Strukturprinzip in Kleists Werk. Der im Untertitel des Werks benannte Komplex »Sprache und Gewalt, ohne Zweifel ein für Kleists Werk fundamentaler Bezug, wird im neuen einleitenden Kapitel »Wege der Sprache und Wege der Macht« an vielen Texten Kleists mehr nur festgesetzt als begründet.

Selbsterständlich beschäftigt im Umfeld des Kant-Bezugs die Kleist-Forschung weiter die Frage, welches Werk – wenn es denn ein einzelnes gewesen ist – die »Kant-Krise« ausgelöst hat. Zwei Einiassungen zu dieser Frage aus jüngster Zeit sind hervorzuheben. Uffe Hansen⁴⁰ bringt einen neuen Namen ins Spiel, Charles de Villiers Buch *Philosophie de Kant* (1801); eben dieser Villiers habe dann, mit dem tierischen Magnetismus, Kleist auf ein Feld verwiesen, den von Kant aufgerissenen Abgrund zwischen Empirie und Idee zu überwinden, was ja generell die hohe Attraktivität des Magnetismus für die Romantiker begründet hat. Michael Mandelartz hat demgegenüber viele neue Argumente für Cassirers These beigebracht, dass Fichtes Schrift *Die Bestimmung des Menschen* als der Auslöser anzusehen sei.⁴¹

Eine Lektüre des Gesamtwerkes von Kleist im Horizont Kants, in dem Sinne, dass die Texte als Versuchsanordnungen leitende Vorstellungen der *Kritik der Urteilskraft* in verschiedensten Konstellationen zum Fall machen und zu Fall bringen und damit eine radikale Befragung des Fundaments der Kunstperiode leisten, habe ich selbst vorgelegt.⁴² So berührt sich diese Studie durchaus mit dem von Christine Lubkoll und Günter Oesterle herausgegebenen Band *Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. Der Oberbittel *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen* zielt mit dem ersten Begriff auf die Sozialmodelle, mit dem zweiten auf die ästhetischen Ordnungen, die Kleist entwirft und von denen in den einzelnen Beiträgen dann gezeigt wird, dass und inwiefern sie dem Klassizismus oder der Romantik oder beiden angehören, vor allem auch, wie sie als scheiternd oder »gebrechlich« dargelegt und entfällt werden. Von den hier versammelten durchweg erhellenden Untersuchungen zu einzelnen Werken oder zentralen Themen Kleists sei eigens auf das Thema »Zufall« verwiesen, da der Umgang mit ihm aufklärerischem Denken stets eine besondere Herausforderung ist.⁴³ Am Beispiel des Erzählens zeigt Gerhard Neumann, wie Kleist immer neu die Unmöglichkeit herausstellt, »das Kontingente

³⁹ Stephens: Heinrich von Kleist.

⁴⁰ Uffe Hansen: »Grenzen der Erkenntnis und unmittelbare Schau. Heinrich von Kleists Kant-Krise und Charles de Villiers«, in: *DJVS 79* (2005), S. 433-471.

⁴¹ Michael Mandelartz: »Von der Tugendlehre zur Lasterschule: Die sogenannte »Kantkrise« und Fichtes »Wissenschaftslehre«, in: *KJB* (2006), S. 120-136.

⁴² Greiner: Kleists Dramen und Erzählungen.

⁴³ Einige grundsätzliche Überlegungen zu diesem Zusammenhang trägt schon Werner Hamacher in seiner Interpretation des *Erdbehens in Chiti* vor: »Unter Zufall ist bei Kleist nicht bloß ein Ereignis zu verstehen, zu dessen Erklärung weder die Gesetze der Mechanik, noch die Regelvorstellungen der Orthologie ausreichen, sondern ein irreguläres Zusammenfallen von Ereignissen, die selber aus dem Zerfall von Regeln resultieren.« Werner Hamacher: »Das Beben der Darstellung«, in: David E. Wellberg (Hg.): *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chiti*, München 1987, S. 149-173, hier: S. 154.

