

Leseprobe

Dieter Heimböckel (Hg.)

Kleist. Vom Schreiben in der Moderne

Mit Zeichnungen von Klaus Maßem



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2013

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2013
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-978-1
www.aisthesis.de

Inhalt

Dieter Heimböckel	
Vorwort	9
Hinrich C. Seeba	
Abgrund – ein Schlüsselwort der Moderne.	
Zu Kleists Begründung der Literatur	13
Dieter Heimböckel	
Wie vom Zufall geführt. Kleists Griffel	23
Jennifer Pavlik	
Normierung durch (Pro)Thesen.	
Die Macht der Sprache und das »Trotzdem« der Kunst	49
Bart Philipsen	
Kleist oder Das Theater des Unvermögens	69
Alexander Honold	
Das Gottesurteil und sein Publikum.	
Kleists dramatischer Dezisionismus in <i>Der Zweikampf</i>	95
Achim Geisenhanslüke	
Übertragungsrechte.	
Heinrich von Kleists <i>Der Findling</i>	127
Anthonya Visser	
Agens, Körper und Selbst.	
Zu einigen Figuren in Heinrich von Kleists <i>Die heilige Cäcilie</i> <i>oder die Gewalt der Musik</i>	147

Georg Mein	
»So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen...«	
Erhabenheit und Institution in Kleists Cäcilien-Erzählung	163
Dieter Heimböckel	
Kleist &	183
Autorinnen und Autoren	185
Verzeichnis zu den Zeichnungen	188

Dieter Heimböckel

Wie vom Zufall geführt. Kleists Griffel

1. In Sachen Moderne

Wenn von Kleist und der literarischen Moderne die Rede ist, können mindestens zwei Implikationen damit verbunden sein. Man kann die Formulierung einerseits so verstehen, dass Kleist der Moderne angehört; andererseits lässt sich daraus aber auch ihre zeitliche Nachgeordnetheit zu seinem Werk ableiten. In diesem Fall kann es etwa darum gehen, Kleist als Vorläufer der Moderne zu deuten oder ihn als Rezeptionsphänomen in der Moderne zu untersuchen. Sowohl aus der einen als auch aus der anderen Perspektive erweist sich Kleists Modernität dabei als vergleichsweise unstrittig. Niemand käme heute auf den Gedanken, an Heinrich Meyer-Benfey's (fehlgeschlagenem) Versuch anzuschließen und Kleist in das Pantheon klassizistischer Dichtkunst aufzunehmen.¹ Vielmehr gehört die Beteuerung seiner Modernität, zumal nach 1945, zum Topos literaturwissenschaftlicher Beschäftigung.²

Allerdings stehen wir mit diesem Befund vor einem Kuriosum: Denn was für die Kleist-Forschung – in seltener Einvernehmlichkeit – mehr oder weniger common sense ist, kann aus der Sicht einer aktuellen Richtung der

1 Vgl. Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. von Ilse-Maria Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Frankfurt a.M. 1987-97, Bd. 2, S. 647f. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe mit der Sigle SWB zitiert.

2 Vgl. die Einordnung bei Ralph Szukala (Erzählstrategien Kleists. In: *Annali/Sezione Germanica. Istituto Universitario Orientale [Napoli] 1991, N. S. 1, Nr. 1-2, S. 37-64, hier S. 60ff.*) sowie die folgenden Arbeiten jüngerer Datums, die sich explizit mit Kleists Verhältnis zur Moderne beschäftigen bzw. sein Werk der Moderne zuordnen: Kleists Beitrag zur Ästhetik der Moderne. Hrsg. von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt. Stuttgart 2002; Dieter Heimböckel: *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskeptisstradition der Moderne.* Göttingen 2003 (mit weiterführenden Hinweisen auf S. 278); Kleist – ein moderner Aufklärer? Hrsg. von Marie Haller-Neermann und Dieter Rehwinkel. Göttingen 2005; *Heinrich von Kleist and Modernity.* Hrsg. von Bernd Fischer und Tim Mehigan. Rochester, NY 2011; Hinrich C. Seeba: *Abgründiger Klassiker der Moderne. Gesammelte Aufsätze zu Heinrich von Kleist.* Bielefeld 2012. Hierzu passt, dass Wilhelm Amann seine Biographie über Kleist mit einem Kapitel über dessen »Sturz in die Moderne« einleitet. Vgl. Wilhelm Amann: *Heinrich von Kleist.* Frankfurt a.M. 2011, S. 7.

Moderne-Forschung dazu führen, dass Kleist in ihr überhaupt keine Rolle spielt. Und das nicht, weil die heuristische Tauglichkeit des Begriffs der Moderne prinzipiell in Zweifel gezogen und die nationalphilologische oder eurozentrische Befangenheit seiner Interpreten als Einwand gegen seinen Gebrauch angeführt werden würden. Nein: Für sie ist Kleist – der jung Verstorbene – nicht nur zu alt, er hat es auch versäumt, sich als modern zu outen.³ Wer sich zur Moderne nicht ausdrücklich bekennt oder programmatisch äußert, gehört ihr auch nicht an.

Eine solche Exklusion gehorcht auf den ersten Blick einem harmlosen Zahlenpiel, sie liefert aber über die Causa Kleist hinaus den Stoff dafür, einen weniger harmlosen »Streit um die literarische Moderne« vom Zaum zu brechen. Der Streit ist nicht deswegen weniger harmlos, weil es in ihm ursprünglich um eine handfeste Auseinandersetzung gegangen wäre⁴, sondern weil er

-
- 3 So als Konsequenz eines Moderne-Begriffs, wie er etwa von Helmuth Kiesel gegen makroepochale Periodisierungsvorschläge stark gemacht wird: »Das Plädoyer für den engeren Begriff gehorcht dem Umstand, dass das Moderne-Gefühl um 1880 semantisch virulent wurde und sich dichterisch auf eine Weise artikuliert, die einerseits gegenüber der Romantik einen Bruch bedeutete und andererseits bis heute auf eine nicht weiter erläuterungsbedürftige Weise als modern erscheint, was man von der Romantik nicht unbedingt sagen kann.« (Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004, S. 22.)
- 4 Der »Streit um die literarische Moderne« nahm seinen Ausgang auf dem XI. Internationalen Germanistenkongress in Paris 2005, der in einer seiner Sektionen sich diesem Thema gewidmet hatte. (Vgl. *Germanistik im Konflikt der Kulturen. Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses*. Paris 2005, Bd. 11: *Klassiken, Klassizismen, Klassizität – Kulturmetropole Paris im Zeichen der Moderne – Der Streit um die literarische Moderne, 1880-1920*. Hrsg. von Jean-Marie Valentin unter Mitarb. von Laure Gauthier. Bern 2008, S. 233ff.) Allerdings konnte von »Streit« in dieser Sektion selbst nicht die Rede sein, weil sich ihre Teilnehmerinnen und Teilnehmer weitgehend und wie selbstverständlich auf den mikroepochalen, den Zeitraum zwischen ca. 1880 und 1930 umfassenden Begriff der Moderne einigten. Von wissenschaftspolitischem und -strategischem Aufschluss ist dagegen die unter anderem im Umfeld dieser Sektion vorbereitete und durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft geförderte internationale Tagung »Zum Begriff und Phänomen der Literarischen Moderne«, die vom 28. Februar bis zum 3. März 2006 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg stattfand und durch einen opulenten Tagungsband dokumentiert ist (vgl. *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Hrsg. von Sabina Becker und Helmuth Kiesel. Berlin/New York 2007.) Der in der Einleitung formulierte Anspruch, dass der Band eine »Bilanz der Diskussion der letzten Jahre über die Moderne« darzustellen und darüber hinaus »Desiderate der aktuellen und zurückliegenden Forschung« zu erfüllen beabsichtige (vgl. Sabina Becker/Helmuth

es allem Anschein nach auf eine machtgestützte Wissenskonstruktion anlegt, die den (vermeintlichen) Streit als Ausweis und Vehikel ihrer Legitimität nutzt. Insofern geht es nur ganz vordergründig um unverdächtige Zahlenspiele im Rahmen eines Periodisierungsproblems. Denn insofern das Plädoyer für einen engeren Moderne-Begriff einhergeht mit der Abgrenzung von der philosophischen, soziologischen und geschichtswissenschaftlichen Moderne-Forschung, die die Entstehung der Moderne in der Sattelzeit um 1800 verortet, sondert es die Literatur von gesellschaftlichen Prozessen ab und gibt damit nolens volens den möglichen Standpunkt der Selbstreflexivität preis.⁵ Dazu gehört auch, dass es sich der Diskussion über den Status und die Grundlagen der Moderne als Metaepoche und damit der Frage entzieht, welche Faktoren

