

undisciplined thinking\_

1/2022\_text

Justus Fetscher\_ Feiertage. Zur Festdatierung des literarischen Ereignisses bei Heinrich von Kleist

*undisciplined thinking\_ is a research platform founded by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us, and facilitates the publication of new, interdisciplinary analyses through the most hybrid forums of all – the internet.*

more\_ [undisciplined thinking\\_](#)

Justus Fetscher (Mannheim)

## Feiertage. Zur Festdatierung des literarischen Ereignisses bei Heinrich von Kleist

*Für Sigrid Weigel. Mit großem Dank für große Unterstützung. (Mannheim, im März 2020)*

### I Kleists Nachruhm

„Nachruhm!“, schreibt am 15. August 1801 Heinrich von Kleist aus Paris an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge: „Was ist das für ein seltsames Ding, das man erst genießen kann, wenn man nicht mehr ist? O über den Irrtum, der die Menschen um zwei Leben betrügt, der sie selbst nach dem Tode noch äfft. (...) Wer wird nach Jahrtausenden von uns und unserm Ruhme reden? Was wissen Asien, und Afrika und Amerika von unseren Genien? Und die Planeten -? Und die Sonne -? Und die Milchstraße -? Und die Nebelflecke -?“<sup>1</sup>

Ruhm scheint hier ein illusionäres Etwas, das mit zunehmender raumzeitlicher Distanz nicht an Anciennität gewinnt, sondern sich vielmehr perspektivisch verjüngt, nämlich verschwindet. Ruhm: ein bezeichnender Irrtum, dessen Aufklärung den Glanz, das Markante und Memorable der Berühmtheit zur äffenden Sinnestäuschung entzaubert. Was vorerst noch signifikant sein sollte im Sinne von *signer*, *signifier* wird zur *singerie*, ein verdrehendes Wortspiel, das Kleist in Paris den Franzosen, die er „Affen der Vernunft“<sup>2</sup> nennt, abgelauscht haben könnte.

Nachruhm ist die gloriose Gestalt des Nachrufs, dessen kanonisches Echo. Den Tod des Gerühmten, dem es ruhmredig Resonanz beschert, setzt dieses Echo voraus. Jede heutige Feier des posthum kanonisierten, junggestorbenen Selbstmörders Kleist ist konfrontiert mit der Zumutung, dem heiter-gloriosen Tonus, der Kleists letzte Briefe bestimmt, mehr abzugewinnen als ein ideologiekritisches Kopfschütteln. Immerhin stehen dem, der davon sprechen will, etablierte Muster vor Augen.

### II Ruhmerlöser (Sokrates, Christus, Herakles)

Die Portalfigur der europäischen Philosophie, Sokrates, ist, bei Platon, dem Hinrichtungstod unbeirrt entgegen gegangen. Für die Verlockung, davor zu fliehen, war sie taub, hellhörig hingegen für den süßen Schwanengesang der Hadesnähe. War das Sterben des Sokrates ein indirekter Selbstmord, so die Kreuzigung Christi ein mittelbarer Gottesmord: Mord des Gottvaters am Gottessohn, gleichfalls, wie beim Platonischen Sokrates, ein vom Verurteilten auf sich genommenes Los, umrahmt von triumphalen Antizipationen und Bilanzen. Sokrates und Christus haben struktural diese zwei auffälligen Gemeinsamkeiten, dass sie beide eine Diskurstradition begründen ohne Schriften zu hinterlassen, und beide einen Tod sterben, der zugleich machterzwungen und freiwillig, Unrecht und Ruhmesstation, ja Ruhmesaufgang ist.

---

<sup>1</sup> Heinrich v. Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. 4 Bde. hg. Helmut Sembdner. München u. Wien: Hanser, 1982, hier Bd. IV, S. 683 u. 684.

<sup>2</sup> Ebd., S. 720 (Brief vom 18. III. 1802 an Ulrike v. Kleist).

Auch Kleist waren diese Muster vertraut. Nicht nur ließ er seiner Verlobten gegenüber durchblicken, es sei fraglich, „ob Christus am Kreuz getan haben würde, was er tat, wenn nicht aus dem Kreise wütender Verfolger seine Mutter und seine Jünger feuchte Blicke des Entzückens auf ihn geworfen hätten“.<sup>3</sup> Vor allem aber präsentiert sich sein literarisches Werk als ein Variantenrepertoire von Tötungsexperimenten, bei denen allemal auch deren ruhmbezügliche Kraft zur Debatte steht.

Kleists Publikationsbiographie beginnt mit der Evokation einer Rache, die, von Rupert Graf Schroffenstein „auf die Hostie“<sup>4</sup> geschworen, die alte Medienkonkurrenz von christlichem Kultus und theatralischer Vorstellung durch Inszenierung einer schwarzen Messe aktualisiert. Die Abendmahlsfeier, die dem gekreuzigten, im Brot der Gemeinde vergegenwärtigten Erlöser verpflichtet ist, ruft hier als pervertierte jene Momente der Gewalt wach, die in ihrer kultischen Formalisierung unterspielt scheinen. Solch drastischer, verklärungsloser Blick war um 1800 an der Zeit. Der Hegel der *Phänomenologie* (1807), der vier Jahre später von dem sogenannten plattesten Tod geschrieben wird, dieser sei „ohne mehr Bedeutung als das Durchhauen eines Kohlhauptes“<sup>5</sup>, wird im selben Buch mit aller Emphase von der schmerzlichen Empfindung des göttlichen Wesens sprechen, welche „sich als das harte Wort ausspricht, daß *Gott selbst gestorben ist*.“<sup>6</sup> Die Wendung verweist auf die strenge Wahrheit, dass in Christus Gott gestorben ist, Opfer wurde eines heilsgeschichtlich-juridischen Prozesses, der weniger mit Recht denn mit Rache und Gnade zu tun hat.

Die Nachbarschaft, Ersetzbarkeit, ja Umschlägigkeit von Selbsttötung und Tötung-durch-den-Nächsten ist ein so hartes Paradoxes, dass es zu überlegen aufgibt, ob die Tötungsakte, die in Kleists epischen und dramatischen Werken geschehen, nicht immer auch als Selbstmorde zu lesen sind und die darin sich ereignenden Selbstmorde nicht immer auch als Morde. Dass sie den Achill im Rausch zerrissen hat, ist der zum Bewusstsein ihrer Tat erwachenden Penthesilea Grund genug zu der Erklärung, dass sie jetzt in sich wie in einen Schacht hinabsteigen, und in dieser Hardenbergschen Selbstbegegnung – Versenkung, Reflexion, Selbstverwandlung, Suizid – das Leben, das sie dem Peliden ob eines Versprechers genommen hatte, nun auch sich mit wohlgeschmiedeten Versen nehmen wird.<sup>7</sup> Am toten Achill hatte diese Penthesilea eben noch „diese[n] Kranz von Wunden um sein Haupt!“<sup>8</sup> beklagt. Gleich hierauf verabschiedet sie sich mit einem „Nun ists gut.“<sup>9</sup>, das zu dem christlichen „Es ist vollbracht“ (Johannes 19, 30) in einem Doppelverhältnis der Simplifikation durch *bathos* einer- wie der Steigerung durch Vereinfachung andererseits steht.