an die Providenz zu vermitteln, Providenz im Kontingenten aufzusuchen«⁴⁴. Eine erkenntnistheoretische Profilierung dieser Frage, gleichfalls der Kunstperiode zugehörig, hätte in Kants Ausführungen zum Zufall im zweiten Teil der *Kritik der Urteilskraft*, der *Kritik der teleologischen Urteilskraft*, gefunden werden können. Zum Paradoxon als Grundfigur Kleists gibt Walter Hinderer in seinem Beitrag einen Hinweis auf Kleists Rezeption der Lehre vom Gegensatz Adam Müllers, die Hinderer allerdings als rein affirmativ ansetzt, während Kleist sie doch, wo er hierauf rekurriert, mit widersprechenden Konzeptionen konfrontiert. Bezogen auf den *Kohlhaas* ist früher schon auf den Bezug zu Adam Müllers Gegensatzphilosophie verwiesen worden.⁴⁵

Zu einem Topos der Rede über die Kleist-Forschung der letzten Jahrzehnte ist die Klage über grassierende dekonstruktivistische Kleist-Lektüren (die man nicht »Interpretationen« nennen sollte) geworden. Da deren semiologisches Credo verlan-ge, die Zeichen aus ihrer Beziehung zur Außenwelt zu lösen und durch ein inner-sprachliches System von Differenzen zu ersetzen, brächten solche Lektüren die in Kleists Texten entworfenen Welt wie die hierin verhandelten Realia und die Stand-punkte, von denen auf diese Welt geblickt und menschliches Handeln beurteilt wer-de und damit auch das unbezweifelbare ethische Anliegen der Texte Kleists, syste-matisch aus dem Blick – zugunsten eines jeweils aufgezeigten selbstreferentiellen Spiels der Zeichen, das die Botschaft dieser Texte sei und zugunsten einer nicht we-niger selbstreferentiellen Wissenschaftskrobatik, die dieses Spiel der Zeichen, es mispielend, wenn nicht gar erst inszenierend, sichtbar mache. Grundform des Au-tors Kleist, so hat sich erwiesen, ist das Paradox; seine Texte stellen heraus, dass es gegenüber den Widersprüchlichkeiten, von denen sie handeln, keine Metasprache gibt, vielmehr die ästhetische Ordnung, die diese paradoxe Welt entwirft, Teil eben dieser Welt ist, mithin die »Gebrechlichkeit selbst betreibt, von deren Katastrophen sie berichtet. Selbsterständlich muss solch ein Autor und müssen solche Texte eine besondere Attraktivität auf einen Umgang mit Literatur ausstrahlen, der sein Pro-gramm in einem Paradox formuliert – De-Konstruktion – und für den Lesen Hervor-treten-Lassen von Unlesbarkeit ist. Es ist hier nicht der Ort, in den gerade in der deutschsprachigen Germanistik so beliebten Methodenstreit einzutreten, also zur Verteidigung etwa das ideologiekritische Anliegen der »Dekonstruktion« herauszu-stellen, ihr Demontieren des Wahrheitsanspruchs des logischen Denkens, insofern dieses der figuralen Seite der Sprache, der Rhetorizität jeder Äußerung nicht ent-kommt, die jede konsistente Bedeutung unterläuft. Den Vertretern der Dekonstruk-tion wurde Literatur notwendig zum bevorzugten Erkenntnismedium, da diese nicht nur verneinende Lektüre per se verweigert (das ist auch schon ein Argument der *Kritik der Urteilskraft*), sondern die paradoxe Einheit von Durchsichtigkeit und Undurchsichtigkeit als Leistung der ästhetischen Ordnung zugleich ausstellt. Was Paul de Man literarischen Texten generell zuerkennt – »A literary text simultane-

⁴⁴ Gerhard Neumann: »Die Verlobung in St. Domingo. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists«, in: Christine Lubkoll / Günter Oesterle (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 93-117, hier: S. 115.

⁴⁵ Regina Ogorek: »Adam Müllers Gegensatzphilosophie und die Rechtsausschweifungen des Mi-chael Kohlhaas«, in: *KJB* (1988/89), S. 96-125.

