

LUKAS BAERFUSS  
ARIS FIORETOS DU  
ES IST RECHT SEHR  
RS GRUENBEIN FEL  
NACHT GEWORDEN  
ICITAS HOPPE DAN  
KLEIST RAABE BENN  
IEL KEHLMANN SIB  
ESSAYS  
YLLE LEWITSCHAR  
OFF OLGA MARTYN  
OVA ULRICH PELTZ  
ER MONIKA RINCK  
HERAUSGEgeben von  
SABINE SCHOLL KA  
THOMAS HETTCHE  
THARINA SCHULTE  
KIEPENHEUER & WITSCH  
NS INGO SCHULZE

Es ist recht sehr Nacht geworden

Kleist, Raabe, Benn

*Essays*

Herausgegeben von Thomas Hettche



# Kurzübersicht

[Buch lesen](#)

[Titelseite](#)

[Inhaltsverzeichnis](#)

[Über Thomas Hettche](#)

[Über dieses Buch](#)

[Impressum](#)

[Hinweise zur Darstellung dieses E-Books](#)

# Inhaltsverzeichnis

**Thomas Hettche – Es ist recht sehr Nacht geworden**

**>> Übersicht Kleist <<**

**Ulrich Peltzer – Kleist war ungeschickt**

**Olga Martynova – Von Zufall und Schicksal oder DARUM**

1. Jeronimos Vater
2. Von einer Germanistin und der Seifenoper
3. Von dem Kindsmord, dem Absurden und einem Gemälde
4. Warum?
5. Von der Liebe
6. Von Zufall und Schicksal

**Aris Fioretos – 8,5 Punkte zum Tremor**

**Felicitas Hoppe – Ein preußischer Stummfilm**

1. Gericht
2. Vertrauen
3. Fallstricke
4. Slapstick
5. Marionetten
6. Gelächter
7. Entscheidungen

8. Ordnungen

9. Mobbing

10. Happy Ending

**Heinrich von Kleist – Das Erdbeben in Chili**

**>> Übersicht Raabe <<**

**Sibylle Lewitscharoff – Behäbig, wild und grausam**

**Monika Rinck – Die Rache der ausgeschlossenen Möglichkeiten**

**Ingo Schulze – Vom Einverständnis mit dem Teufelspakt.**

**Daniel Kehlmann – Zum wilden Mann. Neun kurze Überlegungen**

**Wilhelm Raabe – Zum wilden Mann**

Erstes Kapitel

Zweites Kapitel

Drittes Kapitel

Viertes Kapitel

Fünftes Kapitel

Sechstes Kapitel

Siebentes Kapitel

Achtes Kapitel

Neuntes Kapitel

Zehntes Kapitel

Elfes Kapitel

Zwölftes Kapitel

Dreizehntes Kapitel

Vierzehntes Kapitel

Fünfzehntes Kapitel

Sechzehntes Kapitel

**>> Übersicht Benn <<**

**Durs Grünbein – Das Gehirn in den Händen**

**Sabine Scholl – Körper im Krieg**

Null

Eins: Gehirne

Zwei: Die Eroberung

Drei: Die Reise

Vier: Die Insel

Fünf: Der Geburtstag

**Lukas Bärfuss – Die Dinge beim Namen nennen. Zu Gottfried Benns**

**Rönne-Komplex**

**Katharina Schultens – Der Rest ist das Geschehen. Zu Benns Gehirnen**

1. Frau Schultens steht im Medizinhistorischen Museum vorm

Gruselkabinett und ruft Herrn Dr. Benn zur Hilfe

2. Die Rezipientin prüft ihre Hypothese anhand des vorliegenden  
Materials

3. Die Rezipientin berücksichtigt ihre persönlichen sowie die allgemeinen gesellschaftlichen Umstände und befindet sie als unzureichend
4. Die Rezipientin bedient sich im Register ihres biografischen Materials
5. Frau Schultens übernimmt, polemisch
6. Das Exponat wird befragt, weil es nichts zu sagen hat

### **Gottfried Benn – Gehirne**

Gehirne

Die Eroberung

Die Reise

Die Insel

Der Geburtstag

Thomas Hettche

## **Es ist recht sehr Nacht geworden**

In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, namens Jeronimo Rugera, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erheben. So beginnt die Erzählung *Das Erdbeben in Chili*. Es ist der erste Text Heinrich von Kleists, der gedruckt wurde, 1807, im damals sehr populären *Morgenblatt für gebildete Stände*. Kleist war dreißig Jahre alt.

Obwohl er darin von einem konkreten historischen Ereignis erzählte, verwies der junge Autor die Zeitgenossen doch unverkennbar auf eine andere, ungleich größere Naturkatastrophe. Nämlich auf jenes Erdbeben, das am 1. November 1755 zusammen mit einem Großbrand und einem Tsunami die portugiesische Hauptstadt Lissabon fast vollständig zerstörte und dessen Erschütterungen über die Iberische Halbinsel hinaus noch in Frankreich zu spüren waren. Mit 30000 bis 100000 Todesopfern ist es eine der verheerendsten Naturkatastrophen der europäischen Geschichte.

»Alles«, schrieb damals der fassungslose Immanuel Kant, »was die Einbildungskraft sich Schreckliches vorstellen kann, muß man zusammen nehmen, um das Entsetzen sich einigermaßen vorzubilden, darin sich Menschen befinden müssen, wenn die Erde unter ihren Füßen bewegt wird, wenn alles um sie einstürzt, wenn ein in seinem Grunde bewegtes Wasser das Unglück durch Überströmungen vollkommen macht, wenn die

Furcht des Todes, die Verzweiflung wegen des völligen Verlusts aller Güter, endlich der Anblick anderer Elenden den standhaftesten Muth niederschlagen.«

Die Nachricht dieser Katastrophe verbreitete sich in Windeseile durch ganz Europa, löste hitzige Debatten unter den Philosophen der Aufklärung aus und zerstörte für immer den Glauben, der Mensch lebe in einer von Gott gut eingerichteten Welt. Was bleibt und was hilft nach diesem Verlust? Literatur. »Eine solche Erzählung«, hoffte Kant, »würde rührend sein, sie würde, weil sie eine Wirkung auf das Herz hat, vielleicht auch eine auf die Besserung desselben haben können. Allein ich überlasse diese Geschichte geschickteren Händen.«