Kiesel: Literarische Moderne. In: ebd., S. 9-35, hier S. 9), wurde inzwischen von einem der Tagungsteilnehmer als umgesetzt betrachtet. Vgl. Thomas Anz: Kämpfe um die Moderne. Hinweise zu einem nach wie vor umstrittenen Begriff und zu neueren Beiträgen der Forschung. In: literaturkritik.de, Nr. 1, Januar 2009 (Stand: 28.12.2012).

Seine Fortsetzung fand der »Streit« in einer eigens als »Moderne-Debatte« ausgeflaggten Diskussion, die in IASL durch einen Beitrag von Anke-Marie Lohmeier ausgelöst und nach Repliken von Thomas Anz und Ingo Stöckmann dort zunächst in eine eher literaturwissenschaftliche und dann in eine dezidiert interdisziplinäre Richtungsdebatte überführt wurde. Auf die Ergebnisse dieser Debatte kann hier im Einzelnen nicht eingegangen werden; auf sie wird allerdings im Nachfolgenden immer wieder Bezug genommen. Vgl. der Reihe nach: Anke-Marie Lohmeier: Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe. In: IASL 32 (2007) H. 1, S. 1-15; Thomas Anz: Über einige Missverständnisse und andere Fragwürdigkeiten in Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz »Was ist eigentlich modern?«. In: IASL 33 (2008) H. 1, S. 227-239; Ingo Stöckmann: Erkenntnislogik und Narrativik der Moderne. Einige Bemerkungen zu Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz »Was ist eigentlich modern« und Thomas Anz' Kritik. In: IASL 34 (2009) H. 1, S. 224-231; des Weiteren für die »Moderne-Debatte«: IASL 34 (2009) H. 2, S. 176-239, u. IASL 37 (2012) H. 1, S. 31-134.

Eine hilfreiche Übersicht zur Moderneforschung liefert Walther Fähnders: Avantgarde und Moderne – Forschungsbericht (1999-2010). In: ders.: Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2010, S. 275-296.

- 5 Hier würde genau zutreffen, was Anke-Marie Lohmeier als »begriffsgeschichtliche[n] ›Sonderweg« bezeichnet hat, wenn ihr Versuch einer Revision des literaturwissenschaftlichen Modernebegriffs nicht selbst wiederum von Prämissen ausgehen würde, die in ihrer eigenen Begrifflichkeit befangen bleiben und dabei einem dichotomischen Verständnis von Moderne im Stile von modern/antimodern, ästhetische Moderne/gesellschaftliche Moderne, Verlust/Zugewinn etc. folgen. Lohmeier (wie Anm. 4), S. 3.

zu ihrer ad infinitum angelegten Fortsetzung⁶ beitragen und ob eine Kategorie wie die Moderne überhaupt noch sinnvoll unter der Voraussetzung einer oppositiv funktionierenden Differenzmechanik, wie sie von Bruno Latour erfasst und zugleich in Zweifel gezogen wurde, gedacht werden kann:

Die Moderne kommt in so vielen Bedeutungen daher, wie es Denker oder Journalisten gibt. Dennoch verweisen alle diese Definitionen in der einen oder anderen Form auf den Lauf der Zeit. Mit dem Adjektiv »modern« bezeichnet man ein neues Regime, eine Beschleunigung, einen Bruch, eine Revolution der Zeit. Sobald die Worte »modern«, »Modernisierung«, »Moderne« auftauchen, definieren wir im Kontrast dazu eine archaische und stabile Vergangenheit. Mehr noch, das Wort wird immer im Verlauf einer Polemik eingeführt, in einer Auseinandersetzung, in der es Gewinner und Verlierer, Alte und Moderne gibt. »Modern« ist daher doppelt asymmetrisch: Es bezeichnet einen Bruch im regelmäßigen Lauf der Zeit, und es bezeichnet einen Kampf, in dem es Sieger und Besiegte gibt. Warum zögern heute so viele, dieses Adjektiv zu verwenden, oder warum versehen wir es mit Präpositionen? Offenbar trauen wir uns nicht mehr recht, diese doppelte Asymmetrie aufrechtzuerhalten: Wir können nicht mehr auf den irreversiblen Pfeil der Zeit hinweisen noch den Siegern einen Preis zuerkennen. In den unzähligen Auseinandersetzungen der Alten und der Modernen gewinnen die ersten jetzt genauso oft wie die zweiten, und nichts erlaubt mehr zu sagen, ob die Revolution den alten Regimes den Garaus machen oder sie vollenden.⁷

Latours Vorschlag, die Position eines Nichtmodernen einzunehmen, um die im Zuge der Ausdifferenzierung verdrängte bzw. verleugnete Hybridisierung von Natur und Kultur zur Kenntnis zu nehmen, führt nicht dazu, dass eine Verfassung der Moderne bestritten würde. Sie muss vielmehr vorausgesetzt werden, um zu der Einsicht zu gelangen, dass die Moderne nie begonnen hat.⁸

6 Vgl. Walter Grasskamp: Ist die Moderne eine Epoche? München 2002, S. 58.

7 Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt a.M. 2008, S. 18f.

8 Latour (wie Anm. 7), S. 65: »Der Gebrauch des Perfekts ist nicht unwichtig, denn es handelt sich um ein retrospektives Gefühl, um eine neue Lektüre unserer Geschichte. [...] Diese retrospektive Haltung, die entfaltet, statt zu entlarven; die hinzufügt, statt wegzulassen; die verbrüdert, statt zu denunzieren; die sortiert, statt zu demaskieren, charakterisiere ich als ›nichtmodern‹ (oder ›amodern‹). Nichtmodern ist, wer sowohl die Verfassung der Modernen berücksichtigt als auch die Population von Hybriden, die sich unter dieser Verfassung ausbreiten, aber von ihr verleugnet werden.«

Damit ist die Moderne als ein Konzept gemeint, das nicht länger darauf festgelegt werden kann, dass wissenschaftliche Wahrheit, technischer Fortschritt und ökonomische Rationalität Garanten für einen sinnvollen Fortschritt sind. Worauf Latours Kritik der Moderne insofern zielt, ist die Infragestellung eines selbstverständlich gewordenen Denk- und Verständigungsmodus und die Sensibilisierung für hybride Gebilde und disziplinäre Übergangszonen, »die sich der teilenden Wissenslogik der Moderne entziehen und damit auch den Sentimentalismus von Verlust und Zugewinn, von Entfremdung und Freiheit hinter sich lassen.«⁹