ously asserts and denies the authority of its own rhetorical mode. [...] Poetic writing is the most advanced and refined mode of deconstruction.«⁴⁶ –, das kann emphatisch gewiss Kleists Schriften zugesprochen werden, und so ist es nur konsequent, dass de Mans Lektüre von Kleists Marionettentheater-Essay⁴⁷ zu einer Ikone dieser Art, Kleist zu lesen, wurde. Es sei auch zugestanden, dass manche dekonstruktivistische Kleist-Lektüre mehr mit der Selbstvidenz ihrer jeweiligen semiologischen Ausgangshese beschäftigt ist als mit Kleist. Statt dieses vorzuführen oder jenes zu verteidigen, sei auf Forschungen verwiesen, die sich dem von Kleists Texten betriebenen »Cleiten des Sinns« durchaus öffnen, ohne die in diesen Texten zugleich geleistete schonungslose Auseinandersetzung mit einer in tiefgreifenden gesellschaftlichen wie ideellen Umbrüchen befindlichen Wirklichkeit aus den Augen zu verlieren. Pro-grammatisch sind diesem Anliegen der von Gerhard Neumann herausgegebene Band *Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall* und weitere Beiträge Neumanns in den meisten der hier angezeigten Sammelbänden verpflichtet. Kleists Werke werden in der Einleitung des genannten Sammelbandes vorgestellt als »immer neue Experimentanordnungen, in denen das ungeschützte und gleichsam haultlose, seiner Körperlichkeit ausgelieferte Subjekt [...] sich den Redeordnungen und Zeichensystemen einer durch Bürokratie und Verwaltung, durch Wissenschaft und Mächtigkeitspolitik bestimmten Gesellschaft aussetzt, in unermüdlich wiederholten Versuchen der Bewahrheitung und Verantwortung seiner unveräußerlichen Eigentümlichkeit«⁴⁸. Dem Blick auf das Reale ist stets zugleich dessen Zeichenhaftigkeit inne, nicht erst im Horizont des Betrachters, sondern schon in den Verhandlungen der Texte Kleists, ihrer Analytik als erprobendes Zerfällen der Zeichenordnungen und Diskursformationen, in denen die Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts sich kristallisiert. Von ganz verschiedenen Blickrichtungen aus und selbstverständlich mit sehr unterschiedlichen Akzentuierungen lassen sich die Beiträge des Bandes sowohl auf die Buchstäblichkeit der Kleistschen Texte ein als auch auf deren mimetische Leistung. Wo dies glückt, antwortet der Betrachter auf die Paradoxien Kleists mit einem Paradox, das im Sinne der eingangs getroffenen Unterscheidung dem Paradox der Grazie zuzuordnen wäre, während die im strengen Sinne dekonstruktivistischen Lektüren das prozessuale Paradox des Erhabenen vollziehen, aus dem sich auch ihr humanes Anliegen gut entwickeln lässt.

Eine völlig andere methodische Erweiterung dekonstruktiver Kleist-Lektüre, deren Verbindung mit den Operationen der Systemtheorie, hat Bianca Theisen unternommen.⁴⁹ Paradoxie, Widerspruch und Ambivalenz behandeln Kleists Texte nicht nur, machen vielmehr den inneren Mechanismus aus, der »gerade auch die Lektüre seiner Texte generiert und steuert« (18f.). Lesen des Textes und Rückwendung des Lesens auf die eigenen Schlussoperationen werden von Kleists Texten so ineinandergeführt, dass »das Lesen [...] zwischen Fremdreferenz und Selbstreferenz unterscheiden mußte und doch nicht unterscheiden kann, weil es von Kleists Texten

⁴⁶ Paul de Man: *Allegories of Reading*, New Haven 1979, S. 17.

⁴⁷ Paul de Man: »Ästhetische Formalization: Kleist's »Über das Marionettentheater«, erstmals veröffentlicht in: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, S. 263–290.

⁴⁸ Gerhard Neumann: »Einleitung«, in: Ders.: *Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, S. 7–11, hier: S. 9.

⁴⁹ Theisen: *Bogenschlub*.

auf die paradoxe Einheit dieser Unterscheidung festgelegt wird« (11). Dieses Oszillieren und die Paradoxierungsstrategien, die es hervorbringen, das Manifest-Werden, dass jede Unterscheidung den Akt der Unterscheidung schon immer auf sich selbst angewendet haben muss, also Unterscheidung und Nicht-Unterscheidung zugleich ist, ist der Fuchtpunkt der Interpretationen dieses Bandes, die in subtilen Sichten-Einlassen auf einzelne Texte und deren intertextuelle Bezüge die Rätselhaftigkeit der Kleistschen Texte nicht lösen, vielmehr die Art und Weise ihres Funktionierens aufzeigen wollen.