Doch ganz so einfach ist es nicht mit den »geschickteren Händen«. Ulrich Peltzer stellt in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen kategorisch klar: »Schreiben ist kein therapeutischer Akt.« Und auch diese genuin zur Moderne gehörende Verweigerung der Literatur hat, wenn man so will, mit dem Erdbeben von Lissabon zu tun, denn mit dem Glauben an eine gut eingerichtete Welt endete auch die Bereitschaft der Literatur, sich in Dienst nehmen zu lassen, für welche Sache auch immer. Sie zog sich von der Bühne der Welt zurück in das Vieraugengespräch von Autor und Leser. Es war die Geburt der intimen bürgerlichen Lektüre aus dem Geist der Katastrophe.

Die *téchne* des Lesens, die damit sich zu entfalten begann, ist eine Schnittstellenkunst, die zweierlei erst erzeugt, den Text und seinen Leser. Sie erschafft erst den Raum, in dem Literatur im emphatischen Sinn sich ereignen kann. Das war die Hypothese, der ich von 2018 bis 2020 in einer Veranstaltungsreihe der TU Berlin nachging. An jener Hochschule also, an der Walter Höllerer Ende der 50er-Jahre sein *Institut für Sprache im technischen Zeitalter* gründete, ein Name, der noch immer treffend den Rahmen benennt, in dem jede Beschäftigung mit Literatur in unserer Gegenwart stattfindet, zumal heute, da im Medienwandel, den wir

erleben, das Verständnis für die Geschlossenheit eines literarischen Textes, das Wissen um seinen Traditionstraum, die Techniken seiner hermeneutischen Aneignung zunehmend verloren gehen. Heinrich von Kleists Erdbeben in Chili, Wilhelm Raabes Zum wilden Mann und Gottfried Benns Gehirne waren die kanonischen Texte, an denen wir drei Jahre lang im Seminar in diesem Sinn eine *Emphatische Lektüre* – so der Titel der Veranstaltungsreihe – erprobten, und zwar gemeinsam mit Schriftstellern, die ich einlud, ihre eigenen Leseerfahrungen in Form jener Essays beizusteuern, die dieser Band versammelt.

Weshalb gerade diese drei Texte? Weshalb Kleist? Weil er, bevor er in das Königsberg des kurz zuvor gestorbenen Kant reiste, dessen Philosophie ihn in eine tiefe Krise gestürzt hatte, an seine Verlobte schrieb: »Wenn man überlegt, daß wir ein Leben bedürfen, um zu lernen, wie wir leben müßten, daß wir selbst im Tode noch nicht ahnden, was der Himmel mit uns will, wenn niemand den Zweck seines Daseins u seine Bestimmung kennt, wenn die menschliche Vernunft nicht hinreicht, sich u die Seele u das ganze Leben und die Dinge um sich zu begreifen, wenn man seit Jahrtausenden noch zweifelt, ob es ein Recht giebt – kann Gott von solchen Wesen Verantwortlichkeit fordern? Man sage nicht, daß eine Stimme im Innern uns heimlich u deutlich anvertraue, was Recht sei. Dieselbe Stimme, die dem Christen zuruft, seinen Feinden zu vergeben, ruft dem Seeländer zu, ihn zu braten u mit Andacht ißt er ihn auf.«

Das ist die Disposition, aus der heraus dieser Spross einer preußischen Offiziersfamilie, der gegen die französischen Revolutionstruppen gekämpft und überstürzt seinen Abschied genommen, ein Studium begonnen und abgebrochen, sich verlobt und die Verlobung wieder gelöst, Goethe seine *Penthesilea* auf den »Knien seines Herzens« überreicht und Zurückweisung erfahren hatte, der nach Frankreich gereist war, um sich Napoleon anzuschließen, und zurückgeschickt wurde, dieser gescheiterte und immer weiter scheiternde Kleist, der sich schließlich, vier Jahre nach

dem Erscheinen des Erdbebens in Chili, erschoss, das Scheitern einer Liebe in einer scheiternden Gesellschaft erzählt.

Er beginnt mit der Geburt eines Kindes, die ein unstatthaftes Liebesverhältnis ans Tageslicht bringt, erzählt die Verhaftung des Kindsvaters und wie das Liebespaar durch das Erdbeben glücklich Tod und Gefängnis entkommt. Er schildert dann jenen Moment, in dem alle gesellschaftlichen Schranken ebenso einstürzen wie die Mauern der Stadt, und wie die beiden Liebenden in der Atempause einer Nacht, inmitten der Katastrophe, einen utopischen Moment des Friedens erleben. Doch schon mit dem Dankgottesdienst der Überlebenden am nächsten Tag konstituiert sich die Gesellschaft neu, und Kleist lässt das Liebespaar von einem rasenden Mob auf den Stufen der verschont gebliebenen Kathedrale töten.

Man liest das atemlos und zugleich irritiert. Die Erzählung, durch die Kleist'schen Konjunktivkonstruktionen kühl und distanziert, scheint keinerlei Deutung geben zu wollen für das, was sie schildert. Die Figuren scheinen keine Innenwelt zu haben und weisen unser Bedürfnis nach Identifikation ab. Die Handlung, die Zufälle auf Zufälle zu häufen scheint, enttäuscht unsere Erwartungen. Und so bleiben wir am Ende der Geschichte ergriffen, doch seltsam ratlos zurück und wüssten noch nicht einmal zu sagen, was eigentlich ihr Thema ist: die Brutalität der Natur und des Schicksals? Die Feier eines Rousseau'schen Naturzustandes? Die Grausamkeit der Menschen? Der Triumph der Liebe? Oder doch jener der Moral? Wovon nur handelt dieser monströse Text?