Für das literaturwissenschaftliche Terminologieproblem liegt freilich ein Lösungspotential nicht einfach darin, den Moderne-Begriff erst zu beschreiben, um ihn dann wegen diagnostizierter Untauglichkeit zu verabschieden. Als Deutung der Kultur ist die Moderne zwar ein Konstrukt zur Beschreibung des Faktischen, es ist damit aber nicht ausgeschlossen, dass es »als eine Orientierungsform für das Denken und Handeln zugleich auch eine konstitutive Funktion für das Faktische besitzt, so daß in der Regel kaum eindeutig entschieden werden kann, wieviel der zugrundegelegten theoretischen Konstruktion, wieviel der zugrundeliegenden historischen Erfahrung zu verdanken ist.«¹⁰ Die Vorstellung einer hybriden Konstellation und Übergängigkeit (gleich welcher Form auch immer) leitet sich ja aus einem Reflexionsverfahren her, das der Moderne, die zur Disposition steht, historisch und konzeptionell affin ist. Man müsste, wenn man so will, die Moderne erst hinter sich lassen, um mit ihr tabula rasa machen zu können – was bei einer Epoche, deren Gründungsinnovation (wie die Moderne-Debatte zeigt) sich nicht eindeutig rekonstruieren lässt, einigermaßen schwerfallen dürfte. Mit der Problematik des Anfangs stellt sich aber auch die Frage, ob die Trennung zwischen Alt und Neu, Sieger und Besiegtem sich tatsächlich so eindeutig ausmachen lässt, wie es der Moderne und ihrem Stichwortgeber in Form der »Querelle des Anciens et des Modernes« gerne unterstellt wird. Die jüngere Moderne-Forschung etwa hat aufzeigen können, dass die klassische Dichotomie zwischen Tradition und Modernität an vielen Stellen brüchig bzw. durchlässig ist¹¹ und dass,

9 Stöckmann (wie Anm. 4), S. 229.

10 Horst Turk: Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 22 (1990) H. 1, S. 8-31, hier S. 15.

11 Vgl. Thomas Schwinn: Die Vielfalt und die Einheit der Moderne – Perspektiven und Probleme eines Forschungsprogramms. In: Die Vielfalt und die Einheit der Moderne. Kultur- und strukturvergleichende Analysen. Hrsg. von Thomas Schwinn. Wiesbaden 2006, S. 7-34, hier S. 11: »Traditionen verschwinden nicht unter dem Einfluss der Modernisierung, sondern überleben in modifizierter Form und bestimmen darüber mit, wie Modernitätspfade und -muster aussehen. Nicht nur das Moderne siebt das Traditionale aus, sondern auch traditionale Elemente bestimmen darüber

bezogen auf Kleist, sich dessen Modernität beispielsweise in einer Dramaturgie der Transgression widerspiegelt, die sich »zugleich aus dem Widerspruch zur zeitgenössischen Bühnenpraxis und unter Berufung auf das Gegenmodell der griechischen Tragödie als eines Theaters der emotionalen Hochspannung entwickelt.«¹²

Der von Latour gegen die Moderne vorgebrachte Vorwurf, dass durch ihre Ausdifferenzierung das nicht zu Trennende getrennt worden sei, verkennt insofern einerseits, dass sich die Moderne darin nicht erfüllt¹³, und liefert andererseits die Argumentation dafür, Moderne als eine Entwicklung zu begreifen, die tendenziell ihr Gegenteil (in Form der Antimoderne¹⁴, der Herstellung von Schutzzonen¹⁵, der paradoxen Selbstnegation¹⁶ oder der Tradition) mit einschließt und aus den bestehenden und/oder konstatierten Antagonismen darüber hinaus auch einen zentralen Antrieb für ihre Produktivität bezieht. Dieser Vorgang kann in den Zusammenhang eines übergreifenden Prozesses gesellschaftlicher Ästhetisierung gestellt werden, der es nicht mehr so ohne weiteres erlaubt, gesellschaftliche und ästhetische Moderne als unabhängig voneinander zu betrachten.¹⁷ Folgt man Andreas Reckwitz, so kommt es im Zuge dieses Prozesses um 1800 zu einer historisch »ungewöhnliche[n] Intensivierungen des Ästhetischen« und zugleich zu dessen Entgrenzung, die in das gesellschaftliche Feld hineinwirkt.¹⁸

mit, welche modernen ausgewählt, wie sie neu definiert und an die vorhandenen Bedingungen angepasst werden.«

- 12 Werner Frick: »Ein echter Vorfechter für die Nachwelt«. Kleists agonale Modernität – im Spiegel der Antike. In: Kleist-Jahrbuch 1995, S. 44-96, hier S. 81f. Frick macht übrigens auch auf den Umstand aufmerksam, dass Kleists »befremdende ›Modernität‹« wirkungsgeschichtlich schon früh und explizit bezeugt ist (ebd., S. 95).
- 13 Vgl. Stefan Breuer: Für einen epochal differenzierten Begriff der Moderne. Anmerkungen zur Debatte um Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz »Was ist eigentlich modern?«. In: IASL 34 (2009) H. 2, S. 195-197, hier S. 195.
- 14 Walter Erhart: Editorial – Stichworte zu einer literaturwissenschaftlichen Moderne-Debatte. In: IASL 34 (2009) H. 2, S. 176-194, hier S. 188: »Zur Moderne gehören die ›Anti-Modernen‹ immer schon dazu – von der Französischen Revolution über Charles Baudelaire bis zu Roland Barthes.«
- 15 Vgl. Dieter Heimböckel: Erosionen der Schutzzone. Die Literatur um 1900 im Lichte der Theorie reflexiver Modernisierung. In: Germanistik im Konflikt der Kulturen (wie Anm. 4), S. 245-250.
- 16 So spricht Anke-Marie Lohmeier von dem paradoxen Grundzug der ästhetischen Moderne, »die moderne vollziehend zu verneinen«. Lohmeier (wie Anm. 4), S. 10.
- 17 So aber noch entschieden Becker/Kiesel (wie Anm. 4), S. 10.
- 18 Andreas Reckwitz: Gesellschaftliche Moderne und ästhetische Moderne. In: IASL 37 (2012) H. 1, S. 89-98, hier S. 94. Vgl. weiterführend: Andreas Reckwitz: Die

Kleists literarische Aktivitäten im Rahmen der antinapoleonischen Befreiungsbewegung wie auch sein Wirken als Herausgeber der *Berliner Abendblätter* sind sprechende Zeugnisse im Rahmen dieses das Verhältnis von Subjekt, Kunst und Gesellschaft neu verhandelten Verhältnisses um 1800. Aber nicht um die gesellschaftlichen Folgen seines literarischen Handelns geht es in diesem Zusammenhang, sondern um die Frage, in welcher Form sich bei Kleist die Intensivierung des Ästhetischen unter anderem konkretisiert und inwiefern sich darin (s)eine spezifische Modernität ausdrückt, wobei im Lichte dieser Spezifik auch allgemeine Aufschlüsse über die Moderne selbst und ihre Genese gewonnen werden sollen. Die nachfolgenden Ausführungen suchen daher zunächst, Kontingenz als ein für die Moderne zentrales Phänomen zu rekonstruieren, das um 1800 einer signifikanten und produktionsästhetisch weitreichenden Neubewertung unterzogen wird, ehe dann ihrer Ausprägung in und Bedeutung für Kleists Schreiben am Beispiel seiner Anagrammatik nachgegangen werden soll.

2. Vom Einfall der Kontingenz

Kleists Modernität ist in der Tradition verwurzelt. Vielleicht bezieht sie gerade daraus ihre ebenso eigentümliche wie befremdliche Ausprägung. Der Eindruck des Befremdlichen entsteht nicht, weil sich Kleist dem Neuen verschreibt, sondern weil er das Neue aus den Arsenalen der Tradition schöpft und sie so gewissermaßen neu erfindet. Diese Neuerfindung kann auf eine Um-Schreibung der Tradition hinauslaufen, aber auch darauf, der Tradition zu entbinden, was in ihr bereits angelegt war und entweder durch Zeit und Geschichte überformt oder kaum einmal zur Kenntnis genommen wurde. Auf Kleists Dramaturgie der Transgression, die in Teilen dem Modell der griechischen Tragödie verpflichtet ist, wurde bereits hingewiesen; seine in der Topik des *individuum est ineffabile* angelegte Unaussprechlichkeit, deren emphatische Behauptung einen Grundzug seiner Produktionsästhetik bildet, wäre ein ähnlicher, durch zahlreiche weitere Beispiele zu ergänzender Fall.¹⁹

Mit dem Problem der Unaussprechlichkeit ist eine für Kleist, vielleicht aber für die Moderne insgesamt spezifische Konstellation bezeichnet. Unaussprechlichkeit als Signum gestörter Kommunikation (auf der Ebene der Inter-subjektivität ebenso wie im Bereich des Ästhetischen) geht einher mit der Erfahrung eines Verlustes, bei der es aber nicht bleibt. Verlust ist nicht das

Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Frankfurt a.M. 2012.