Eine durchaus analoge Vorstellung, dass Kleists Texte an den Paradoxien selbst konstitutiv teilhaben, von denen sie berichten, nun jedoch prononciert hermeneutisch gewendet, wird als der gemeinsame Nenner der Beiträge des von Nikolaus Müller-Schöll und Marianne Schuller herausgegebenen Bandes *Kleist lesen* beansprucht: Das Werk Kleists stelle die unausgesprochene Voraussetzung jeder literaturwissenschaftlichen Arbeit in Frage, d. i. »die Möglichkeit des Verstehens selbst. Kleists Texte geben weniger eine äußere Realität wieder, als daß sie die epistemologischen Grenzen der Referenz zum Thema machen«⁵⁰. Diese Grenzen werden an einzelnen Werken Kleists, aber auch in Reflexionen über Textkritik oder über Freundschaft (von der Philia bis zur Philologie) vermesssen. Ist die Referenz des Zeichens hier das Fragwürdige,⁵¹ so beharrt die breit angelegte Untersuchung von Dieter Heimböckel zu Sprachskepsis und Sprachkritik im Werk Kleists⁵² gerade darauf, dass die Repräsentationsfunktion der Sprache bei Kleist zwar erschüttert sei, aber nicht aufgegeben werde. Im Zentrum steht die Frage nach dem Zusammenhang von Sprach-, Wirklichkeits- und Identitätskrise, der insbesondere an den Briefen Kleists herausgearbeitet wird, um dann, nach einem Durchgang durch die relevanten Essays, Sprachkritik als Thema in Kleists Dichtungen systematisch darzustellen, was auseinandergelegt wird in die Aspekte Inauthentizität der Sprache, Kommunikationsproblematik, Wirklichkeitsinadäquatheit und Manipulierbarkeit der Sprache. In sehr differenzierten Textanalysen wird die Konstanz der sprachkritischen Reflexion Kleists einsichtig gemacht und die Frage nach sprachkritisch motivierten Innovationen Kleists angeschlossen, was selbstverständlich zu dem in Einzelbeobachtungen von der bisherigen Kleist-Forschung schon vielfach herausgestellten, hier nun jedoch systematisch erörterten nonverbalen Zeichensystem Kleists führt (Gesten, Körpersprache, Schweigen, Verstummen) sowie zu Kleists Destabilisierender ästhetischer Normen (worunter u. a. seine »befremdliche Art der Syntaxbildung« [297] gerechnet wird). So kann der Verfasser seine Untersuchung überzeugend mit der Aussage schließen, es sei »im eigentlichen Sinne nicht Hugo von Hofmannsthal, sondern Heinrich von Kleist, mit dem die literarische Sprachskepsis der Moderne ihren Anfang nimmt« (341).

⁵⁰ Marianne Schuller / Nikolaus Müller-Schöll: »Vorwort«, in: Dies. (Hg.): *Kleist lesen*, Bielefeld 2003, S. 7–8, hier: S. 8.

⁵¹ Eine »sanfte Dekonstruktion« versprechen Franz M. Eybels »Kleist-Lektüren« (Franz Eybels: *Kleist-Lektüren*, Wien 2007), die insbesondere auf die Erschütterung der Verweise zwischen den gegebenen Codes und dem Gemeinten abheben und daher das fortwährende Erzeugen von Uneindeutigkeit in den Texten feststellen.

⁵² Dieter Heimböckel: *Emphatische Unausgesprochenheit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen 2003.