In seinem Essay *Wasser, Gänsehaut* notiert Aris Fioretos zur Bildfolge eines antiken griechischen Gefäßes, sie enthalte alles, »was man sich von einem Roman wünschen kann. Es finden sich darauf Spannung, Schönheit, Verstecke, Besinnung, Präzision, jäher gewaltsamer Tod und eine überraschende Geburt.« Besser lässt sich Kleists Erdbeben in Chili nicht charakterisieren, zumal Fioretos anhand des Vasenbildes auf eine

Lektüreempfindung zu sprechen kommt, die jener des Kleist-Textes verblüffend gleicht: Ein Roman sei wie kaltes Wasser, das unsere Haut berührt, der Schauer beim Lesen gleiche ihrer physiologischen Reaktion. Man kann von einer sinnlosen Katastrophe nicht sinnstiftend erzählen, ließe sich so Kant entgegnen, denn dann erreicht man die Wirklichkeit des Katastrophischen nicht.

Und katastrophisch ist bei Kleist alles und vor allem die Liebe. Es ging diesem Dichter um Literatur, die ernst nimmt, nicht mehr entscheiden zu können, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, und die trotzdem an der Möglichkeit des Erzählens festhält. Das Zwischenreich, aufgespannt zwischen Sinn und Kontingenz, in dem die Literatur seit dem Erdbeben von Lissabon ihren Ort hat, manifestiert sich bei Kleist in seinen Figuren. Alle können sie, wie Max Kommerell schreibt, »Rätsel sein für sich, für einen Partner, für die Umwelt, für uns«. Dieses Rätsel aber, das wir uns notwendig selber sind, wird bei Kleist nicht gelöst, sondern ausgehalten. Im Erdbeben in Chili kulminiert dieser Rätselcharakter in einem einzigen, in dem berühmten allerletzten Satz der Erzählung. Kleist lässt jenes Kind der Liebe überleben, von der er erzählt hat, doch nur zu dem Preis, dass ein anderes irrtümlich an seiner Stelle erschlagen wird. Und dessen Vater, der vergeblich versucht hat, die Liebenden vor dem Mob zu retten, und dessen Kind man gerade den Kopf an einem Kirchenpfeiler zerschmettert hat, nahm hierauf den kleinen Fremdling zum Pflegesohn an; und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen.

Freuen? Nach dem Tod des eigenen Kindes? Und müssen? Schaudernd beenden wir diese Erzählung im Wissen darum, nichts zu wissen und doch unendlich viel, das wir nicht in Worte fassen können, verstanden zu haben.

Das aber ist eine Empfindung, die uns, gleichgültig, aus welcher Epoche der Text stammt, bei dem wir sie haben, Modernität bedeutet. Eine Spur

verläuft, quer zu den Gräben literaturgeschichtlicher Perioden, durch die Zeit, und wer diese Fährte aufnimmt, wird belohnt mit der Erfahrung, dass es Texte gibt, die einen mit unerbittlicher Neuheit treffen. Wir halten sie auf eine bestimmte Weise für glaubwürdig, denn sie geben uns die Gewissheit, etwas über die Welt zu erfahren, das wir vorher nicht wussten. Das ist wirklich geschehen, sagt der Text, es ist nicht ausgedacht, sondern abgenommen von der Wirklichkeit. Glaublich wird diese Behauptung durch die Genauigkeit der Erzählung und die Geschlossenheit der Fiktion, die psychologische Stimmigkeit von Figuren und Handlungen und all jene anderen Mittel, die das realistische Erzählen seit dem 19. Jahrhundert, seit Flauberts *Madame Bovary*, seit Dickens' *Oliver Twist*, Tolstois *Krieg und Frieden* und Melvilles *Moby-Dick*, perfektioniert hat.

Roland Barthes war nun der Ansicht, dieser »Wirklichkeitseffekt« entstehe durch »das Verlöschen der Sprache zugunsten einer Realitätsgewißheit: Die Sprache zieht sich zurück, verbirgt sich und verschwindet, so daß nur noch das Gesagte nackt übrigbleibt. Das meiste, was wir Erzählung nennen, besteht in der Modulation dieser Bewegung.« Und diese Bewegung gelinge nur, weil ein solches Erzählen geläufige kulturelle Codes verwende, es handle sich dabei, urteilte Barthes abfällig, um ein »Erbrechen der Stereotypen«. Das aber bedeutete, die Anmutung von Realität, die Literatur zu erzeugen imstande ist, wäre nichts als Schein, die Behauptung, die Literatur nähme die Welt in den Blick, nichts als Ideologie.

Aber handelt es sich bei den Modulationen, von denen Barthes spricht, nicht vielmehr um eben jene Rätsel, wie etwa Kleists Erdbeben in Chili sie uns aufgibt? Um das Fantastische, das plötzlich hereinbricht, um Erwartungen, geweckt und schon unterlaufen? Wie sollte ein Schriftsteller wie Kleist nicht wissen, dass Realität weder einfach zu haben noch abzutun ist? Gerade ihm ist sie doch schon immer das, was Kant eine *regulative Idee* nannte, also etwas, dessen objektives Sein vorausgesetzt

werden muss, sich der Abbildung aber entzieht. Das Wissen darum, wie Joseph Vogl es einmal formulierte, dass es »eine Welt oder eine Wirklichkeit da draußen gibt, die sich ungerührt, indifferent, selbstgenügsam, souverän und in völliger Unabhängigkeit von Denkprozessen und Begriffen behauptet«.