19 Heimböckel: Emphatische Unaussprechlichkeit (wie Anm. 2), S. 72, 76 u. 154.

letzte Wort, sondern dasjenige, was einen (ästhetischen oder wie auch immer gearteten) Mehrwert verspricht. Die der Moderne regelmäßig unterstellte Verlustgeschichte²⁰ ist zugleich eine Geschichte des Zugewinns und von ihr nicht zu trennen. Bei ihrer Beschreibung geht es daher nicht darum, Verlust und Zugewinn mit einem ›Entweder/Oder‹, sondern durch ein ›Sowohl/Als auch‹ zu erfassen. Die Konsequenz einer solchen Perspektive ist, dass eingeschlossene Gegensätze wie die von Einheit und Vielheit, mit denen die Tradition (im Sinne der Vormoderne) von der Moderne separiert wird, so nicht funktionieren, sondern in einem fortlaufenden Prozess von Annäherung und Abstoßung, von Komplementarität und Überschreitung zu denken sind. Das heißt nicht, dass das Versprechen des Mehrwerts auch tatsächlich eingelöst wird. In diesem Versprechen aber liegt ein wesentlicher Impuls dafür, warum die Moderne – einem Wort von Walter Benjamin zufolge – sich bis heute nicht gleich geblieben ist.²¹

Mit dem ›Sowohl/Als auch‹ der Moderne geht ein Komplexitätszuwachs einher, der das gesicherte Wissen in Frage stellt und dafür sorgt, dass Nichtwissens- und Unbestimmtheitsphänomene einer neuen Einschätzung unterzogen werden. Die Aufwertung des Irrationalen in der Romantik steht hierfür ein, aber auch die intensive Beschäftigung mit Vorgängen, bei denen der Zufall im Spiel ist, die also in ihrer Entstehung und Entwicklung nicht vorhersehbar sind. Dass sich Kontingenz als ein Phänomen des Außer-ordentlichen (im Sinne von Bernhard Waldenfels²²) zu einem bevorzugten Gegenstand poststrukturalistischer Theoriebildung entwickelt hat²³, ist in diesem Zusammenhang kein

-
- 20 Vgl. für viele: Birgit Hoock: *Modernität als Paradox. Der Begriff der »Moderne« und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933)*. Tübingen 1997, S. 33ff; Peter Bürger: *Moderne*. In: *Fischer Lexikon Literatur*. Neuausgabe. Hrsg. von Ulfert Ricklefs. Frankfurt a.M. 2002, Bd. 2, S. 1287-1318 (*passim*); Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. 6. Aufl. Berlin 2002, S. 36; Lohmeier (wie Anm. 4), S. 11.
- 21 Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. In: *Gesammelte Schriften. Werkausgabe*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1980, Bd. 2, 509-690, hier S. 593.
- 22 Vgl. Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1999, S. 12.
- 23 Zentral: Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt a.M. 1992; weiterführend: David E. Wellbery: *Zur literaturwissenschaftlichen Relevanz des Kontingenzbegriffs. Eine Glosse zur Diskussion um den Poststrukturalismus*. In: *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Hrsg. von Klaus W. Hempfer. Stuttgart 1992, S. 161-169.

Indiz dafür, dass sie sich erst in der Postmoderne epochal ausgeprägt hat.²⁴ Denn sowenig die »Krise des Wissens«²⁵ ausschließlich eine Erscheinung der Gegenwart ist, sowenig lässt sich Kontingenz als ein Merkmal verrechnen, das allen voran für die Zeit nach der Moderne charakteristisch wäre. Vielmehr gelten Kontingenz und Kontingenzbewusstsein, wie es sich etwa bei Baudelaire in seiner Schrift *Le peintre de la vie moderne* (1859) Bahn bricht²⁶, als Indikatoren der Moderne schlechthin.²⁷ Begründet auf dem in Baudelaires Werk einfließenden großstädtischen Erfahrungsraum, seiner Ästhetik des Hässlichen und der gleichzeitig aus der Position des Flaneurs entwickelten Poesie, in der sich das Übergängige, Flüchtige und Zufällige paradigmatisch verdichtet, hat Hugo Friedrich in *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) aus der Perspektive des Romanisten für den Beginn der Moderne um 1850 plädiert und damit ein u.a. auch von Theodor W. Adorno und Walter Benjamin favorisiertes Modell in die Diskussion um die Moderne eingeführt²⁸, das sich, wenn auch abgeschwächt, bleibender Aktualität erfreut. Allerdings lässt sich, was Friedrich unter dem »Zwang der Modernität« versteht: nämlich »die Angst, die Ausweglosigkeit, das Zusammenbrechen von der glühend gewollten, aber ins Leere sich entziehenden Idealität«²⁹, auch auf Heinrich von Kleist und einen nicht unwesentlichen Teil seiner dichtenden und philosophierenden Zeitgenossen übertragen, insofern sie sich von den Zufälligkeiten des Lebens in ihrer Suche nach Wahrheit bedroht sahen, den Zufall aber auch als eine Möglichkeit ästhetischer und reflexiver Neuprofilierung ins Kalkül zogen. Gerade im Zeitalter der Romantik kommt es, so Richard Rorty, zu »immer radikalere[n]

24 Vgl. Zygmunt Bauman: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Neuausgabe. Hamburg 2005, S. 388.

25 Vgl. Jürgen Mittelstraß: *Wissen und Grenzen*. Philosophische Studien. Frankfurt a.M. 2001; Helmut Willke: *Dystopia. Studien zur Krise des Wissens in der modernen Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 2002.

26 Mit der bekannten Formulierung: »La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent.« Charles Baudelaire: *Oeuvres complètes*. Hrsg. von Y.-G. Le Dantec. Paris 1954, S. 892.

27 Vgl. Michael Makropoulos: *Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts*. In: *Kontingenz*. Hrsg. von Gerhart von Graevenitz und Odo Marquardt. München 1998, S. 55-79.

28 Vgl. Peter Uwe Hohendahl: *Schwelle und Übergang. Heinrich Heines Position in der modernen europäischen Literatur*. In: *Heinrich Heine. Ein Wegbereiter der Moderne*. Hrsg. von Paolo Chiarini und Walter Hinderer. Würzburg 2009, S. 17-31, hier S. 26.

29 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Erw. Neuausgabe. Reinbek 1985, S. 37.

Neubeschreibungen von mehr Dingen [...] als jemals zuvor³⁰ und damit zu einem Paradigmenwechsel, der die sukzessive Entgötterung und Entzauberung der Welt einleitet und sie in eine kontingenzbegründete Vorstellung von Freiheit überführt. Die Moderne erscheint unter diesem Gesichtspunkt als ein Prozess fortschreitender Desakralisierung und Dehierarchisierung, mit denen sich zugleich die ästhetische Souveränität als ein Produkt der »Kontingenzkultur« und wesentliche Tendenz moderner Kunst herausbildet.³¹

Im Kontext ihrer historischen Verortung erweist sich Kontingenz um 1800 insofern als eine Denkfigur, die im Vergleich zu ihrem frühneuzeitlichen Verständnis einer beachtlichen Umwertung unterzogen wird. Hobbes und Spinoza etwa weisen den Zufall noch »als objektive Kategorie kausaler Determinationsbeziehungen innerhalb der Welt« zurück, während sich Locke und Hume in der Ablehnung des Zufalls »als Negation des Wissens« einig sind.³² Ein solch kritisches Kontingenz-Denken hält sich über die Aufklärung hinaus bis zur Klassik und dient hier wie dort der Zurückdrängung und/oder »Domestizierung des Zufalls zugunsten einer im gesetzmäßigen Kausalnexus verorteten Geschehenslinie«. ³³ Ein auf den gegenseitigen Zusammenhang ausgerichtetes Streben nach Vernunft müsse sich, so Wilhelm von Humboldt, darum bemühen, überall »den Zufall zu verbannen, zu verhindern, daß in dem Gebiet des Beobachtens und Denkens er nicht zu herrschen scheine, im Gebiete des Handelns nicht herrsche«. ³⁴ Entsprechend wertet Goethe das »Zufällig-Wirkliche« als »das Gemeine«³⁵ ab und sieht es dort allenfalls ästhetisch integrierbar, wo der Mensch »dem Zufall eine Form zu geben«³⁶ sucht. Ein Obwalten des Zufalls, dessen wir, in den Worten Iphigenies, »nicht Meister sind«³⁷, ist Goethes Ordnungsdenken auch in gattungsspezifischer Hinsicht jedenfalls nicht adäquat.