Der Amazonenfürstin steht unter den Kleistschen Novellenfiguren der verwitwete Michael Kohlhaas zur Seite. Seine Hinrichtung ist nicht frei von

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 548 (Brief vom 4. IX. 1800 an Wilhlemine v. Zenge).

<sup>4</sup> Ebd., Bd. I, S. 52 (*Die Familie Schroffenstein*, I/1, V. 23).

<sup>5</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Mit einer Einleitung von Wolfgang Bonsiepen, hgg. Hans-Friedrich Wessels u. Heinrich Clairmont. Hamburg: Felix Meiner, 1988 (Philosophische Bibliothek, 414), S. 419.

<sup>6</sup> Ebd., S. 512 (Kursiviertes dort gesperrt).

<sup>7</sup> Siehe Kleist (Anm. 1), Bd. I, S. 427 (*Penthesilea*, 24. Auftritt, V. 3025-2034).

<sup>8</sup> Ebd., S. 423 (*Penthesilea*, 24. Auftritt, V. 2908).

<sup>9</sup> Ebd., S. 427 (*Penthesilea*, 24. Auftritt, V. 3034).

Sokratischen Zügen. Die ihm offenstehende Möglichkeit, der Exekution zu entgehen, freilich nicht aus Ehrfurcht vor den Gesetzen, sondern erklärtermaßen aus der Begierde heraus, seinem politischen Widersacher weh zu tun,<sup>10</sup> schlägt er aus. Walter Müller-Seidels Studie über die Kleistischen Todesstrafen und Todesarten hat vor Augen geführt, dass Kohlhaas' Hinrichtung ein indirekter Selbstmord ist, dieser Selbstmord zugleich Untergang und Triumph, Unrecht und Restitution, Erniedrigung und Erhöhung bedeutet.<sup>11</sup> Die Söhne des Mannes, der auf Pferden ritt, weil er Rosskamm war, werden im Finale der Erzählung zu Rittern geschlagen. Dem mächtigen Kurfürsten von Sachsen bleibt, als er Kohlhaas den fatalen Zettel der Zigeunerin überlesen und verschlingen sieht, keine Wahl. Er sinkt „ohnmächtig, in Krämpfen, nieder“<sup>12</sup> und gebiert damit gleichsam das Aussterben seiner Dynastie. Das Geschlecht der mit der Ritterehre belehnten Kohlhaas-Nachkommen hingegen lebt nun erst richtig auf: „Von Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert, im Mecklenburgischen, einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt.“<sup>13</sup>

Im Lichte der Ambition, die diese Figuren an den Tag legen, werden die Sätze des Ruhmverzichts, die Kleist seiner Verlobten geschrieben hatte, fadenscheinig. Nachkommen, wie sie Kohlhaas in Gestalt seiner zu Rittern geschlagenen Söhne hat, sind doch auch eine Art genealogischer Nachruhm, wie ihn der Rosskamm offensichtlich begehrt. Dass sich dieser Nachruhm nicht geradewegs biologisch herleiten muss, sondern durchaus, ja fast notwendig in Rösselsprüngen prozedieren kann, per Assoziation, Kontamination, auch mittels parodistischer Verdrehung, war dem Dramatiker des *Amphitryon* wohl bewusst. Am Ende dieses Lustspiels findet sich in verdächtig christologischen Worten die Geburt eines Halbgotts verkündet, welchem sein Auftrag wie sein Name Ruhm verheißen: „Dir wird ein Sohn geboren werden,/ Deß Name Herakles: es wird an Ruhm/ Kein Heros sich, der Vorwelt, mit ihm messen“<sup>14</sup>. Versprochen ist dem Amphitryon damit ein fleischgewordener ironischer Ruhm, einer, der nominell weder mit seiner menschlichen Mutter verknüpft ist noch mit seinem göttlichen Vater, sondern mit der göttlichen Gemahlin, die Zeus mit Alkmene betrogen hatte: Herakles – Ruhm der Hera.

Was an dem Zeugungsexperiment dieses Kleistschen Lustspiels Tötungsexperiment sei, lässt sich ohne akrobatische Dialektik sagen. Die Verbindung des göttlichen Vaters mit der menschlichen Mutter besiegelt zugleich die Scheidung der in der Welt der griechischen Mythologie kommunizierenden Sphären. Die Nähe zu den olympischen Göttern – den Todlosen (*athanatoi*) – ist für die menschlichen Figuren des Dramas eine Todesberührung zu Lebzeiten. Sie zeitigt, als Geburts- und Gründungsakt, eine Zeitenwende, in welcher der neue Heros – Herakles – die Halbgötter der Vorwelt hinter sich lässt, sie durch sein Erscheinen allererst zu solchen der Vorwelt macht. Das ist einschneidend genug.

---

<sup>10</sup> Ebd., Bd. III, S. 86 u. 97 (*Michael Kohlhaas*).

<sup>11</sup> Walter Müller-Seidel: „Todesarten und Todesstrafen. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist“, in: *Kleist-Jahrbuch*, Jg. 1985, S. 7-38.

<sup>12</sup> Kleist (Anm. 1), Bd. III, S. 103 (*Michael Kohlhaas*).

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd., Bd. I, S. 319 (*Amphitryon*, III/11, V. 2325-2327).

### III Litaneien, umgestiftet

Herakles, Sokrates und Christus – drei ruhmreichere Namen werden sich im europäischen Raum kaum finden lassen. Fast möchte man behaupten, dass der Autor und Zeitgenosse Kleist, der sich lediglich mit Goethe und Napoleon maß, bescheidener war als die Figuren, von denen er in seinen Werken redet. Gegenstand *und* Urheber solcher Rede, personal-rhetorisches Figurenensemble *und* Autor sind aber in der Literatur, nicht nur im Falle epideiktischer Rede, ambitionsverbunden. Das auf prekäre Weise Ereignishafte der Kleistschen Texte hat jedem einzelnen von ihnen den Auftrag mitgeteilt, ein literarisches Fest *sui generis* zu sein. In dem Text, dem eine Studie August Sauers den Titel Todeslitanei gab,<sup>15</sup> scheint Kleist diesen eklatanten Anspruch an die daran angeredete Henriette Vogel delegiert zu haben – oder jedenfalls an seine Anrede an sie. Henriette Vogel betitelt er dort unter anderem an: „meine Hochzeit, die Taufe meiner Kinder, mein Trauerspiel, mein Nachruhm.“<sup>16</sup>

Diese Reihung hat etwas Bestürzendes. Per Kontiguität suggeriert sie einen Konnex zwischen biologischer und literarischer Produktion, eben zwischen Nachkommenschaft und Nachruhm, sowie zwischen zeremonieller und theatralischer Performanz. Diese Doppel-, wenn nicht Triple-Codierung (*aut liberi aut libri aut monumenta aere perennius*) ist Kleists Werken als Ruhmstiftungsanweisung eingeschrieben, und zwar auch kalendarisch. Sie spielen an Feiertagen. Genauer: Sie implizieren den Anspruch, Feiertage neu oder umzustiften durch bzw. als Akte göttlich-säkularer Kunst.