Das Reale ist real gerade darin, dass es kontingent und souverän sich der Erzählbarkeit widersetzt, und zwar am offensichtlichsten im Moment der Katastrophe, von der die Literatur deshalb nicht müde wird zu erzählen. Jede Katastrophenerzählung ist eine über die Möglichkeiten realistischen Erzählens selbst: »Etwas bricht herein, über die Protagonisten wie über uns Leser. Es bricht herein mit metaphysischer Gewalt; es bricht herein wie ein Teufelssturm, wie das Donnerwetter des Jüngsten Gerichts. Und das, was da hereinbricht, mit Gewalt und Komik, ist der Realismus.«

Daniel Kehlmann schreibt das in seinem Essay über Wilhelm Raabes Erzählung *Zum wilden Mann*, die 1873 entstand, also ein halbes Jahrhundert nach Kleists Erdbeben in Chili, und uns im zweiten Jahr der *Emphatischen Lektüre* beschäftigte. Raabe, einer jener deutschen Realisten, die im Vergleich zu ihren Kollegen aus Paris und London als etwas provinziell gelten, weil sie dem Fantastischen so viel Raum geben, lässt seine Erzählung in einer Regennacht vor der Apotheke eines kleinen Städtchens im Harz folgendermaßen beginnen: Wir suchen einfach, wie gesagt, vorerst unter Dach zu kommen und eilen rasch die sechs Stufen der Vortreppe hinauf; der Erzähler mit aufgespanntem Schirm von links, der Leser, gleichfalls mit aufgespanntem Schirm, von rechts. Schon hat der Erzähler die Tür hastig geöffnet und zieht sich den atemlosen Leser nach, und schon hat der Wind dem Erzähler den Türgriff wieder aus der Hand gerissen und hinter ihm und dem Leser die Tür zugeschlagen, dass das ganze Haus widerhallt: wir sind darin, in dem Hause sowohl wie in der Geschichte vom wilden Mann!

Wir werden so vom Erzähler im Wortsinn in die Geschichte hineingezogen und registrieren das verblüfft, als erklärte uns ein Zauberer seine Tricks oder als würde die vierte unsichtbare Wand plötzlich durchstoßen, die Bühne und Zuschauerraum trennt. Aber: »Wer spricht?«, fragt Monika Rinck. »Wenn es der Erzähler, der ein Bündnis mit seiner Leserschaft eingehen wird, nicht sein kann, bleibt diese Stelle eigenartig leer. Oder ist's ein Schatten aus einer anderen Welt?« Natürlich ist er das. Jeder Versuch, die Fiktion einer Erzählung zu durchbrechen, indem der Autor von sich selbst spricht, schafft nicht Authentizität, sondern nur eine weitere literarische Figur, die, wie alle Figuren, auf eine andere Welt verweist, die zugleich die eigentliche ist. Doch diese Welt liegt im Dunkeln. Es ist recht sehr Nacht geworden, stellt Raabe gleich zu Anfang fest.

Allerdings vergisst der Leser jenen seltsamen Anfang schnell wieder und folgt gern einer zunächst ganz biedermeierlichen Geschichte um einen Apotheker, seine Schwester und einen unerwarteten Gast. Doch je mehr Raabe seine Geschichte entfaltet, beginnt er Perspektive gegen Perspektive zu setzen, und plötzlich geht es erstaunlich modern um eine Fabrik für Dosenfleisch in Brasilien, um Kolonialismus und Sklavenhandel, dann wieder ist von einer Blutschuld die Rede, einem Henker und gar einem Teufelspakt, Gründerzeitökonomie koppelt sich mit Schatzgräberei, Liebigs Chemie mit einem mythischen Schiffsarzt, und wenn am Ende das ganze biedermeierliche Setting in Trümmern liegt, in das uns der Erzähler zu Beginn der Gewitternacht mitgenommen hat, weiß man: Nichts von dem, was einem gerade erzählt worden ist, ist das, was es scheint.

»Es haben wenige meiner kleineren Dichtungen das Publikum so intriguirt wie diese«, hält Raabe lakonisch fest. Das hat mit der Erzählweise dieses Schriftstellers zu tun, der betont, »ein Drittel« dessen, was er erzähle, habe »der Leser selber herauszudenken, zu fühlen und empfinden«. Was nichts anderes bedeutet, als dass wir die Sätze, die wir

lesen, in unseren Köpfen ergänzen müssen zur Ganzheit einer Welt. Wenn wir Literatur als Wirklichkeit empfinden, erleben wir insofern eigentlich genau das Gegenteil, nämlich die Übereinstimmung der Erzählung mit jenen Konventionen, die uns vertraut sind, und zwar je mehr, je welthaltiger der Text zu sein behauptet. Weshalb der Realismus sein Versprechen, ein Erkenntnismittel jener Wirklichkeit zu sein, die sich immer entzieht, nur einzulösen vermag, wenn er miterzählt, was zwischen dem Text und uns geschieht, wenn wir lesen.

Und eben das ist es, was Wilhelm Raabe in *Zum wilden Mann* tut. Sobald sich in der Geschichte ein Element zu sehr mit Bedeutung auflädt und so den realistischen Charakter des Textes zu gefährden droht, zerstreut er in einer erzählerischen Bewegung der Metonymisierung jenen Sinn wieder, den er eben erst etabliert hat, um dann, wenn die Erzählung sich im realistischen Detail zu verlieren beginnt, wieder Prozesse der Bedeutungsaufladung in Gang zu setzen. Was eben jene Modulation beschreibt, aus der laut Barthes das »meiste, was wir Erzählung nennen, besteht«, einen ständigen Abgleich von Sensation und Deutung, von Kohärenz und Kontingenz.

Nichts anderes ist Realismus: Wir konstruieren unsere Welt in Sprache und aus Sprache, aber zugleich gibt es die Welt, sprachlos, ohne uns. Wir können sie nicht erreichen und müssen es doch. Dieses Eingeständnis macht die Modernität von Texten aus, egal wann sie geschrieben wurden. Und weil in der Katastrophe und der Liebe diese unaufhebbare Kluft uns am direktesten berührt, ist Literatur von beidem besessen. Es könne sein, vermutet Olga Martynova in ihrem Essay *Warum Straßenbahn? Warum Lissabon?*, »dass die Lissabonner, die seit mehr als zweieinhalb Jahrhunderten nach und neben der Katastrophe leben, ein Geheimnis kennen: Es gibt Dinge, die nicht überwunden werden können.«

Die Schönheit von Literatur ist daher immer auch die ihrer Vergeblichkeit. Darum, dass eine emphatische Lektüre sich dies

eingesteh, kreisten unsere Gespräche im Seminar auch angesichts des dritten Textes, der uns nach Kleist und Raabe beschäftigte und dessen Konstruktion Durs Grünbein so zusammenfasste:

»Einen Text so zu komponieren, daß man ihn immer wieder lesen wird, um in seine Kammern einzudringen, um zu begreifen, was da komplex erfaßt wurde, bis der Leser versteht, daß er hier dasselbe erleben soll wie beim Gang durch eine Kunstausstellung, ein Museum mit lauter Bildern, die zum Verweilen einladen (nur daß Satzkonstruktionen hier das Visuelle ersetzen).