30 Rorty (wie Anm. 23), S. 28.

31 Makropoulos (wie Anm. 27), S. 72.

32 Arnd Hoffmann: Zufall und Kontingenz in der Geschichtstheorie. Mit zwei Studien zu Theorie und Praxis der Sozialgeschichte. Frankfurt a.M. 2005, S. 22f.

33 Erich Kleinschmidt: Fällige Zufälle. Spiele der (Un)Ordnung in der Literatur um 1800. In: Kontingenz und Steuerung. Literatur als Gesellschaftsexperiment 1750-1830. Hrsg. von Torsten Hahn [u.a.]. Würzburg 2004, S. 147-166, hier S. 151.

34 Wilhelm Humboldt: Über Goethes Hermann und Dorothea. In: ders.: Werke. Hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel. Darmstadt 1963, Bd. 2, S. 125-356, hier S. 257.

35 Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz, neubearbeitete Aufl. der Ausgabe Hamburg 1948-64. München 1981, Bd. 12, S. 512 (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 1041).

36 Johann Wolfgang Goethe: Gespräche in fünf Bänden. Hrsg. von Wolfgang Herwig. Stuttgart/Zürich 1965, Bd. 1, S. 597.

37 Goethe: Werke (wie Anm. 35), Bd. 5, S. 46.

Bei Heinrich von Kleist sind Ordnung und Zufall indes keine sich ausschließenden Entitäten. Er stellt die eine dar, damit sich ihre Unbeständigkeit und Anfälligkeit für den anderen erweise. Als punktuell Ereignis, an dem sich etwas scheidet, fällt der Zufall bei ihm bzw. in seinen Werken in die Ordnung ein, u.z. nicht im Sinne ihrer Störung, sondern als (vorübergehende) Außerkraftsetzung, durch die er sie erst sichtbar macht und durch die sie sich aber – ebenso vorübergehend, potentiell aber auch dauerhaft – eine neue Ordnung einstellen kann. Mit dem Zufall verschiebt sich die Ordnung, er löst sie nicht grundsätzlich auf. Das macht es aber für die Betroffenen in seinen Werken unmöglich, sich auf den Zufall einzustellen. Denn der Zufall kommt nicht aus dem Nichts noch bewirkt er nichts, sondern er bewirkt ein Anderes bzw. Selbstähnliches der vorgängigen Ordnung, ohne diese noch zu sein. Einen auf Dauer gestellten Zufall gibt es nicht. Insofern stellt der Zufall die Unverbrüchlichkeit der Ordnung in Frage, Ordnung zeigt sich als etwas, das auch anders sein kann, und zwar durch ein Anderes, das der Zufall selbst ist. Der Zufall ist die Einfallsstelle des Anderen und zugleich der Ort, an dem sich die Andersheit der Ordnung zeigt. Damit ist Kontingenz nicht mehr, wie in der Vormoderne, ein »asylum ignorantiae«³⁸, das als Abwesenheit von Wissen zu denken und der Ordnung als ihrer Kehrseite zuzuordnen ist, sondern etwas, das Ordnung selbst antastet und vervielfältigt. »Eine neue Form der Ordnung, die wir als modern bezeichnen können, bricht sich Bahn«, so Bernhard Waldenfels, »wenn der Verdacht aufkommt, die so unverbrüchlich und allumfassend scheinende Ordnung sei nur eine unter möglichen anderen.«³⁹

3. Die Andersheit des Anagramms

Im ›Sowohl/Als auch‹ der Moderne ist als eines ihrer Spezifika die Ordnung und ihre Negation enthalten. Die Kontingenz ist damit nicht mehr an der Peripherie der Ordnung angesiedelt, sondern sie ergreift von ihr selbst Besitz und ist – fallweise zumindest – nicht mehr von ihr zu unterscheiden. Ordnung ist potentiell insofern immer auch Nicht-Ordnung, in der der von ihr vorgegebene Sinn sich als Nicht-Sinn erweist. In einer als brüchig erfahrenen und als brüchig beschriebenen Welt wie der von Kleist ist die Ordnung dementsprechend nur noch ein Muster für die Anfälligkeit für den Zufall. Auf der inhaltlichen Ebene sind es Krieg, Revolution und Naturkatastrophen, die das kontingente Geschehen in Gang setzen, auf der formalen Ebene ergreift das Beben, das sie auslösen, von der Struktur in erzählsituativer, syntaktischer

38 Hoffmann (wie Anm. 32), S. 22.

39 Bernhard Waldenfels: Der Stachel des Fremden. Frankfurt a.M. 1990, S. 18.

und graphostilistischer Hinsicht selbst Besitz.⁴⁰ Kleists Texten ist der Zufall förmlich eingeschrieben⁴¹ und treibt sein Unwesen, so als würde er am Ende sogar seine Selbst-Eliminierung bezwecken wollen. Doch handeln sie nicht, wie Werner Hamacher am Beispiel von Kleists Erzählung *Das Erdbeben in Chili* veranschaulicht, »von glücklichen oder unglücklichen Zufällen, sondern von ihrer Zufälligkeit; nicht von kontingenten Ereignissen, sondern von ihrer unversicherbaren Kontingenz; nicht von Fällen, die unter keine Regel gebracht werden können, sondern davon, daß diese Fälle auch selber keine Regel bilden. Sie inszeniert den Prozeß einer nicht-synthetischen Dialektik der Kontingenz.«⁴²

Dass der Zufall unter keine Regel gebracht wird, heißt nicht, dass aus ihm keine neue bzw. andere Regel hervorgeht. Als Einfall des Nicht-Sinns ist Kontingenz vielmehr der Ort der Begegnung mit einem Anderen⁴³, dem zur Herstellung der bedrohten Ordnung wieder Sinn zugeschrieben wird, was bei Kleist, wie das *Erdbeben* dokumentiert, zu fatalen Konsequenzen führt. Wenn Jeronimo und Josephe denken, »wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden« (SWB 3, 202), so ist damit nicht nur die Hybris markiert, mit der das grenzenlose Unheil auf eine individuelle Beziehungsgeschichte heruntergebrochen wird, sondern auch der Deutungszwang, unter dem das unfassliche Geschehen steht. Ihr verhängnisvoller Entschluss, nicht nach Europa auszuwandern und stattdessen eine Versöhnung mit ihrem sozialen Umfeld anzustreben, ist Resultat einer Lektüre, die das Andere gerade so versteht, wie es zu ihrem vorgängigen Ordnungsverständnis passt. Dass

40 Vgl. hierzu: Heimböckel: *Emphatische Unaussprechlichkeit* (wie Anm. 2), S. 257ff.

41 Vgl. hierzu Hans Peter Herrmann: *Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists*. In: *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1973, S. 367-411; ferner den Eintrag »Zufall« bei László F. Földényi: *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*. München 1999, S. 531-537.