Feiertage – das sei hier durchdekliniert. Feiertag als Geburtstag, nämlich – im *Amphitryon* – als Feiertag der Zeugungsnacht, einer sakralisierten Sexualität. Der Olympier Zeus mahnt Alkmene an „den Götterttag, den wir durchlebt“<sup>17</sup>. Feiertag als Kriegersbrauttag in der *Penthesilea*, als erotischer Jagdzeittag, welcher tost um das stille Zentrum des amazonischen Rosenfestes, eines Fests, das sich als Fest der Defloration verstehen lässt. Unaussprechlicher Schrecken des Feiertags der Zeugung durch Gewalt in der *Marquise von O...*, als Tag von Gericht und Gottesurteil im *Zweikampf*, von Gericht und Entlarvung im *Zerbrochnen Krug*, als zeremoniöser Bühnenhandlungstag zwischen Femegericht und großem Hochzeitspomp im *Käthchen von Heilbronn*, als Tag der Wiedergeburt und Re-Identifikation durch Adoptionsfindung im *Findling* und ebenso, gegen Ende dieser Erzählung, als Tag der Hinrichtung, auf welches Finale auch der *Kohlhaas* und der *Prinz von Homburg* fluchten, dieser vom Schlacht-, jener vom Gerichtstag her.

---

<sup>15</sup> August Sauer: *Kleists Todeslitanei*. Prag: Carl Bellmann, 1907 (Prager deutsche Studien, H. 7).

<sup>16</sup> Kleist (Anm. 1), Bd. I, S. 46 ([Für Adolfine Henriette Vogel]). Vgl. den berichtigten Abdruck in Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. 4 Bde., hgg. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns u. Hinrich C. Seeba, hier Bd. 4: *Briefe von und an Heinrich von Kleist*, hgg. Klaus Müller-Salget u. Stefan Ormanns. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1997 (Bibliothek deutscher Klassiker, 122), S. 519 (November 1811 an Henriette Vogel). Die stärkste Deutung dieses und des Gegenschreibens von Henriette Vogel bietet Günter Blamberger: *Heinrich von Kleist. Biographie*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2011, S. 463-468.

<sup>17</sup> Kleist (Anm. 1), Bd. I, S. 262 (*Amphitryon*, I/4, V. 496).

#### IV Fronleichnamsnovellen (*Das Erdbeben in Chili, Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*)

Um diese Beobachtung zu verteidigen gegen den naheliegenden Einwand, diese Ereignistage seien nicht so singulär, sondern wiesen eher mehr als ein Moment des Iterativen, der rituellen Wiederkehr, ja der professionellen Routine und diskursiven (zumal rechtspraktischen) Eingewöhnung auf, sei hier ein spezifischer Kleistscher Werkfeiertag hervorgehoben, nämlich Fronleichnam. Offenbar hat dieses Fest in Kleists Erzählungen die handlungsraumbestimmende Funktion, die in seinen Dramen *Die Familie Schroffenstein* und *Penthesilea* der Abendmahlsfeier zukommt. Tatsächlich begeht das Fronleichnamfest den Umstand, ja das Mysterium der Gegenwart des Gottessohns in der Feier der Eucharistie und verweist durch seine konfessionelle Ausprägung auf eine quasi-katholische Seite der Kleistschen Ästhetik. Fronleichnam bot sich diesem Autor hierfür in doppelter Weise an, konkret und abstrakt, spektakulär und konzeptuell. Die Anfänge des Festes fallen ins 6. Jahrhundert, also die *dark ages*, die die Spätantike vom frühen Mittelalter trennen. Als gegenreformatorische Medienpropaganda dienten seine Prozessionen der Entfaltung und Entfesselung katholischer Bespielung des kommunalen Raums, eines Raums, den prunkvoll ausgestaffierte allegorische Wagen und Umzüge zur offenen Bühne des reinszenierten Heilsgeschehens machten.<sup>18</sup> Insofern unterliegt dieses Fest für die Kleistischen Novellen, von denen gleich die Rede sein soll (und die beide nicht zufällig in der Hoch-Zeit des Konfessionskonflikts – gegen Ende des 16. Jahrhunderts bzw. im Jahre 1647 – spielen), als eine Art performatives Skript. Indem das Fronleichnam das Fest eines Festes ist, die Feier einer Feier und zumal einer Feier, welche die Transsubstantation des auferstandenen Erlösers zeichenhaft markiert, damit zugleich auch wiederholt und bestätigt, lädt es den Autor dazu ein, die potenzierte Abstraktion, die es auszeichnet, durch literarische Bespielung zu füllen, ja - wie sich gleich zeigen soll - seine rituelle Performanz fiktional umzubesetzen, schriftstellerisch zu verdichten, zu steigern, zu erschüttern und umzukehren.

„Wenn Kleist also das Fronleichnamfest (...) als Schauplatz des Schauspiels von Verwandlungen wählt, setzt er den theatralischen Gestus des Festes selbst in der Fiktion der Legende fort. Kleist nimmt die inhaltliche Bestimmung des Festes, Feier der Verwandlung in den Leib, auf, und rückverwandelt sie in einen neuen, wiederum literalen Sinn. Er zeigt die Zerstörung der Feier und Reinszenierung des Geistigen wie des Geisterhaften, der Erscheinung. Er schließt [an den] theatralischen Gestus des Katholizismus an und wandelt ihn zum Schauplatz seiner säkularen Erzählung.“<sup>19</sup> Mit diesen Sätzen hat Barbara Naumann den Dreh- und Angelpunkt der Erzählung

---

<sup>18</sup> Zur Blendkraft etwa der 1563 als jährlich wiederkehrende instaurierten Münchner Fronleichnamsprozessionen s. Michael Kunze: *Straße ins Feuer. Vom Leben und Sterben in der Zeit des Hexenwahns*. München: Kindler, 1982, S. 98 u. 329-334.

<sup>19</sup> Barbara Naumann: „Inversionen. Zur Legende des Geschlechts in Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*“, in: *Das Geschlecht der Künste*, hgg. Corina Caduff u. Sigrid Weigel. Köln: Böhlau, 1996 (Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Kleine Reihe, 6), S. 105-135, Zit. S. 118.

*Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik* bestimmt. Sie sind der Ausgangspunkt der folgenden Kleist-Lektüren.

Wenn das in der Legende beschworene Gewaltmoment die Bewegung, die perennierende, affektive Prozessualität der Musik zum Movens hat,<sup>20</sup> dann rückt dieser Text prozessmimetisch in die Nähe einer anderen Kleistschen Erzählung, die hier, der Chronologie gehorchend, zunächst zur Sprache kommen soll.<sup>21</sup> Das *Erdbeben in Chili* (1807/1810) nämlich stellt Kleists erste, durchaus merkwürdige erzählerische Transposition der mit dem Fronleichnamfest zelebrierten Transsubstantation zweiter Ordnung dar. Lebens-Todes-Inversionen gaben bereits dieser Erzählung ihren im Feiertagskalender genau datierten Takt vor: „Es war am Fronleichnamsfeste, und die feierliche Prozession der Nonnen, welche eben den Novizen folgten, nahm eben ihren Anfang, als“ – und mit dem hier einbrechende „als“ wandelt sich den Gang der Erzählung von der Novizengeschichte zur Novelle – „als die unglückliche Josephe, bei dem Anklänge der Glocken, in Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale niedersank.“<sup>22</sup> Am Tag, an dem die Transsubstantation des gekreuzigten Christus im Abendmahl zu feiern ansteht, wiederholt sich – dogmatisch, schriftgenetisch wie chronologisch paradox – in ebenso verkehrter wie verwandelter Form (in dieser Novelle) die Geschichte von der Geburt des Christusknaben auf der Flucht. Die Kathedrale von Santiago dagegen sollte bald selbst niedersinken, und die neue *sagrada familia* (Josephe, Jeronimo und ihr gemeinsamer Sohn Philipp) aus dem Ort der Bedrohung entfliehen aufs Land, wo sich die Familie zu einer allumfassenden zu erweitern und nicht der Erlöser der gefallenen Welt, sondern das prälapsarische Leben wiederzuerstehen scheint. Es ist, „als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte“ in einem Areal, da wirkt, „als ob es das Tal von Eden wäre.“<sup>23</sup>