Also: lauter Bildergefüge. Und einen Kommentator, den Autor, *das moderne Ich*, das durch den Ausstellungstext führt.«

Wovon ist die Rede? Von Gottfried Benns Gehirne. Novellen, einem halben Dutzend kurzer Erzählungen, deren erste so beginnt: Rönne, ein junger Arzt, der früher viel seziert hatte, fuhr durch Süddeutschland dem Norden zu. Er hatte die letzten Monate tatenlos verbracht; er war zwei Jahre lang an einem pathologischen Institut angestellt gewesen, das bedeutet, es waren ungefähr zweitausend Leichen ohne Besinnen durch seine Hände gegangen, und das hatte ihn in einer merkwürdigen und unerklärlichen Weise erschöpft.

Es ist das Jahr 1916, und wieder ist, seit Raabes *Der wilde Mann*, annähernd ein halbes Jahrhundert vergangen. Gottfried Benn, Pfarrerssohn aus der Prignitz jenseits der Oder, »wo die Ebenen weit«, hatte sein Medizinstudium in Berlin gerade erst beendet. Vier Jahre zuvor war sein erster Gedichtband *Morque* erschienen, neun Gedichte, die Skandal machten und heute Schullektüre sind: *Kleine Aster, Schöne Jugend*,

*Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke.* Es geht um Medizin, Körper, Schmerz, Gleichgültigkeit, Armut und den Tod. Das Nest kleiner fiepender Ratten in einer Wasserleiche, der vom Krebs zerstörte Schoß einer Frau. Er habe die Gedichte während eines Sektionskurses am Klinikum Moabit in einer Nacht aufgeschrieben, erklärte Benn später. Sie machten ihn berühmt wegen ihrer scheinbaren Kälte.

Welche Anstrengung diese Kälte bedeutete, zeigt ein Gedicht Benns über seine Mutter, die in jener Zeit an Krebs starb. Der gläubige Vater hatte verhindert, dass der junge Arzt ihr Leid mit Morphin linderte.

»Ich trage dich wie eine Wunde  
auf meiner Stirn, die sich nicht schließt.  
Sie schmerzt nicht immer. Und es fließt  
das Herz sich nicht draus tot.  
Nur manchmal plötzlich bin ich blind und spüre  
Blut im Munde.«

Zu Kriegsbeginn eingezogen, arbeitete Benn 1916 als Militärarzt in einem Krankenhaus für Prostituierte in Brüssel. Hier – er hörte die Kanonen der Yser-Schlacht von fern – erfand er Rönne, die Hauptfigur seiner Erzählungen, die er uns folgendermaßen vorstellt: »Das ist Rönne, Arzt, mittelgroß, von gesunder Konstitution, linkes Augenlid hängt leicht herunter, meistens mißvergnügt, Dyspepsie im Gehirn, Neigung zu Fettansatz und Transpiration.« Erkennbar ist dies ein unsentimentales Selbstporträt. Benn sieht uns durch seine Figur hindurch an. Diese Prosa zu lesen, bedeutet, über ihren Verfasser nachzudenken, was höchst zeitgenössisch anmutet, ist doch das Memoir die vielleicht populärste literarische Form der Gegenwart. Doch anders als bei seinen aktuellen Epigonen, ist Rönne

gerade nicht einfach ein Abbild des Autors, es gibt da eine offensichtliche Differenz, diese Texte zielen nicht auf Authentizität, die Konturen von Rönne und Benn flirren und dem entspricht ein Flirren der Sprache.

Ha, heute nicht einfach, Beine breit und herab vom Stuhl, mein Fräulein, die feine blaue Ader von der Hüfte in das Haar, die wollen wir uns merken! Ich kenne Schläfen mit diesen Adern, es sind schmale weiße Schläfen, müde Gebilde, aber diese will ich mir merken, geschlängelt, ein Ästchen Veilchenblut! Wie? Wenn nun das Gespräch auf Äderchen kommt – gepanzert stehe ich da, in Sonderheit auf Hautäderchen: An der Schläfe?? O meine Herren!! Ich sah sie auch an anderen Organen, fein geschlängelt, ein Ästchen Veilchenblut. Vielleicht eine Skizze gefällig? So verlief sie –, soll ich aufsteigen? Die Einmündung? Die große Hohlvene? Die Herzkammer? Die Entdeckung des Blutkreislaufes---? Nicht wahr, eine Fülle von Eindrücken steht Ihnen gegenüber? Sie tuscheln, wer ist der Herr? Gesammelt steht er da? Rönne ist mein Name, meine Herren. Ich sammle hin und wieder so kleine Beobachtungen; nicht uninteressant, aber natürlich gänzlich belanglos, kleiner Beitrag zum grossen Aufbau des Wissens und Erkennens des Wirklichen, ha! ha! Und Sie, meine Damen, wir kennen uns doch! Gestatten Sie, daß ich Sie erschaffe, umkleide mit Ihren Wesenheiten, mit Ihren Eindrücken in mir, unzerfallen ist das Leitorgan, es wird sich erweisen, wie es sich erinnert, schon steigen Sie auf.