42 Werner Hamacher: *Das Beben der Darstellung*. In: *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*. Hrsg. von David E. Wellbery. München 1993, S. 149-173, hier S. 154. Zur Zufallsproblematik des *Erdbebens* vgl. auch: Peter Gendolla: *Erdbeben und Feuer. Der Zufall in Novellen von Goethe, Kleist, Frank und Camus*. In: *Die Künste des Zufalls*. Hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann. Frankfurt a.M. 1999, S. 196-217; Achim Geisenhanslüke/Dieter Heimböckel: »*Deux afflictions mises ensemble peuvent devenir une consolation*«. Theodizee bei Jean Paul und Heinrich von Kleist. In: *Wege in und aus der Moderne. Von Jean Paul zu Günter Grass. Herbert Kaiser zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Werner Jung, Sascha Löwenstein, Thomas Maier und Uwe Werlein. Bielefeld 2006, S. 125-138.

43 Vgl. Wellbery (wie Anm. 23), S. 163.

es sich dabei um eine Konstruktion handelt, die mit anderen Konstruktionen konkurriert, übersehen sie ebenso wenig wie den Umstand, dass in der (durch den Zufall) verschobenen Ordnung die alte noch gegenwärtig ist, ohne mit ihr identisch zu sein. Indem sie sich aber nach der ›Entweder/Oder‹-Manier für dasjenige entscheiden, was ihnen vertraut ist, geben sie das ›Sowohl/Als auch‹ und damit die Möglichkeit einer aus einer kritischen Überlegung gewonnenen Entscheidung preis.

Kleists Figuren akzeptieren das Andere nicht bzw. erst dann, wenn sie es sich zu eigen gemacht haben. Dadurch aber verliert das Andere die Eigenschaft der Andersheit. In dieser Vereinnahmung ist der Grund dafür zu sehen, warum es in ihrer Welt keinen Platz für Zufälle gibt oder nicht geben darf. »Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls, / Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich« (SWB 2, 632), lautet die kurfürstliche Rason im *Prinz Friedrich von Homburg*, aus der sich bei Kleist die (Sehn-)Sucht nach Gewissheit und Identifizierung speist. Nur eine ordentliche und geordnete Welt liefert den Garanten dafür, dass man weiterweiß; was sich jenseits dieser Ordnung bewegt, wird entweder als etwas Äußerliches abgetan oder ihr einverleibt. Ein ›A‹ hat daher nicht einmal unter der Voraussetzung eine Chance, als ›J‹ wahrgenommen zu werden, wenn es sich als göttlich ausweist. Eher muss sich Jupiter den »schlechtsten Leuten« (SWB 1, 400) gleichmachen, als dass Alkmene ihrem Glauben abschwört, in ihm Amphitryon geliebt zu haben.

In der Ähnlichkeit das Anderssein nicht bemerkt zu haben, liegt der (selbst-)zerstörerische Ursprung der finalen und im ›Ach‹ kulminierenden Dissoziation Alkmenes begründet. Dabei hatte der Letterwechsel im Diadem bereits förmlich gezeigt, was sie keineswegs sich und ihren Mitstreitern einzugestehen gewillt war. Dass »ein Anderer« (SWB 1, 420) ihr erschienen sein könnte, lag so weit jenseits ihrer Gewissheit und Vorstellungskraft, dass sie dazu bereit war, das ihr Heiligste, nämlich ihr »innerstes Gefühl«, gegebenenfalls für »einen Parther oder Perser« (SWB 1, 421) zu halten. Damit aber hatte sie sich so weit über sich selbst erhoben, dass ihr Fall am Ende nicht mehr komisch, sondern nur noch tragisch wirkt.⁴⁴ Es ist kein Mangel an Entscheidung, der zu ihrer

44 Die Zusammenführung des Tragischen und Komischen in den Dramen Kleists hat die Forschung im Allgemeinen, speziell aber mit Blick auf den *Amphitryon*, immer wieder interessiert und dabei die Frage aufgeworfen, welcher Anteil in dem Stück dominiere. Die Diskussion soll an dieser Stelle nicht aufgegriffen werden, sie kann allerdings als Hinweis dafür dienen, dass auch die bei Kleist feststellbare Tendenz zur Auflösung der Gattungsgrenzen einer Verschiebungspraxis gehorcht, von der in den nachfolgenden Ausführungen die Rede sein wird. Zum Tragikomischen des *Amphitryon* vgl. Walter Müller-Seidel: Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen in Kleists Lustspiel »Amphitryon«. In: Schiller-Jahrbuch 5 (1961),

abschließenden Erschütterung führt, sondern ausschlaggebend dafür ist der Verzicht, sie zur Disposition gestellt zu haben.

Mit der für Alkmene folgenreichen Verdrängung des ›A‹ durch ein ›J‹ wird eine für Kleists Werk insgesamt charakteristische Praxis der Verschiebung inszeniert. Dabei ist unter Verschiebung (oder Deplatziierung) ein Verfahren zu verstehen, das – allgemein gesprochen – das Ungewohnte im Gewohnten und das Andere bzw. Fremde im Bekannten aufscheinen lässt.⁴⁵ Ein solches Vorgehen ist ohne die Grundlagen und Mittel, die die Tradition zur Verfügung stellt, nicht zu denken. Zugleich wird damit nicht nur Kleists Rekurs auf die Tradition verständlich, sie liefert auch die Basis für ein produktionsästhetisches Verfahren, das die Balance zwischen zwei Aussagen hält, ohne dass bestimmt werden könnte, was wahr und was Täuschung sei. »Alles Vortreffliche«, lautet dazu Kleists entsprechende Leit- und Differenzformel, »führt etwas Befremdendes mit sich« (SWB 3, 588). Wo herkömmliche Ordnungen zerbrechen oder zu zerbrechen drohen, büßt nicht nur das traditionelle Repräsentationsmodell der Sprache seine Gültigkeit ein, auch einsinnige Vorstellungsmuster und Konzepte lösen sich auf. Die Folge ist ein Komplexitätszuwachs, der das der Verstehbarkeit der Welt dienende zweigliedrige Oppositionsschema sprengt. Auf diese Weise rückt zusammen, was nach einstiger Auffassung noch streng geschieden war. Die Unmöglichkeit, zwischen Schuld und Unschuld, Wahrheit und Lüge, Engel und Teufel, Eigenem und Fremdem eine eindeutige Grenze zu ziehen, ist dabei die rezeptionelle Kehrseite der Desorientierung und Entfremdung,

S. 118-135, und zuletzt: Ulrich Fülleborn: ›Amphitryon‹. Kleists tragikomisches Spiel vom unverfügbaren ›Erdenglück‹. In: Kleist-Jahrbuch 2005, S. 185-215.

- 45 Verschiebung und Deplatziierung stehen hier in einem theoretisch-historischen Kontext, der seinen Ursprung in Freuds *Traumdeutung* hat und im französischen Poststrukturalismus aufgegriffen wurde: so in Lacans Theorie der Metonymie, deren Funktionsweise nach dem Modell des unablässigen Verweisens der Signifikanten untereinander wiederum auf Derridas Begriff der »différance« verweist, wobei man das »déplacement«, worauf Homi K. Bhabha aufmerksam gemacht hat, durchaus als einen Vorgang der »différance« verstehen kann oder sogar verstehen muss. Deplatziierung oder »déplacement« ist aber vor allem eine Strategie, die für Roland Barthes von Bedeutung ist. Es gilt als eines seiner »Grundverfahren im (theoretischen wie literarischen) Schreiben [...], um Raum für neue Überlegungen, für neue Perspektivierungen zu gewinnen«, die man so oder in anderer Form nicht erwartet hat. »Se déplacer«, heißt es in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France, »peut donc vouloir dire: se porter là où l'on ne vous attend par, ou encore et plus radicalement, abjurer ce qu'on a écrit (mais non forcément ce qu'on a pensé), lorsque le pouvoir grégaire l'utilise et l'asservit.« Der Reihe nach: Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, S. 159f.; Ottmar Ette: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a.M. 1998, S. 64; Roland Barthes: *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung am Collège de France*. Frankfurt a.M. 1980, S. 38.