Für psychoanalytische Kleistinterpretation auf dem Fundament der Theoriebildung Lacans steht seit ihrer viel beachteten und viel kritisierten Kohlhaas-Studie Helga Gallas.⁵³ Ihre neuere Kleist-Studie⁵⁴ gibt einen Versuch, auch im Horizont dieser Theorie den Blick auf den Bezug der Texte Kleists zur außertextuellen Wirklichkeit zu richten. Das Werk Kleists, so die leitende These, reflektiere paradigmatisch den Übergang von der vorbürgerlichen zur bürgerlichen Gesellschaft, was sich mit der Begrifflichkeit des frühen Lacan als Ablösung von den »symbolischen Mechanismen der Vergesellschaftung durch »imaginaire« beschreiben lasse. Aus grobem historischen Abstand kann von solcher »Ablösung« vielleicht gesprochen werden, bei Kleist zeigt sich für Gallas dieser »Übergang« jedoch als widerstreitendes Zugleich von symbolischer und imaginärer Identifizierung des Subjekts, womit das Gesellschaftliche in das Subjekt hereingenommen ist. Die symbolische Ordnung, etabliert in Gesetz, Sprache und gesellschaftlicher Ordnung, werde internalisiert, zugleich als fragwürdig, unklar legitimiert behandelt, was sich eben auch darin ausdrücke, dass die imaginären Identifizierungen – mittels Bildern und Geschichten, die dem Subjekt vorstellen, was es sein möchte – sich als brüchig, instabil, ergänzungsbedürftig erweisen. So komme es zum Paradox der Anerkennung des Gesetzes bei gleichzeitigem Aushebeln des Gesetzes. Der symbolischen Ordnung wird dann aber doch das stärkere Gewicht zuerkannt, die mangelnde symbolische Identifizierung sei für die spezifische Verunsicherung der Kleistschen Helden verantwortlich, in *Penthesilea* (i. S. Lacans, d. h. die Welt des Todes als des Unstrukturierten) ein interpretatorisch nicht aufzulösender Widerspruch. Obwohl so auf Paradoxie insistiert wird, verweist die leitende These vom internalisierten, wenn zugleich auch als fragwürdig behandelten Gesetz auf ein Sowohl-Als-Auch, denn die Radikalität des Kleistschen Paradoxons, dass sich das Ordnungs- oder Strukturlose konsequent aus der Ordnung selbst ergibt, verlorengeht.

Gegenüber den zuletzt genannten Ansätzen, Kleists Werk aus dekonstruktivistischen Leseweisen herauszuwinden, hat László Földényi⁵⁵ einen ganz anderen – von ihm als »schonend« (9) eingeführten – Umgang mit den Texten Kleists vorgeführt, dem man gerne »Grazie« zuerkennt, aber nicht im Sinne Kleists, da das hier geleistete Sich-Bewegen in der Welt der Kleistschen Leitwörter hochbewusst und überaus artifizell ist. Auf die Ordnung der Texte Kleists wird mit einer eigenen enzyklopädischen Ordnung, d. i. mit einem »Kleist-Wörterbuch« geantwortet, das zentrale psychologische, literarische und philosophische Themen Kleists vom jeweiligen Lemma aus (insgesamt 96 Lemmata, darunter Begriffe, die zum Kernbestand der Kleist-Forschung gehören und andere, die vollkommen abseitig erscheinen) immer neu bündelt und wieder aufdrösel, dabei die Teilhabe Kleists an vielen Diskursen aufzeigend, ohne ihn festzulegen. Es ereignen sich bei diesen Knüpfen eines »Netztes der Wörter« Kleists wunderbare Aperçus (»Die Würzburger Reise wäre nicht so geheimnisvoll, käme sich Kleist nicht auch selbst immer geheimnisvoller vor.« [440]) und grobe Lesefehler (etwa, dass die Marquise das Schloss bei Locarno in Brand ge-

steckt habe oder der Kastellan des kurfürstlichen Schlosses der Geliebte von Kohlhaas' Gattin Lisbeth gewesen sei), ein Spiel wird gespielt, das ganz neue Beleuchtungen dessen, was Kleist untreibt, zu geben vermag, dem man ebenso vorhalten kann, dass es sich um historische Realia oder um Erkenntnisse der Kleist-Forschung der letzten zehn oder zwanzig Jahre wenig bekümmert. Zu entscheiden, wiewiel Erkenntnis dieses Spiel bereithält oder ob es mit den Wörtern der Kleist-Texte nur eine »Musik der Rede« (*Penthesilea*, II, 230, V. 2389) veranstaltet, überlässt dieses Buch seinem Leser. Kommt er zu letzterem Schluss, kennt Kleists Werk hierauf furchtbare Reaktionen, man denke an *Penthesilea*, oder die zweimal von Kleist vorgestellte Replik, der man eine Karriere wie dem Kleistschen »Ach« gönnte und die man auch gerne als Lemma Földényis aufgegriffen gesehen hätte:

»Sol Sol Sol Sol!«⁵⁶

Neuere Monographien und Sammelbände (Auswahl)

(Im Forschungsbericht erwähnte Aufsätze werden in den Fußnoten nachgewiesen.)