Dieser Ton Rönnes hat die Literatur nicht mehr losgelassen. Es ist der Ton einer Überforderung und des Ichverlusts, von Nervosität und hohler Männlichkeit, der Härte und zugleich sentimental Sehnsucht. »So etwas war nicht zu finden woanders«, schreibt Klaus Theweleit, »bei keinem George oder Trakl oder Heym oder Brecht, auch Rilke nicht oder sonstwo in deutscher Sprache. Zeilen, die ich jetzt Rocktexten näher finde als den Gedichten anderer deutscher Lyriker. Lyrics. Bennsche Klänge, sounds eher als Bedeutungswörter ... Wortkonglomerate, die in den Körper eingingen ... nicht wie, sondern als eine Musik. Woran liegt diese

Wirkung?« Das ist die Frage, die sich bei Benn immer wieder neu stellt – ungefähr alle dreißig Jahre erlebt er eine Wiederentdeckung –, denn tatsächlich fällt es schwer, sich diesem politisch zweifelhaften und menschlich unangenehmen Dichter zu entziehen, es sei denn durch Verweigerung. Wohin verlockt er uns? In die Sphäre der Unschärfe, die zwischen einem Text und uns existiert und die er wie wenige offen zu halten verstand. In jenes Zwischenreich, von dem die Rede war, aufgespannt zwischen Sinn und Kontingenz wie der Schirm von Raabes Erzähler. Es ist der Hallraum der Sprache selbst, in ihr nur entsteht Literatur. Jeder Vers Benns sagt: Es ist recht sehr Nacht geworden. Wir haben die Katastrophe bereits hinter uns. Geblieben von ihr ist uns die Kälte der Vergeblichkeit, doch sie berührt uns im Schauer der Lektüre tröstlich wie kaltes Wasser.

»Wie mich dieser angebliche Satz Benns durch meine Zwanziger begleitet hat: Man habe sein literarisches Material kalt zu halten«, schreibt Katharina Schultens. »Bis in den Marmorgarten meiner eigenen Medusa hallte er mir nach. Ich flüstere ihn noch immer unter jedem neuen Gedicht.«

Mein Dank gilt Hans-Christian von Herrmann, der mich zu diesem Experiment ermuntert und es geduldig begleitet hat. Der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung und dem Verein der Freunde der TU Berlin danke ich für ihre finanzielle Unterstützung, Florian Höllerer vom Literarischen Colloquium Berlin, dass er sein Haus für Veranstaltungen des Seminars geöffnet, und Thomas Geiger, der den Abdruck der Essays in der Sprache im technischen Zeitalter ermöglicht hat.

## Übersicht **Kleist**

### *Text*

Heinrich von Kleist – Das Erdbeben in Chili

### *Essays*

Ulrich Peltzer – **Kleist war ungeschickt**

Olga Martynova – **Von Zufall und Schicksal oder DARUM**

Aris Fioretos – **8,5 Punkte zum Tremor**

Felicitas Hoppe – **Ein preußischer Stummfilm**

Ulrich Peltzer

## **Kleist war ungeschickt**

Kleist war ungeschickt. Ein Fremder in jeder Gesellschaft, stotternd, errötend. Als sei er inferior und hätte sich nur eingeschmuggelt, in einen Berliner Salon, in ein Theater, irgendwo. Was kann, was soll aus einem werden, der mit 14 – ein halbes Kind ist er noch – zu den Soldaten kommt, um wenig später schon in seinen ersten großen Krieg zu ziehen? Einem Klima des Todes preisgegeben, des Gefechts, von Befehl und Gehorsam, in dem das Überleben sich dem Zufall verdankt. Als eine absichtslose Verkettung von Umständen, deren Endpunkte gleichwohl festzustehen scheinen, unsterblicher Ruhm oder ein Grab ohne Namen. Die Vorhersehung lässt keine Fragen zu, trotzdem spricht sie, ordnet an, hat seltsame Ideen, wie ein gelangweilter Despot, der morgen vergessen hat, was ihm gerade eben eingefallen ist.

Sich bereitwillig in die Launen des »Tyrannen Schicksaal« zu ergeben, ist des jungen Kleists Sache aber nicht. Höchst unwürdig ist das in seinen Augen für einen »freien, denkenden Menschen«. Der nämlich, so teilt er es forsch der Schwester Ulrike mit, »bestimmt nach seiner Vernunft, welches Glück für ihn das höchste sei, er entwirft sich einen Lebensplan, und strebt seinem Ziele mit allen seinen Kräften entgegen«.

Pläne haben, Pläne machen kann man immer. Wenn man dazu bloß in der Lage ist. Der Plan als Abbild der Natur als einem ewigen und

gesetzmäßigen Kontinuum, eins entwickelt sich organisch aus dem anderen, und allem wohnt eine – möglicherweise sogar göttliche – Logik inne. Dem schließt sich die Idealfigur der Natur als Baum an, des Sozialen als Modell einer Stratifizierung. Adel, Klerus, Volk. Bourgeoisie und Proletariat. Jede Abweichung, jeder Ausbruch aus der dem Einzelnen zugedachten Rolle lässt sich erklären, psychologisch oder politisch. Besser hätte ich gesagt: soll sich erklären lassen, andernfalls müsste man Wahnsinn in Anschlag bringen, eine schwer fassliche, sich dem Verstand vielleicht gar nicht erschließende Raserei der Affekte. In einem Brief an eine »theure Freundinn« schreibt Kleist am 29. Juli 1804, er ist 26 Jahre alt: »Ich bin nicht im Stande vernünftigen Menschen einigen Aufschluß über diese seltsame Reise zu geben. Ich selber habe seit meiner Krankheit die Einsicht in ihre Motiven verloren, und begreife nicht mehr, wie gewisse Dinge auf andere erfolgen konnten.«

Was wollte er? »Wie von der Furie getrieben«, so Kleists eigene Worte, hatte er Frankreich »mit blinder Unruhe in zwei Richtungen durchreiset«, um schließlich in Boulogne sur Mer zu landen, »wo ich«, wieder Kleist, »wenn Bonaparte sich damals wirklich nach England mit dem Heere eingeschifft hätte, aus Lebensüberdruß einen rasenden Streich begangen haben würde.«

Ein unwiderstehlicher Drang nach Bewegung, eine Fliehkraft, die ins Exzentrische gerichtet ist, in Zonen, die wohltemperierte Charaktere meiden in ihren Phantasmen von Ausgleich und Gespräch. Dunkelzonen, die nur erhellt werden von grellen Wortblitzen – das Reich unserer Gespenster, spukhafte Szenen voller Angstlust hinter den Fassaden und Codes einer unbefragten Normalität.