Ganz weit von dem erdbebenerschütterten St. Jago hat sich die Handlung aber doch nicht entfernt, sie spielt noch immer in Chili, nur eben ein paar Schritte näher an Valparaiso (Paradiestal), das bekanntlich auch in Chile liegt. Die spektakulären Umstülpungen, mit denen diese Erzählung anhebt – Josephe, die gerade noch mit den Karmeliterinnen einen hohen katholischen Feiertag zu begehen sich anschickte, gebiert ein Kind; Jeronimo Rugera, der sich eben noch erhängen wollte, will sich nun, wiedergeboren durch die Erdstöße, in Leben und Freiheit retten – diese Umstülpungen setzen eine Verkettung von Substitutionen in Gang, an deren Ende ein pogromistischer Anschlag auf den Sündenbock, den mit dem sündhaft gezeugten

---

<sup>20</sup> Siehe ebd., S. 126, 127, 128 Anm. 27 u. bes. S. 131: eine Legende, die, obgleich abrückend von den Postulaten frühromantischer Musikästhetik (s. Barbara Naumann: *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart: Metzler, 1990), „der Musik dennoch ein absolutes Moment - das einer endlosen Bewegung - zuerkennt“.

<sup>21</sup> „Ebensowenig wie in der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* ein Stein auf dem anderen bleibt, (...), bleibt in der *Heiligen Cäcilie* irgendeine Position unangetastet von der potentiell endlosen Bewegung, die in der Musik ihre bewegende, aber eben deshalb auch gewaltsame Instanz besitzt.“ (Ebd., S. 123).

<sup>22</sup> Kleist (Anm. 1), Bd. III, S. 144 (*Das Erdbeben in Chili*).

<sup>23</sup> Ebd., S. 152 u. 149 (*Das Erdbeben in Chili*).

Philipp verwechselten Sohn Don Fernandos und Donna Elvires, Juan, steht. Was einer Nebenfigur zuerst nur, ahnungsvoll, weil objektiv ironisch genug, als eines jener „Dankfeste“ erscheint, die doch „wiederholt werden würden“<sup>24</sup> (II, S. 153 u. 154), und deren erstes ihr vermutlich deshalb vermeidenswert scheint, weil sie nicht sicher ist, wie viel von dem alten Groll gegen das uneheliche Paar und sein Kind auch jetzt noch fortbesteht, da die überlebenden Städter ihre Rettung aus dem Erdbeben zu feiern anheben, dieses Dankfest wird zum Rausch im Racheort Kirche. Der Rausch zeitigt einen chiliastischen Kindermord, den René Girard auf seine Theorie der Korrelation von Heiligkeit und gewaltsamem Opfer bezogen hat.<sup>25</sup> Er fungiert als drastisches Exempel für die Realviolenz jener – paradigmatisch im Akt der Eucharistie fundierten – Repräsentationen, die der Kleistsche Text durchexerziert.

Äbtissin und Gotteshaus, erschütterter katholischer Stadtraum und Kultus – diese Signalmomente von Kleists katholischer *Chili*-Fiktion sind auch in der *Heiligen Cäcilie* präsent. Schon dem dritten Satz der Erzählung zufolge „traf es sich, daß von den Nonnen im Kloster der Heiligen Cäcilie, das damals vor den Toren dieser Stadt“ – Aachen – „lag, der Fronleichnamstag festlich begangen werden sollte“<sup>26</sup>. Er kann dann auch begangen werden dank einer kunstgöttlichen Gewaltintervention, die den gegen diese Feier und ihren kirchlichen Schauplatz geplante Vereitelungsakt – den Bildersturm – ihrerseits vereitelt, die Bilderstürmer mit Konversion zum und Perversion im rechten Glauben schlägt und die Angreifer des Nonnenklosters zu leibhaften Karikaturen mönchischen Gebarens macht. Für den Rätselcharakter dessen, was bei der Aufführung der Musik in der Kirche geschehen sein mag, verwendet der Text später einen *blanket term*, von dem nicht ersichtlich bleibt, ob er dem Sprachgebrauch des Erzählers, dem der Äbtissin oder dem der nach einer Erklärung für das Geschehene suchenden Mutter der Bilderstürmer zuzuschreiben ist. Es heißt da nur – abermals in einer Wendung, die in eine „dergestalt, daß“-Konstruktion münden wird<sup>27</sup>, „daß die Äbtissin (...) von einem, den Fronleichnamstag betreffenden Brief, den dieselbe“ – gemeint ist die Mutter der vier geschlagenen Bilderstürmer – „bei sich trug, gehört hatte“<sup>28</sup>.

„Betrifft: Fronleichnamstag“, den Tag des toten Körpers des Herrn – eine solche Angabe umfasste und umschleierte formelhaft den diese Erzählungen prägenden Zusammenhang, das umstrittenen Belehungsverhältnis zwischen dogmatischer und performativer Gewalt, Religion und Kunst, die Überkreuz-Entsprechung zwischen der Kunstabhängigkeit der Religion und der sakralen Aufladung von Kunst im Raum des Religiösen. Es sei daran erinnert, was an diesem Tag begangen wird: eine Feier der Feier der Eucharistie, eine Transsubstantation zweiten Grades, in der die symbolische Konkretion von Christi Leib und Blut durch

---

<sup>24</sup> Kleist (Anm. 1), Bd. III, S. 163 u. 154 (*Das Erdbeben in Chili*).

<sup>25</sup> René Girard: „Mythologie und Gegenmythos. Zu Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘“, in: *Position der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘*, hg. David E. Wellbery. München: Beck, 5. Aufl. 2007, S. 130-148. Vgl. René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, übers. (französisch – deutsch) Elisabeth Mainberger-Ruh. Ostfildern: Patmos, 2. Aufl. 2012.

<sup>26</sup> Kleist (Anm. 1), Bd. III, S. 216 (*Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*).

<sup>27</sup> Vgl. ebd.

<sup>28</sup> Ebd., S. 225 (*Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*).