in die sich Kleists Figuren grundsätzlich versetzt fühlen. Umbruchphänomene, wie sie in seinen Dramen und Erzählungen durchweg inszeniert werden, bilden dabei a limine den Ermöglichungsgrund radikaler Fremdheit⁴⁶, weil unter diesen Bedingungen Lebensformen aufeinanderprallen oder sich abspalten, ohne dass eine zuverlässige Ordnung den Übergang regeln würde. Es ist daher nur konsequent und Ausdruck seiner radikalen Umsetzungsstrategie des Befremdenden, dass sich bei Kleist diese auf den Kopf gestellte Welt in Gestaltungsprinzipien niederschlägt, die ihre Verschiebungen auch formal nachvollziehbar machen – sei es nun in Form der dramaturgischen Inversion, wie sie sich exemplarisch in der *Penthesilea* nachweisen lässt⁴⁷, oder sei es als Verfahren sprachlicher Destabilisierung, von der vorzugsweise seine Syntax betroffen ist.⁴⁸ Von besonderem Interesse für den hier in Rede stehenden Zusammenhang ist allerdings Kleists Neigung zu Anagrammen. Denn in ihr dokumentiert sich nicht nur die Traditionsbezogenheit seiner Modernität, sie gibt auch Auskunft über ein Schreiben, das in seiner spezifischen Ausrichtung auf Alterität und Kontingenz sein außer-ordentliches bzw. außerordentlich modernes Profil gewinnt.

Bei der durch seine Briefe und Werke bezeugbaren Neigung zur »logographische[n] Eigenschaft« (SWB 3, 277) der Sprache verdient zunächst der für Kleists Standortbestimmung in der Moderne hilfreiche Umstand Beachtung, dass die von Jean Starobinski wieder entdeckte Anagrammatik-Forschung von Ferdinand de Saussure⁴⁹ im Wesentlichen »einen Literaturbegriff beflügelt« hat, der »anagrammatische Phänomene privilegiert und historisch rehabilitiert.«⁵⁰ Was lange Zeit als geistreiche Spielerei abgetan wurde, hatte sich in der Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert zu einer Hochblüte entwickelt, deren Funktion und Ausprägung im Einzelnen bis heute nur ansatzweise erforscht sind.⁵¹ Dabei machte schon Walter Benjamin in seinem

46 Vgl. hierzu weiterführend: Dieter Heimböckel: Zugängliche Unzugänglichkeit. Heinrich von Kleists Topographie des Fremden. In: Grenzräume der Schrift. Hrsg. von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld 2008, S. 95-110.

47 Vgl. Gabriele Brandstetter: Penthesilea. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Übersetzung der Tragödie. In: Kleists Dramen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1997, S. 75-115.

48 Vgl. Heimböckel: Emphatische Unaussprechlichkeit (wie Anm. 2), S. 297ff.

49 Vgl. Jean Starobinski: Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1980.

50 Anselm Haverkamp: Anagramm. In: Ästhetische Grundbegriffe in sieben Bänden. Hrsg. von Karlheinz Brack [u.a.]. Stuttgart/Weimar 2000, Bd. 1, S. 133-153, hier S. 136.

51 Vgl. Haverkamp (wie Anm. 50), S. 143. Zum »Letterwechsel« im Barock vgl. Paul Fleming: Paragramm. Grimmelhausens Poetik der Unbeständigkeit. In: Die

Trauerspiel-Buch auf die Bedeutung des Anagramms im Barock als eines Mittels aufmerksam, das die Materialität der Schrift gegenüber dem Sinn in den Vordergrund rückt:

In den Anagrammen, den onomatopoetischen Wendungen und vielen Sprachkunststücken anderer Art stolziert das Wort, die Silbe und der Laut, emanzipiert von jeder hergebrachten Sinnverbindung, als Ding, das allegorisch ausgebeutet werden darf. Die Sprache des Barock ist allezeit erschüttert von Rebellionen ihrer Elemente.⁵²

Benjamin zählt damit die Anagrammatik ausdrücklich zu den poetischen Verfahrensweisen, die bereits im Barock gegen die Sprache und eine definitive Sinnzuschreibung aufbegehren. Anders als die Klassik, die mit dem Kunstsymbol die »organisch[e] Totalität« privilegiert, tendiert das allegorische Schriftbild im Barock zum »amorphe[n] Bruchstück« und trägt dadurch dazu bei, dass »der falsche Schein der Totalität« ausgeht. »Unfreiheit, Unvollendung und Gebrochenheit der sinnlichen, der schönen Physis zu gewahren, war wesensmäßig dem Klassizismus versagt. Gerade diese aber trägt die Allegorie des Barock, verborgen unter ihrem tollen Prunk, mit vordem ungeahnter Betonung vor.«⁵³

Im Lichte des Anagramms schreibt die Moderne insofern eine Tradition fort, die vom Klassizismus unterbrochen wurde, womit sich der literaturgeschichtliche Sonderweg der (Weimarer) Klassik ein weiteres Mal bestätigen würde.⁵⁴ Für die Moderne bedeutet dies darüber hinaus aber nicht nur, dass die Konturen ihres Anfangs verschwimmen, sondern dass in ihr die traditionellen Mittel selbst darüber bestimmen, »welche modernen ausgewählt, wie sie neu definiert und an die vorhandenen Bedingungen angepasst werden.«⁵⁵ So setzen sich in der Sprache die »Rebellionen ihrer Elemente«, von denen Benjamin in Bezug auf das barocke Anagramm spricht, bei Kleist durchaus fort -: mit dem signifikanten Unterschied allerdings, dass sich das Palimpsestische der Schrift zu einem Strukturprinzip seiner Texte insgesamt ausweitet. Das hat sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetische Konsequenzen. Denn im Gefüge des jeweiligen Textes fungiert das Anagramm nicht nur als Einfallsstelle deplatziertes Bedeutung; es steht dort auch für die Unwägbarkeiten und Aporien seiner Lektüren und Entzifferungen ein.

Endlichkeit der Literatur. Hrsg. von Eckart Goebel und Martin von Koppenfels. Berlin 2002, S. 35-49, hier S. 35ff.

52 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 381.

53 Benjamin: *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 351f.

54 Vgl. Geisenhanslüke/Heimböckel (wie Anm. 42), S. 137.

55 Schwinn (wie Anm. 11), S. 11.

Paradoxaerweise geben sich die Aporien der Lektüren bei Kleist dadurch zu erkennen, dass sie auf Eindeutigkeit kodiert sind. Ist für das Verhältnis des Wortes zu seiner Inskription ihre »phänomenale Unkenntlichkeit«⁵⁶ konstitutiv, so steht gerade die Hartnäckigkeit, mit der die Kleist-Figuren darauf bestehen, den verdeckten Text erfasst zu haben, dazu in einem krassen Missverhältnis. Die anagrammatische Konstellation ist dabei nur das poetologische Spezifikum einer allgemeineren subtextuellen Relation, die den Leser dazu zwingt, Fremdestes zusammenzudenken oder zumindest in eine Beziehung zu setzen, während sie die handelnden Figuren regelmäßig genau daran scheitern lässt. Indem sie dem Zwang unterliegen, das Fremde auf ein Bekanntes zurückzuführen, damit sich ihr Begehren erfüllt oder die Integrität gewahrt bleibt, greifen sie zu einer Lektüre, die sie in ihrem Handeln und Denken bestärkt. Dass dieses Sich-Bestärken aber auf eine Schwächung oder persönliche Katastrophe hinausläuft, wird ihnen zumeist erst dann bewusst, wenn es zu spät oder die Situation zumindest irreversibel ist. Man kann nicht behaupten, dass die Figuren Kleist katastrophenuntauglich wären; aber dem Katastrophischen der Sprache, ihrem Unbewussten⁵⁷, das sie vor die Abgründigkeit ihrer (sprachlichen) Existenz stellt, sind sie in den seltensten Fällen gewachsen.