Immer wieder gerät Kleist, geraten wir mit Kleist auf Schlachtfelder, seine Figuren, genau wie seine Leser, stets im Bann eines Verhängnisses, dem zu entrinnen praktisch nicht gelingen kann. Manchmal ein erschöpftes

Aufatmen, bevor es zum nächsten unheilvollen Ansturm kommt. Die furchtbarsten Tode ereilen Schuldige wie Unschuldige, da wird ein Verräter von einer Bärin in einem Käfig, in den man ihn gelockt hatte, zerrissen, der Schädel eines Säuglings an einem Kirchenpfeiler zerschmettert. Was einem dann noch übrig bleibt, ist, wie es im Erdbeben in Chili heißt, die Leichname jetzt fortschaffen zu helfen.

Wahrscheinlich gibt es keinen deutschen Autor, bei dem Gewalt und Gewaltverhältnisse so präsent sind, dazu Täuschung, Verkleidung, Somnabulismen, Betrug. Dass es gut ausgehen möge oder wenigstens nicht die allerschlimmste Wendung nähme, wünscht man sich inständig, wenn Kleist ein Einsehen hat, inszeniert er finale Arrangements, denen etwas Wundersames eignet – wer's glaubt, wird selig.

Doch Kleist hat kein Einsehen, diese von mir in allzu kolloquialer Manier gewählte Formulierung, die so etwas wie Verständnis ausdrückt, kalkulierte Milde gegenüber einem erlösungsbedürftigen Publikum, geht an der narrativen Verfahrensweise seiner Erzählungen, der Dramaturgie seiner Stücke im Grunde völlig vorbei. Kleist ist an Zusammenstößen interessiert, er lässt Gestalten und Affekte aufeinanderprallen, ohne sich gängigen literarischen Vermittlungspraktiken zu unterwerfen. Keine berechenbare Ökonomie der Gefühle, sondern Frontalkollisionen von nervösen Zuständen, es ist wenig verwunderlich, dass sein Personal – gänzlich überwältigt von innerem Aufruhr und situativer Hilflosigkeit – in Ohnmacht fällt, zu stammeln beginnt, sich falschen Verbündeten zuwendet. Graziös ist das nicht, auch mangelt es jeder auktorialen Freundlichkeit, dafür gestattet Kleist den Menschen in den Fängen seines Erzählapparats Intensitätserfahrungen, die ihnen (wie auch uns) unvergleichlich sind, Epiphanien der Seele in Augenblicken äußerster Not, einer sie wie ein Geschoß durchdringenden Liebesbegegnung.

Legende, Polizeibericht, bizarre Meldung aus der Rubrik Vermischtes, Fußnoten historischer Ereignisse, Poe'sche Horrorstory – avant la lettre – scheinen sich bei Kleist oft zu verschränken, er beginnt hier und endet dort in einem Maschinengefüge aus von Einschüben und Anmerkungen mal gebremsten, dann wieder irrsinnig beschleunigten Hypotaxen, einem Räderwerk gleich, dem man nicht mehr entkommt, ist man erst einmal drinnen. Ich jedenfalls muss bei der Kleist-Lektüre gelegentlich an die emblematische Filmsequenz aus Chaplins *Moderne Zeiten* denken, als der Tramp von einer gewaltigen Konstruktion aus Antriebsriemen und rotierenden Zahnrädern verschlungen wird, im letzten Moment dann von einem Kollegen gerettet, der den Rückwärtsgang einschaltet. Der Rückwärtsgang existiert für Kleist nicht, wie sein Erzählen von einem blutigen Ernst ist, allein die Leichtigkeit, wenn wir's so nennen wollen, des *Amphitryon* – und nicht die derbe Komik des *Zerbrochenen Krugs* – versieht sein Werk mit einer Prise Humor, ansonsten gibt es bei ihm wenig zu lachen. Kleists Welt war nicht danach, eine Welt des Krieges, der die Subjekte und Territorien, auf denen sie nicht heimisch sein können, affiziert und durchpulst, er selbst hin- und hergerissen zwischen Adoration des Weltgeistes, dessen Verkörperung damals den Namen Napoleon führte, und Widerstand um jeden Preis. Und sei es, dass man das Eigene zerstört, um es nicht in die Hände des Feindes fallen zu lassen, ein Programm der Barbarei, das Hermann in der *Hermannsschlacht* als Bedingung seiner Führerschaft gegen die vorrückenden Römer in einer Reihe rhetorischer Fragen an die anderen germanischen Fürsten folgendermaßen skizziert: »Wollt ihr [...] / Zusammenraffen Weib und Kind, / Und auf der Weser rechtes Ufer bringen, / [...] Verheeren eure Fluren, eure Herden / Erschlagen, eure Plätze niederbrennen, / So bin ich euer Mann.«

Kleist hier, mit einer gewissen Exklusivität, als Typus seiner Epoche deuten zu wollen, ist so fruchtlos wie jeder Versuch, ihm und seiner

Dichtung mit den Begrifflichkeiten der psychoanalytischen Orthodoxie zu Leibe zu rücken. Ödipales Begehr zu diagnostizieren, eine neurotische Fixierung oder narzisstische Defizite, Kleist also auf dem Feld imaginierter Konflikte zwischen, sagen wir, abwesendem Vater und kaltherziger Mutter zu reterritorialisieren, heißt, seinen Furor im Leben und im Schreiben – wie andererseits auch seine Sprachhemmungen und Schamanwandlungen im gesellschaftlichen Verkehr – zu reduzieren auf eine Position unaufgeklärter Innerlichkeit, die seinen realen und seinen textuellen Bewegungen, seiner Hetzjagd in Sätzen und zu Pferde durch halb Europa nicht nur nicht beikommt, sondern sie ums Ganze verfehlt. Wo bei Kleist Familien auftauchen, ähneln sie oft mehr Racketes als romantisches Idyll zu sein, und das nicht aus Verzweiflung oder Enttäuschung über zu wenig empfangene Liebe, eine Kasernenhofjugend, sondern als Wesensbestimmung einer Gruppe, deren Solidarität erkauf wird mit Unterwerfung, ein schnöder Zwangsverband aus Gier und Opportunität.