Brot und Wein zugleich abstrahiert und verdoppelt ist. Insofern sie darin verdoppelt ist, gilt Alfred Döblins 1919 geäußertes Wort zur *Penthesilea*: „worauf es ankommt, Kleist wie uns: es muß einer gefressen werden, bildlich, und was hier so sensationell ist, auch unbildlich.“<sup>29</sup> Erst die nächsten Zeilen dieses Artikels geben zu erkennen, dass Döblin hier nicht von der Fronleichnams-Novelle über die Heilige Cäcilie spricht, sondern vom Trauerspiel der Amazonenkönigin. „Das ist in allen Tragödien so, und hier läßt es sich mit Händen greifen. Ein Schlachtopfer muß uns fallen, das wir brauchen. Tragödie hat seinen“ – (vielmehr: ihren) – „Namen vom Böcklein, das einstmals geopfert wurde; das Böcklein ist verschwunden, wir halten uns an den Menschen!“<sup>30</sup>

Die Tragödientheorie sollte sich nicht blind an Döblin halten, obgleich es erhellend ist, dass er im Genus-Fehler – seinen statt ihren – die Etymologie spielerisch umdreht und anzudeuten zu wollen scheint, das Wort Böcklein schreibe sich vom Wort Tragödie her. Jedenfalls deutet Döblin hier etwas an, was die Opferpoetik etwa von Jan Kotts Buch *Gott-Essen*<sup>31</sup> explizit machen wird: den prekären Konnex zwischen einer Nietzschianisch gedachten Geburt der griechischen Tragödie aus dem Geiste dionysischer Zerreißen einerseits und andererseits der zentralen, seine Repräsentationslogik stiftenden sakramentalen Figur des Christentums, zwischen der Fabel der Euripideischen *Bakchai* und der Kreuzigung-Geschichte des Evangeliums.

## V Standhafte Prinzen. Die Calderónsche Linie

Die Verklammerung dieser beiden szenischen Kultordnungen, der dionysischen und der christlichen, begegnet nach Kleist wieder im Werk zweier österreichischer Dramatiker, Franz Grillparzer und Hugo von Hofmannsthal. Sie schreiben die wohl einzigen Mythenreisen deutscher Sprache, die der Kleistschen *Penthesilea* das Wasser reichen können: Grillparzer zwischen 1817 und 1821 die Trilogie *Das goldene Vließ*, deren Medea-Figur: „Halb Charis steht sie da und halb Mänade“<sup>32</sup> beide Hälften der Kleistschen Amazonenfürstin – „[h]alb Furie, halb Grazie“<sup>33</sup> – aufnimmt; Hofmannsthal zwischen 1901 und 1903 eine *Elektra*, deren Entstehung nicht zufällig von der Ausarbeitung einer poetologischen Opfertheorie begleitet ist, seinem „Gespräch über Gedichte“<sup>34</sup>. Beiden, Grillparzer wie Hofmannsthal, ging es um die

<sup>29</sup> Alfred Döblin: „Kannibalisches“ [zuerst in: *Die deutsche Rundschau*, Juni 1919], in ders.: *Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und Verändern!* Olten u. Freiburg i. Brg.: Walter-Verlag, 1972, S. 10-25, Zit. S. 12.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Jan Kott: *Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien*, übers. (polnisch – deutsch) Peter Lachmann. Berlin: Alexander, 1991 (Reprint der Ausgabe München: Piper, 1975).

<sup>32</sup> Franz Grillparzer: „Das goldene Vließ. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen“, in ders.: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hgg. Peter Frank u. Karl Pörnbacher, hier Bd. I: *Gedichte – Epigramme – Dramen I*. München: Hanser, 2. Aufl. 1969, S. 793-968, Zit. S. 805 (*Der Gastfreund*, V. 249).

<sup>33</sup> Kleist (Anm. 1), Bd. I, S. 406 (*Penthesilea*, 21. Auftritt, V. 2457).

<sup>34</sup> Hugo v. Hofmannsthal: „Das Gespräch über Gedichte“ [entstanden Juni/Juli 1903, zuerst in: *Die neue Rundschau*, 1904], in ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hgg. Rudolf

Emergenz eines katholischen Dramas durch Verschränkung der beiden Modelle griechische Tragödie einer-, spanisches Schauspiel andererseits. Hofmannsthal versuchte das im Wechselschritt von der frühen *Elektra* zum späteren *Turm*, Grillparzer per Synthese, in der genannten Trilogie. Reaktiv, restaurativ, restitativ, das sei dahingestellt, erprobten sie dramatische Formen, die unter den Bedingungen der Moderne dennoch auf menschliche Gesellschafts- und Gemeinde-Bildung qua Einspielen des Göttlichen zu hoffen erlauben sollten. „Die Tragödie der Alten“, notiert Grillparzer 1833 in seinem Tagebuch, „läßt sich gar nicht mit unserem Trauerspiel, sondern höchstens mit den autos sacramentales der Spanier vergleichen.“<sup>35</sup>

Kein Kreis schließt sich hier, aber Interferenzen und Irritationen treten hervor. Denn *Autos sacramentales* sind - Fronleichnamsspiele. Die Literaturgeschichte dieser Gattung kennt einen Lokalmatador: Calderón. Von der Hoch- bis zur Spätromantik, in den gut vier Jahrzehnten nach 1803 sind seine Stücke eines der wichtigsten Muster deutschsprachiger Dramatik. Rückblickend sprach der Literaturhistoriker Arthur Eloesser von „[d]e[m] neue[n] Calderón, den die Romantik aus der Buhlschaft mit dem Theater (...) hervorbringen wollte“.<sup>36</sup> In dieser Wendung klingt auch durch, dass er nicht erschienen ist, trotz der dramatischen Versuche Grillparzers und Platens, trotz der Calderón-Übersetzungen von E. T. A. Hoffmann und Johann Diederich Gries, von Joseph v. Eichendorff und August Wilhelm Schlegel. Goethe hat sich schon 1804 Schiller gegenüber euphorisch über Calderón geäußert sowie dann abermals 1807, als er August Wilhelm Schlegels noch unpublizierte Übersetzung von Calderóns *El principe constante* im Manuskript las,<sup>37</sup>

---

Hirsch, Christoph Perels u. Heinz Rölleke, Bd. XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. Ellen Ritter. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1991, S. 74-86; Kommentar S. 316-349.

<sup>35</sup> Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hgg. Peter Frank u. Karl Pörnbacher. Bd. III: *Satiren – Fabeln und Parabeln – Erzählungen und Prosafragmente – Studien und Aufsätze*. München: Hanser, 1964, S. 319 (Tagebucheintrag vom 1833); s. hierzu Gerhard Neumann: „Das goldene Vließ'. Die Erneuerung der Tragödie durch Grillparzer“, in: *Tragödie. Idee und Transformation*, hg. Helmut Flashar. Stuttgart u. Leipzig: Teubner, 1997 (Colloquium Rauricum, 5), S. 258-286, bes. S. 276.

<sup>36</sup> Arthur Eloesser: *Die deutsche Literatur vom Barock bis zur Gegenwart*. 2 Bde. Berlin: Cassirer, 1930-1931, hier Bd. 2 (1931), S. 29. Schon die Zeitgenossen verstanden Calderón als romantischen Dichter (s. Friedrich Bouterwek: *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*. Bd. 3. Göttingen: Johann Friedrich Röwer, 1804, S. 501-524; August Wilhelm Schlegel: *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen*. Zweyter Theil. Zweite Abtheilung. Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1811, S. 353-374, bes. etwas S. 358 („in ihm hat das romantische Schauspiel der Spanier den Gipfel der Vollendung erreicht“]). Der erste Historiker der deutschen Literatur, der die Ambition der romantischen Dramatiker, die Nachfolge Calderóns anzutreten, kritisch zu fassen wusste, war Heinrich Heine (s. Heine: *Die romantische Schule. Kritische Ausgabe*, hg. Helga Weidmann. Stuttgart: Reclam, 2006 [Reclams Universal-Bibliothek, 9831], S. 26).