- (1987) Welbery, David E. (Hg.): *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chile«, München.*
- Kittler, Wolf: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg.
- (1993) Grathoff, Dirk: *Kleists Geheimnisse. Unbekannte Seiten einer Biographie*, Opladen.
- (1994) Neumann, Gerhard (Hg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg.
- Stephens, Anthony: *Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories*, Oxford u. Providence.
- (1995) Müller, Gernot: *»Man mußte auf dem Gemälde selbst stehen.« Kleist und die bildende Kunst*, Tübingen u. Basel.
- (1996) Theisen, Bianca: *Bogenschuß. Kleists Formalisierung des Lesens*, Freiburg.

⁵³ Helga Gallas: *Das Textbegehren des Michael Kohlhaas. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur*, Reinbek 1981.

⁵⁴ Helga Gallas: *Kleist. Gesetz – Begehren – Sexualität*, Frankfurt a. M. 2005.

⁵⁵ László Földényi: *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, München 1999.

⁵⁶ Vgl. *Penthesilea*, II, 256, V. 3034 und Prinz Friedrich von Homburg (hier in der Form: »So – so, so, sol(ä), II, 596, V. 775.

- (1997) Hinderer, Walter (Hg.): *Kleist's Dramen. Interpretationen*, Stuttgart.
- (1998) Hinderer, Walter (Hg.): *Kleist's Erzählungen. Interpretationen*, Stuttgart.
- (1999) Grathoff, Dirk: *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache*, Opladen.
- Stephens, Anthony: *Kleist: Sprache und Gewalt*, Freiburg.
- Földényi, László: *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, München.
- (2000) Greiner, Bernhard: *Kleist's Dramen und Erzählungen: Experimente zum ›Fall der Kunst‹*, Tübingen u. Basel.
- Mehigan, Tim (Hg.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Rochester.
- Berger, Christian-Paul: *Bewegungsbilder. Kleist's Marionettenheiter zwischen Poesie und Physik*, Paderborn u. a.
- Emig, Günther (Hg.): *Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleist's. Heilbronner Kleist-Kolloquien II*, Heilbronn.
- (2001) Lubkoll, Christine / Günter Oesterle (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleist's Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg.
- Litzeler, Paul Michael / David Pan (Hg.): *Kleist's Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Würzburg.
- (2002) Müller-Salget, Klaus: *Heinrich von Kleist*, Stuttgart.
- Ensborg, Peter / Hans-Jochen Marquardt (Hg.): *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist. Internationales Kolloquium 1997 in der Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte Frankfurt (Oder)*, Stuttgart.
- (2003) Knittel, Anton Philipp / Inka Kording (Hg.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt.
- Fischer, Bernd (Hg.): *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*, Rochester.

- »Die Möglichkeit einer dramatischen Motivierung denken können«
- Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt.
- Müller-Schöll, Nikolaus / Marianne Schuller (Hg.): *Kleist lesen*, Bielefeld.
- Künzel, Christine: *Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*, Frankfurt a. M. u. New York.
- Heimböckel, Dieter: *Emphatische Unaussprechlichkeiten. Sprachritik im Werk Heinrich von Kleist's*, Göttingen.
- (2004) Brüggenmann, Diethelm: *Kleist. Die Magie*, Würzburg.
- (2005) Gallas, Helga: *Kleist. Gesetz – Begehren – Sexualität*, Frankfurt a. M.
- (2007) Eybl, Franz M.: *Kleist-Lektüren*, Wien.
- Neuere Forschungsberichte zu einzelnen Werken**
- Fetscher, Justus: »Vorstellungen. Zur Erforschung von Kleist's ›Amphitryon‹ in den Jahren 1978 bis 2001«, in: Anton Philipp Knittel / Inka Kording (Hg.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2003, S. 203-224.
- Hanacher, Bernd: »Darf ich's mit deuten, wie es mir gefällt?« 25 Jahre ›Prinz Friedrich von Homburg‹-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion (1973-1998)«, in: *Heilbronner Kleist-Blätter* 6 (1999), S. 9-67.
- Hamacher, Bernd: »Schrift, Recht und Moral: Kontroversen um Kleist's Erzählen anhand der neueren Forschung zu ›Michael Kohlhaas‹«, in: Anton Philipp Knittel / Inka Kording (Hg.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2003, S. 254-278.
- Hansen, Birgit: »Poetik der Irritation: ›Penthesilea‹-Forschung 1977-2002«, in: Anton Philipp Knittel / Inka Kording (Hg.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2003, S. 225-253.