So nimmt das Verhängnis in der Erzählung *Der Findling* genau in dem Moment seinen Lauf, in dem Nicolo durch Zufall die »logographische Eigenschaft« (SWB 3, 277) seines Namens entdeckt und die zu »Colino« formierte Anordnung der Buchstaben auf sich bezieht. Dabei schließt er aus der Zufälligkeit seines Fundes keineswegs auf die Kontingenz der Benennung. Ganz im Gegenteil: »Die Übereinstimmung, die sich zwischen beiden Wörtern angeordnet fand, schien im mehr als ein bloßer Zufall« (SWB 3, 277). Nicolo kommt nicht nur nicht auf die Idee, die Übereinstimmung, die ja nicht nur symbolisch, sondern auch in der Materialität der Anordnung keine ist, in Zweifel zu ziehen, er unterliegt auch in mehrfacher Hinsicht einer (Selbst-)Täuschung: Sie betrifft erstens die Möglichkeit, sich über den Zufall hinwegzusetzen und damit eine Ordnung unter den Voraussetzungen seines Deutungshorizontes herzustellen; sie betrifft zweitens den Glauben, dass trotz der Umstellung der Namen sich in ihnen eine Identität verbürge, und sie betrifft drittens den Irrtum, dass er infolge dieser Ineinssetzung die Rolle des toten Fremden einzunehmen

56 Haverkamp (wie Anm. 50), S. 136.

57 Hier in dem Sinne gemeint, in dem Haverkamp die Wiederentdeckung des Anagramms durch den Poststrukturalismus mit der Entdeckung des Unbewussten durch Freud vergleicht: »denn was sie [die Wiederentdeckung; Anm. Verf.] zu enthüllen verspricht, ist das Unbewußte der Sprache, wenn nicht die Sprache als das Unbewußte.« Haverkamp (wie Anm. 50), S. 134.

berechtigt sei.⁵⁸ Damit folgt Nicolo aber einer Substitutionslogik, mit der sich der Name, der sich zu erkennen gibt, zwar benennen lässt, der aber nicht als solcher identifiziert werden kann.⁵⁹ Die Übereinstimmung, von der er ausgeht, ist insofern eine, die nicht stimmt. Dass er sie stimmig macht, ist seinem Begehren nach Eindeutigkeit geschuldet, in dem das Begehren des Anderen als ein Akt der Vereinnahmung aufgehoben ist. Das Anagramm selbst wird davon allerdings nicht berührt. Es steht weiterhin im »Schatten des Anderen«.⁶⁰

Die Andersheit des Anagramms ist unverrückbar, weil sein Außer-ordentliches, das ihm innewohnt und das es mit der Kontingenz teilt, nicht in eine sprachliche Ordnung zurückgeholt werden kann. In dem Moment, in dem versucht wird, es ihr einzuverleiben, ist sie nicht mehr bzw. nicht mehr das, was sie zu sein schien. Aus diesem Grund materialisiert sich im Anagramm nicht nur die sprachliche Ordnung als eine unberechenbare Größe und damit als etwas, das selbst sein Außer-ordentliches in sich trägt; es zeigt auch, dass Sprache immer schon vom Anderen herkommt und in dieser Andersheit unverfügbar ist. Im Anagramm dokumentiert sich dabei die Sprache des Anderen als Sonderfall und zugleich als Beispiel ihrer Unverfügbarkeit. Denn im Anagramm wird die Unverfügbarkeit der Sprache gewissermaßen auf Latenz gestellt, weil es einen Text lesbar macht, der dadurch, dass er gleichzeitig auf einen abwesenden Text verweist, in seiner Lesbarkeit wieder zurückgenommen wird. Indem sich ein Text im anderen Text darstellt, wird »das lineare Lesen zu einem simultanen Lesen auf zwei Ebenen, deren Zugleich das Paradox ausmacht.«⁶¹ Dieses Zugleich sichtbar zu machen und nicht aufzulösen, ist ein Spezifikum der Texte Kleists und wesentliches Merkmal seiner Poetik des Befremdenden, das man auch aus anderen nicht-anagrammatischen Zusammenhängen kennt. Im Anagramm aber wird das Zugleich als ein Produkt des Zufalls vorgeführt, mit dem jede Sinnggebung subversiv unterlaufen wird.

Es spricht für die Bedeutung, die Kleist dem Anagramm als Vehikel der Zufallsproduktionen einräumt, dass man ihm in seinem Werk immer wieder begegnet, wobei die Anekdote *Der Griffel Gottes* und die Novelle *Die Verlobung in St. Domingo* in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich sind. In der *Verlobung in St. Domingo* ereignet sich die anagrammatische Wendung, wie es sich für einen Kleist-Text gehört, plötzlich und ohne doppelten Boden, weit davon entfernt, dass er Rechenschaft über die unvermittelte, inzwischen

58 Zum Letzteren vgl. den Beitrag von Achim Geisenhanslüke in diesem Band.

59 Vgl. Haverkamp (wie Anm. 50), S. 138.

60 Marianne Schuller: Ur-Sprung. Zu Kleist. In: dies.: *Moderne. Verluste.* Frankfurt a.M./Basel 1997, S. 13-60, hier S. 37.

61 Bianca Theisen: *Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens.* Freiburg i.Br. 1996, S. 95.

auch editionsphilologisch sanktionierte und akzeptierte Deplatziierung von Gustav zu August im letzten Textdrittel ablegen würde. Die Novelle (was ebenfalls für Kleists Texte symptomatisch ist) schweigt darüber. Aber worüber sollte sie auch sprechen? Dass die Namensersetzung einem »Sinn und System« folgt⁶², sagt nichts über die Eigenart des Anagramms, sondern bezeugt lediglich dessen Anfälligkeit »für sekundäre Erklärungen, die sie gegen den Strich der anagrammatischen Subversion entschärfen.«⁶³ Die zahllosen Erklärungen, die der Fall inzwischen zeitweilig hat⁶⁴, unterstreichen diese Anfälligkeit und schreiben zugleich die in der Signifikation des Kontingenten liegende Kontingenz der Signifikation fort. Wer allerdings über August etwas zu wissen meint, kann nicht anders, als das Wissen aus Gustav identifikatorisch herzuleiten, womit eine Textaneignung vollzogen wird, wie sie *Der Findling* mit der Nicololektüre des Colino-Textes inszeniert.

In der am 5. Oktober 1810 in den *Berliner Abendblättern* anonym veröffentlichten Anekdote *Der Griffel Gottes* haben wir es auch mit einer – sich aus heiterem Himmel – vollziehenden Aneignung zu tun. Über den Prätext dieser Aneignung lässt die Anekdote den Leser jedoch im Unklaren, ebenso darüber, wie diese Aneignung überhaupt vonstatten ging:

Der Griffel Gottes

In Polen war eine Gräfin von P..., eine bejahrte Dame, die ein sehr böses Leben führte, und besonders ihre Untergebenen, durch ihren Geiz und ihre Grausamkeit, bis auf das Blut quälte. Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster, das ihr die Absolution erteilt hatte, ihr Vermögen; wofür ihr das Kloster, auf dem Gottesacker, einen kostbaren, aus Erz gegossenen, Leichenstein setzen ließ, auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: *sie ist gerichtet!* – Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet; der Leichenstein existiert noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen. (SWB 3, 355)

62 Diethelm Brüggemann: Kleist. Die Magie. Würzburg 2004, S. 260.

63 Haverkamp (wie Anm. 50), S. 140.

64 Vgl. Heimböckel: Zugängliche Unzugänglichkeit (wie Anm. 46), S. 73, und weiterführend: Dieter Heimböckel: »Warum? Weshalb? Was ist geschehn?« Nicht-Wissen bei Heinrich von Kleist. In: Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730-1930. Hrsg. von Michael Bies und Michael Gamper. Zürich 2012, S. 59-75, hier S. 71ff.