<sup>37</sup> Pedro Calderón de la Barca: „Der standhafte Prinz“, in ders.: *Schauspiele*, übers. August Wilhelm Schlegel. Berlin: Julius Eduard Hitzig, 1809, S. 1-162. Hitzig sollte bekanntlich im letzten Quartal des folgenden Jahres (1810) der Verleger von Kleists Berliner Abendblättern sein. - Zu Schlegels Calderón-Übersetzungen s. Hector Canal: *Romantische Universalphilologie. Studien zu August Wilhelm Schlegel*. Heidelberg: Winter, 2017 (GRM-Beihefte, 80), S. 219-329.

das Drama im Salon der Johanna Schopenhauer rezitierte und es endlich, 1811, auf dem Weimarer Theater aufführen ließ. An anderer Stelle freilich scheint er sich von Schlegels Übersetzung distanziert zu haben. Riemer will von seinem Meister gehört haben, „[s]ie sei denn doch nur ein ausgestopfter Fasan gegen einen wirklichen, aber ein gut ausgestopfter.“<sup>38</sup> Als Goethe indes im Januar 1808 dem *Phöbus*-Herausgeber Kleist brieflich darlegte, warum er, Goethe, sich „mit der Penthesilea noch nicht befreunden“ könne<sup>39</sup>, war der Goethesche Theater-Enthusiasmus für Calderón noch ungebrochen: „Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderóns Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen.“<sup>40</sup>

Kleists für Kränkungen empfindliches Ohr wird sich diesen Satz gemerkt haben. Tatsächlich ist sein letztes Stück, der *Prinz von Homburg*, Calderónesk nicht nur darin, dass es die Dramaturgie von *Das Leben als Traum* aufnimmt<sup>41</sup>; sondern vor allem in seinen Strukturparallelen mit demjenigen Calderónschen Stück, dem zwischen 1804 und 1811 Goethes besondere Zuwendung gegolten hatte: *El principe constante* (*Der standhafte Prinz*). Allerdings ist dieses Drama kein *auto sacramental*, schon weil es ungewiss bleibt, ob es 1635 am Fronleichnamstag uraufgeführt wurde. Die Literaturhistoriker haben es drama histórico, comedia dramática, Märtyrertragödie genannt, ob seiner martyrologischen Anlage allerdings auch – gattungsnamensmetaphorisch – „mit gewissen Recht das erste ‚auto sacramental‘ des Dichters“<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang.* Auf Grunde der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und herausgegeben von Wolfgang Herwig. Bd. 2: 1805-1817. Zürich u. Stuttgart: Artemis, 1969, S. 245f., Nr. 2517 (Goethe zu Riemer, 3. VIII. 1808).

<sup>39</sup> Kleist (Anm. 1), Bd. IV, S. 806 (Brief Goethes an Kleist, 24. I. 1808). Goethes Distanzierung b efremdete ihrerseits Hans Magnus Enzensberger, nämlich ob der Korrespondenzen zwischen der *Penthesilea* und dem Calderónschen Drama *La hija del aire*: „Denn so viele Deutungen Calderóns Theater auch zulassen mag, eines wird niemand bestreiten: daß seine Gestalten aus einem höchst wunderbaren Geschlecht sind, und daß sie sich in Regionen bewegen, die nicht weniger fremd sind als Kleists Schlachtfeld bei Troja.“ (Hans Magnus Enzensberger: „Drei Fußnoten zur *Tochter der Luft*“, in ders.: *Die Tochter der Luft. Ein Schauspiel. Nach dem Spanischen des Calderón de la Barca*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992, S. 123-130, Zit. S. 125; vgl. S. 130).

<sup>40</sup> Ebd., S. 807 (Brief Goethes an Kleist, 24. I. 1808).

<sup>41</sup> Siehe Friedrich Braig: „Kleist und Calderon“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* Neue Folge 2 (1961) S. 41-54; Stephan Leupold: „Calderón y Kleist. ‘Prinz von Homburg’ como transposición hipertextual de ‚La vida es sueño‘“, in: *Teatro Calderoniano y su puesta en escena a través de los siglos*, hg. Manfred Tietz. Stuttgart: Franz Steiner, 2003 (Archivum Calderonianum, 10), S. 261-274. Braig greift etwas dogmatisch auf Erwägungen seiner Monographie *Heinrich von Kleist* (München: Beck, 1925) zurück. Eine zuverlässige literarhistorische Kontextualisierung bietet Henry W. Sullivan: *Calderón in deutschen und niederen Landen. Eine dreihundertjährige Rezeptionsgeschichte*, übers. (englisch - deutsch) Anke Albrecht. Berlin: Matthes & Seitz, 2017, zur den Analogien zwischen *El principe constante* und dem *Prinzen von Homburg* s. dort S. 342.

<sup>42</sup> Franz Walter Müller: „Nachwort“, in: Pedro Calderón de la Barca: *Der standhafte Prinz. Der Richter von Zalamea*. Frankfurt/M.: Fischer, 1960 (Fischer Bücherei/Exempla Classica, 7), S. 197-203, Zit. S. 199.

Dort immerhin, wo dieses Calderónsche Stück mit seiner seltsamen generischen Zwischenstellung beim Kleistschen *Prinzen von Homburg* im Spiel zu sein scheint, kann es seltsame Momente, die die Form von Kleists Schauspiel aufweist, erklären helfen. Als Spielvorlage eignet dem Drama vom *Prinzen von Homburg* nämlich ein mindestens dreifacher darstellungsgeschichtlich und darstellungstheoretisch zu nennender Rätselcharakter. Änigmatisch ist erstens seine erstaunliche Kürze qua Kondensation, zweitens eben seine Nähe zum Theater Calderóns und drittens seine zumal im Finale durchscheinende Affinität zur Oper.<sup>43</sup> Offensichtlich korrespondiert diese Opernhaftigkeit theater- wie poetologienhistorisch damit, dass die Oper seit Monteverdi eine Vorliebe für Narrations- und Fiktionsareale aufwies, die, indem sie der Welt der Ovidischen Metamorphosen oder des frühneuzeitlichen christliche Epos entstammten, Verwandlungsmythen bereitstellten für eine musikdramatische Reprise. Das Alterierende der Musik und die affektive, physisch-psychische Transformation der Musizierenden und insbesondere der Singenden, die sich durch diese Akteure zugleich auch dem Publikum vermittelt, korreliert mit der Verwandlungsgewalt metamorphischer Geschichten, Geschichten, bei denen Akte der Opferung, nicht zuletzt – häufig indirekt implementierte – der Selbstopferung, nicht nur und nicht in erster Linie Tötungen sind, nicht unbedingt Abschlüsse und Enden, sondern vielmehr Verwandlungen, Verzauberungen, Umwidmungen, Stiftungen, Ursprünge und Instaurationen von Strukturen, Funktionen und Konventionen der Natur und Kultur..