Literaturverzeichnis

(Die Titel, die in der obigen Auswahlbibliographie neuerer Monographien und Sammelbände zu Kleist aufgeführt sind, werden hier nicht noch einmal genannt.)

Allan, Sean: *The Plays of Heinrich von Kleist. Ideals and Illusions*, Cambridge 1996.

Angrss, Ruth: »Kleists Abkehr von der Aufklärung«, in: *KJB* (1987), S. 98-114.

Barkhoff, Jürgen: *Magnetische Fiktionen. Literarisierungen des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart u. Weimar 1995.

Boockmann, Hartmut: »Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des ›Michael Kohlhaas‹«, in: *KJB* (1985), S. 84-108.

Brandstetter, Gabriele: »›Penthesilea. Das Wort des Greuelrätselfs. Die Übersetzung der Tragödie«, in: Walter Hinderer (Hg.): *Kleists Dramen. Interpretationen*, Stuttgart 1997.

Brüggemann, Diethelm: *Drei Mystifikationen Heinrich von Kleists*, New York 1985.

Brüggemann, Diethelm: »Kleists ›Der zerbrochne Krug: Eine alchemistisch-kabbalistische Oedipusblendung«, in: Elisabeth Feldbusch (Hg.): *Ergebnisse und Aufgaben der Germanistik am Ende des 20. Jahrhunderts. Festschrift für Ludwig Erich Schmitt zum 80. Geburtstag*, Hildesheim 1989, S. 263-281.

Engelhardt, Dietrich von: »Sexualpathologie und Sittlichkeitsdelinquenz in der Wissenschaft um 1800«, in: Günther Emig (Hg.): *Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Heilbronner Kleist-Kolloquien II*, Heilbronn 2000, S. 175-191.

Engelhardt, Dietrich von: »Sterben und Tod in der idealistischen Naturphilosophie und romantischen Medizin um 1800«, in: Lothar Jordan (Hg.): *Sterben und Tod bei Heinrich von Kleist und in seinem historischen Kontext*, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 18 (2004), S. 11-27.

Fromel, Monika: »Die Paradoxie vertraglicher Sicherung bürgerlicher Rechte. Kampf um Rechte und sinnlose Aktion«, in: *KJB* (1988/89), S. 357-374.

Gallas, Helga: *Das Textbegehren des ›Michael Kohlhaas‹. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur*, Reinbek 1981.

Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. I,10: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, hg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. M. 1989.

Greiner, Bernhard: »Die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen: Kleists unausführbare Tragödie ›Robert Guiskard‹«, in: Paul Michael Lützeler / David Pan (Hg.): *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Würzburg, S. 135-149.

Greiner, Bernhard: »Ich zerriß ihn.‹ Kleists Re-Flexion der antiken Tragödie (›Die Baken- –› Penthesilea‹)«, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 17 (2003), S. 13-28.

Gumbrecht, Hans Ulrich / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a. M. 1991.

Hanacher, Werner: »Das Beben der Darstellung«, in: David E. Wellberg (Hg.): *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹*, S. 149-173.

Hansen, Birgit: »Gewaltige Performanz. Tödliche Sprechakte in Kleists ›Penthesilea‹«, in: *KJB* (1998), S. 109-126.

Hansen, Uffe: »Grenzen der Erkenntnis und unmittelbare Schau. Heinrich von Kleists Kant-Krise und Charles de Villers«, in: *DYJS* 79 (2005), S. 433-471.

Harns, Ingeborg: »Kleists ›Findling‹ zwischen Krypta und Handelsgewölbe«, in: Christine Lubkoll / Günter Oesterle (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 149-167.

Harns, Ingeborg: »Tod und Profit im ›Michael Kohlhaas‹«, in: Tim Mehigan (Hg.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Rochester 2000, S. 226-238.

Kaiser, Gerhard: »Mythos und Person in Kleists ›Penthesilea‹«, in: Ders.: *Wanderer und Ladyllé*, Göttingen 1977.

Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse Marie Barth u. a., Frankfurt a. M. 1987-1997.

de Man, Paul: *Allegories of Reading*, New Haven 1979.

de Man, Paul: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984.

Mandelartz, Michael: »Von der Tugendlehre zur Lasterschule: Die sogenannte ›Kanttrise‹ und Fichtes ›Wissenschaftslehre‹«, in: *KJB* (2006), S. 120-136.