Noch eine weitere Trias von Momenten verbindet den Kleistschen *Prinzen* und den Calderónschen *Principe*.

Erstens das Ausschlagen einer Befreiungsoption, die aufgrund einer königlichen Vollmacht in Reichweite gerät. Im Gefecht mit den marokkanischen Mauren gerät Calderóns portugiesischer Prinz Don Fernando in Gefangenschaft, und als sein Bruder dem König von Marokko mit der Offerte naht, Spanien, das sich seinerzeit Portugal einverleibt hatte, werde Ceuta räumen im Austausch gegen den Gefangenen, zerreißt dieser Gefangene das Papier, das Don Enrique präsentiert hatte. Es gelte, das Gesetz des Höchsten zu ehren, des christlichen Gottes. Kleists Prinz wird, als ihm der Kurfürst die Selbstentlassung aus der Gefangenschaft freistellt, um Fassung ringen (*Prinz von Homburg*, IV/4), alle tastenden Entwürfe eines an den Kurfürsten adressierten prinzlichen Antwortschreibens verwerfen, um endlich das Angebot auszuschlagen, erklärtermaßen um des Kriegsgesetzes willen.

Zweitens der Verzicht auf die befreiende Hofintrige. Als dem portugiesischen Prinzen ein marokkanischer Feldherr (Muley), dem Don Fernando im Kampf das Leben geschenkt hatte, einen Plan unterbreitet, aus der Gefangenschaft zu fliehen, verzichtet der Standhafte abermals auf seine Freiheit. Der Prinz von Homburg wird sich von der latenten Meuterei, die die hohen brandenburgischen Militärs zu seinen

---

<sup>43</sup> Siehe Hans Werner Henze [Partitur]: *Der Prinz von Homburg. Oper in 3 Akten nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist. Für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann* [Libretto]. Mainz: Schott, 1960. - August Wilhelm Schlegel betonte seinerseits 1811, Calderóns für den spanische Hof geschriebene Dramen seien „poetische Opern“ (Schlegel: *Ueber die dramatische Kunst* [Anm. 37], S. 372).

Gunsten anzetteln, distanzieren. Was bei Don Fernando sich ausnimmt als Rücksicht auf Muleys Freundschaft und Ehre, erscheint beim Prinzen von Homburg als selbstlose, ja selbstzerstörerische Loyalität zum ihn opfernden, der Exekution preisgebenden brandenburgischen Landesvater.

Drittens stellen sich die beiden selbstlosen Absagen Don Fernandos als indirekter Suizid, buchstäblich als Freitod heraus. Calderóns König von Marokko spricht es aus, denn er strebt sich reinzuwaschen von der Schuld an der Auszehrung, die den Prinzen dahinschwinden lässt: „Sucht er selbst nicht sein Verderben?/ Tut Fernandon wer Gewalt,/ Daß er müßte schmachlich sterben?/ Wenn, weil grausam er und hart/ Beim gegebenen Wort verharret,/ Er so harte Strafe duldet,/ Wie hätt' ich an ihm verschuldet,/ Was von ihm beschlossen ward?“<sup>44</sup> Merkwürdig steht dieser König zwischen Kleists Großem Kurfürsten und dem biblischen Pontius Pilatus. Er erhöht so aber nur die Glorie des im Tod triumphierenden Don Fernando. Hier überschlägt sich Calderóns virtuose, Gongoristisch wuchernde Antithetik, für die der Okzident der Orient ist, der Herr ein Knecht, der Stern eine Blume, die Wiege ein Sarg, die Geste des Nehmens eine des Fallenlassens und, zum guten Schluss, Leben Tod – und umgekehrt Tod Leben. Als Erscheinung, von der noch nicht einmal ihre Geisterhaftigkeit zu verbürgen ist, tritt Don Fernando im Finale des Dramas vor das christliche Heer, das zu seiner Entsetzung aufgebrochen war. Er erscheint „im Ordensmantel, mit einer Fackel“<sup>45</sup>. Die Fackeln, die den letzten Auftritt des *Prinzen von Homburg* beleuchten<sup>46</sup>, sind freilich andere Auferstehungslampen als die der christlichen Ikonographie oder der topischen Halbreliëf-Genien auf antiken Sarkophagen. Sie holen den Visionär der eigenen Unsterblichkeit zurück ins nüchterne Tageslicht. Das Schiff, auf dem der Geist des Prinzen von Homburg die Hafenstadt unter sich versinken sehen möchte – es ist mindestens ebenso sehr ein Luft- wie ein zur See gelassenes Schiff<sup>47</sup> – entführt ihn in ein Jenseits der Tragödie, das keiner konfessionellen Kodifikation verpflichtet ist. Don Fernando hingegen versteht das Königtum, dem er sterbend dient, als ein naturgesetzlich-göttliches. Ein rechtstechnisches System der Fassung und Verfassung (Konstitution) kennt seine Loyalität nicht, stattdessen die Treue zum König, der gottgewollt ist und den rechten Glauben verteidigt, einen Glauben, für den die Christenheit oder Europa stehen mag.

Den katholischen Monarchen führt der Standhafte vor die Mauern des Königspalastes von Fez. Als der portugiesische König den Prinzen gegen maurischen Gefangene einzulösen vorschlägt, erfährt er, dass der Infant tot sei – die beiden Male, die er, von Fackeln begleitet, auftrat, mochte er bereits als Leichnam gesprochen haben.<sup>48</sup> Das Programm seines Wirkens durch verharrendes Geschehen lassen hatte der standhafte Prinz da schon erklärt: „Unserm Tod so nah demnach/ Leben wir! (...)/ Wer dies weiß, was kann er suchen?/ Nicht das Leben wird es sein (...);/ Wohl

<sup>44</sup> Calderón: „Der standhafte Prinz. Schauspiel in drei Abteilungen. Deutsch von August Wilhelm Schlegel“, in ders.: *Der standhafte Prinz. Der Richter von Zalamea* (Anm. 42), S. 5-95, Zit. S. 70 (Dritte Abteilung).

<sup>45</sup> Ebd., S. 89 (Dritte Abteilung).

<sup>46</sup> Siehe Kleist (Anm. 1), Bd. II, S. 708 (*Prinz Friedrich von Homburg*, V/11, vor V. 1846): „Offiziere und Fackeln erscheinen auf der Rampe des Schlosses.“

<sup>47</sup> Siehe ebd., S. 707 (*Prinz Friedrich von Homburg*, V/10, V. 1835-1839).

<sup>48</sup> Siehe Calderón (Anm. 42), S. 92 u. 87 bzw. 89 (Dritte Abteilung).

der Tod, um diesen bitt ich,/ Daß der Himmel meinem Wunsche/ So willfahren mag,  
zu sterben/ Für den Glauben; und vermutest/ Du vielleicht, dies sei Verzweiflung,  
Weil ich lebe mir zur Buße,/ So ists's doch nur Trieb, mein Leben/ In des Glaubens  
rechtem Schutze/ Hinzugeben, Gott zum Opfer/ Bietend Leib und Seel im Bunde.“<sup>49</sup>

Nun wird „sein Sarg an Stricken längs der Mauer heruntergelassen“<sup>50</sup> zum portugiesischen König und Heer. Dieses Herabgelassen werden ist sein Aufstieg zum Himmel, der Bewegungsfigur und Tektonik nach verwandt jener Umwendung der Schwerkraft durch das Wunder göttlicher Intervention, das Walter Benjamin im Schlussabschnitt seines Buchs *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Anlehnung an ein Zitat von Karl Borinski, als Calderóneske Aufhebung beschrieben hat. „Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt und wird am Himmel, wird in Gott durch ‚Ponderación misteriosa‘ festgehalten. (...) die verklarte Apotheose, wie Calderón sie kennen lehrt (...)[,] bildet zwingend sich aus einer sinnvollen Konstruktion des Ganzen, das sie nur, mehr, auch minder nachhaltig betont, heraus.“<sup>51</sup>

## VI    Vergangenes Ende, paradoxes Futur

Hier ist der Punkt, an dem die Angelologie und Tektonik von Benjamins Theoriearchitektur mit der Angelologie der Kleistschen Dramaturgie und Narrationsverstrebung interferieren. Freilich mit dem Unterscheid, dass Kleist als subjektivistisch setzen muss, was Calderón als kanonisch in der Schweben zu halten vermag. Dementsprechend tut sich jener – Kleist – bei seinen Entgrenzungsversprechen immer wieder Eintrag. Kohlhaas' Geschlecht überlebt des Rosskamms Hinrichtung, aber verschoben im Mecklenburgischen und gemäß einer chronikalisch unzuverlässigen, abgerissenen Überlieferung, die nur bis ins vergangene Jahrhundert zurück zu verfolgen ist („Von Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert, im Mecklenburgischen, einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt.“). Dem von den Bilderstürmern bedrohten Nonnenkloster der Heiligen Cäcilie ward „auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht“, doch steht es nur noch etwa fünfzig Jahre „bis an den Schluß des dreißigjährigen Krieges (...), wo man es, vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte.“<sup>52</sup>

Man darf zögern angesichts der Frage, ob die Zukunft der Handlungen, von welcher der Erzähler am Ende dieser Novellen handelt, ein Futur anderthalb sei (ein Versprechen etwa an die frommen Aachener Nonnen, dass ihre Kirchen bis etwa 1648 stehengeblieben sein wird) oder ein imperfektisch ungewisses Perfekt (eine Erinnerung daran, dass sich die Linie der Kohlhaasischen immerhin bis ins 17.

---

<sup>49</sup> Ebd., S. 83 (Dritte Abteilung).

<sup>50</sup> Siehe ebd., S. 94 (Dritte Abteilung).

<sup>51</sup> Walter Benjamin: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/1: *Abhandlungen*, hgg. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 931), S. 203-430, Zit. S. 408f.

<sup>52</sup> Kleist (Anm. 1), Bd. III, S. 219 (*Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*).

Jahrhundert fortgesetzt hat). Im Sinne der Narrationslogik beider Erzählungen wäre von Kleists brieflichen Zelebrationsanweisungen auf seinen Selbstmord im November 1811 ein am Ende abermals versperrter, abgebrochener Ausblick ins Unendliche zu erwarten gewesen, dessen Formel etwa lauten könnte: ‚Es wird der Tag kommen, da die Nachwelt damit aufgehört haben wird, dem Tod der Opfer vom Kleinen Wannsee durch Memorieren Nachruhm zu bescheren.‘ Indessen kennt der Imaginationsraum von Kleists letzten Briefen keine solche Formel. Vielmehr durchströmt ihn ein Repertoire literarisch evozierter Autoaffektationen, die unwiderstehlich-heitere Bewegung verkünden: nieder auf die Knie vor Gott, hin an die Brust der Frau, empor in die Höhe zum Adlerflug ihrer Seele<sup>53</sup>. In der vektorialen Resultante: „Ein Strudel von nie empfundener Seligkeit“<sup>54</sup>. Ein Strudel, der nicht steht, sondern ausgerichtet ist an einer Aufwärtsbewegung zum Himmel, wo die Seelen der beiden Entseelten „wie zwei fröhliche Luftschiffer (sich) über die Welt erheben“<sup>55</sup>, „himmlische Fluren und Sonnen (träumen)“<sup>56</sup> – oder träumen wollen? –, „mit langen Flügeln an den Schultern (...) umherwandeln werden“<sup>57</sup>, und in welchem der korrespondierende *denatus futurus* „mit der Liebe der Engel“<sup>58</sup> auch sein Verwandte und Freundin Marie v. Kleist dereinst „ans Herz drücken zu können“<sup>59</sup> sich wünscht. So stark triumphiert in diesen Briefen die vertikale Ausrichtung, dass sich in Kleists Rede von Henriette Vogels Todesattraktivität für ihn: „Der Entschluß, der in ihrer Seele *aufging*, mit mir zu sterben“<sup>60</sup>, ein Steigerungsmotiv hineinlesen lässt. Die Lebensreise, die hier enden soll, ist einerseits die kurze der sprichwörtlichen Derwisch-Weisheit: „Von zwei Spannen/ Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter“<sup>61</sup>; andererseits die entgrenzt lange Fahrt, in der Kleist den Beweis erbringt, er beherrsche jene Kunst, die zu verstehen er seiner Halbschwester Ulrike abspricht: „ganz für das, was man liebt, in Grund und Boden zu gehn“<sup>62</sup>.

Statt nach der tiefenpsychologischen Motiven dieses Zugrundegehens zu forschen, Motiven, die sich unschwer als krankhaft narzisstische ausbuchstabieren lassen, sei hier der Transsubstantation zu nachgegangen, die auf diesem Grund sprachlich – grandios, grausig – geschehen sollte. Es ist eine Figur der Schubumkehr. Am Boden des Grabes angekommen, springt die antizipierende Imagination um zur Vision eines Aufflugs, der für dieses eine, letzte Mal keine raumzeitlichen Blickbarrieren mehr kennt. Sie fallen dem forcierten doppelten Tod zum Opfer. “[M]eine Hochzeit, die Taufe meiner Kinder, mein Trauerspiel, mein Nachruhm.”<sup>63</sup>

<sup>53</sup> Siehe ebd. (Anm. 1), Bd. IV, S. 887f. u. 885 (Briefe vom 21. XI. und vom 19. XI. 1811 an Marie v. Kleist).

<sup>54</sup> Ebd., S. 888 (Brief vom 21. XI. 1811 an Marie v. Kleist).

<sup>55</sup> Ebd., S. 885 (Brief vom 20. XI. 1811 an Sophie Müller).

<sup>56</sup> Ebd., S. 886 (Brief vom 20. XI. 1811 an Sophie Müller).

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Ebd., S. 888 (Brief vom 21. XI. 1811 an Marie v. Kleist).

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Ebd. (Hervorhebung von mir – jf.).

<sup>61</sup> Ebd., Bd. II, S. 686 (*Prinz Friedrich vom Homburg*, IV/3, V. 1287f.).

<sup>62</sup> Ebd., Bd. IV, S. 885 (Brief vom 19. XI. 1811 an Marie v. Kleist).

<sup>63</sup> Ebd., Bd. I, S. 46 ([Für Adolfine Henriette Vogel]).

So viel auf einmal lässt sich nur einmalig, *uno acto*, in einem paradoxen Sprechakt feiern. Literatur ist das nicht.