Auch wenn das Kunstschaffen nie ein kompensatorischer Akt ist, wäre es synthetisch, Kleist als Person und Autor seiner Zeit zu entheben. Einige Stichworte sollte man nennen: ein Aufwachsen in Uniform, das Disziplinarregime der preußischen Armee, die Erfahrung der Schlacht vor jeglicher Erfahrung mit dem Geschlecht, revolutionäre Unruhen, die ganz Europa erschüttern, feudalistische Reaktion, wechselnde politische Koalitionen mal gegen, mal mit Frankreich, der Aufschein bürgerlicher Freiheit jenseits der rigiden Ordnung einer Militärbürokratie, Napoleon als Agent des Code civil und zugleich imperialistischer Befehlshaber, den zu bekriegen, Frankreich zu bekriegen, Staatsräson in Preußen, in Deutschland, für die nächsten 150 Jahre werden sollte, fressst Staub, ihr Feinde, »Heil! Heil! Heil!«

Kleist ist umgeben von Kriegsmaschinen, von bewaffneter Macht, der Tod nie fern. Wenn man so will, zwei Jahrzehnte eines fortgesetzten

Ausnahmezustands. Während Staaten verschwinden oder neu konstituiert werden, durchqueren bislang unbekannte Kräfte das soziale Feld und wühlen es auf, an Herkunft und göttliche Legitimation gebundene Herrschaft beginnt zu wanken und taumeln, nicht zuletzt nationales Pathos reorganisiert sie. Und das um den Preis der Emanzipation, deren Abglanz der französische Kaiser auf seinen Feldzügen immer noch ausstrahlt – falls strahlen nicht ein zu starkes Wort ist. Wo, wie findet sich in alldem ein Platz für jemanden, der eine andere Politik verfolgt als die der besseren Kreise, wo Höflichkeiten zirkulieren und sentimentale Verträge geschlossen werden? Der unbedingt agiert, ein Irrender über Schlachtstätten, auf denen sich immer wieder Affekte entladen, die nicht einzutauschen sind gegen die Empfindsamkeitswerte des Gefühls, Metaphysik und private Handelsware des bürgerlichen Subjekts. An Kleist kann man sich die Finger verbrennen, seine Literatur ist einer Bewegungsenergie unterworfen, deren mitreißende Kraft so grausam sein kann wie von größter Zartheit erfüllt – als sei das eine vom anderen gar nicht zu trennen. Wenn Kleist eines nie ist, dann erbaulich, kein Wunder, dass sein Versuch, einmal staatstragend zu sein, in der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen ziemlich misslingt, ein General fällt nicht in Ohnmacht und ein Prinz zeigt keine Todesfurcht. Als ich das Stück, den *Prinz Friedrich von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin*, zum ersten Mal gelesen habe, war mir völlig unbegreiflich, wie man daraus ein Modell nationaler Erweckung machen kann, mir schien es eher ein Traumspiel zu sein, Albtraumspiel und Wünscheerfüllungsfantasie und Anamnese des soldatischen Körperpanzers in einem. Wenn die preußischen Offiziere zum Schluss ihr kriegerisches Gebrüll anstimmen, »Zum Sieg! Zum Sieg!«, und dieses aus heutiger Sicht schwer erträgliche »Heil! Heil! Heil«, kam mir das und kommt mir das immer noch wie eine Travestie vor, rasch hinten drangeklebt, um einen strategischen, nicht-literarischen Zweck zu erfüllen, vielleicht eine kleine Pension aus der

königlichen Schatulle oder irgendein Pöstchen im Staatsdienst. Nur hätte Kleist dann einen anderen Protagonisten wählen müssen als einen Schlafwandler, mit dem die Hofgesellschaft ihre blöden Späße treibt.

In Gang gesetzt wird das Stück, der *Prinz von Homburg*, durch eine Irregularität, einen Angriffsbefehl des Prinzen entgegen königlicher Order. Das ist sein dramaturgischer Kern, der Angelpunkt, um den herum sich alles Spätere entwickelt. Eine Infamie, aus Sicht der Macht, selbst wenn die Schlacht dadurch gewonnen wird. Solche Irregularitäten, Normabweichungen, gebrochene Versprechen, Vertrauensmissbrauch oder kaum zu entschuldigende Fahrlässigkeiten finden sich fast überall in Kleists Werk, als seien sie die unabdingbaren Antriebskräfte seines Erzählens. Dazu ein Gefühlsüberschwang, der sich jedweder Konvention entzieht. Etwas Unerhörtes ereignet sich, durchbricht die Ordnung des Rationalen, die der Garant für die Kontinuität des Lebens ist. Für seine Planbarkeit. Die Beständigkeit der Verhältnisse. Dass darin ein infektiöser Herd nistet, bleibt im Regelfall verborgen, wie die Kosten, die sozialen, moralischen, politischen, die von jedem Einzelnen zu zahlen sind, um den Schein einer quasi prästabilisierten Harmonie aufrechtzuerhalten.

Die Natur macht keine Sprünge, *natura non facit saltus*, hieß es seit der Antike, sie ist stetig und frei von Plötzlichkeit, differenzierbar, zu beschreiben in universalen Gesetzen. Relativ und nur temporär gültig ist hier nichts, und die Annahme, dass die moderne Naturwissenschaft zu Kleists Zeiten wie alchemistischer Zauber betrachtet worden wäre, sicher nicht allzu weit hergeholt. Wer es wagt, am Bild der Natur, und eben auch der menschlichen, als im Prinzip sorgsam geknüpftem, ebenmäßigem Gewebe zu zweifeln, muss als Sonderling gelten, wer es aktiv infrage stellt durch sein Tun, gehört sofort in Ketten und interniert. Er wird zum Fall, zu einem Objekt polizeilicher Akten, wie nicht selten zum Gegenstand einer über Generationen kolportierten Erzählung. Kurzgeschichte oder

Anekdote, die das Geschehen noch einmal aufblitzen lässt, nicht selten narrativ zurechtgebogen, um Moralvorstellungen zu genügen bzw. die Gerechtigkeit walten zu sehen. Immer aber handelt es sich um die furchterregende, nicht mehr vermittelbare Erscheinung leidenschaftlicher Unvernunft in einer Welt der Vorschriften und Hierarchien, von Machtbeziehungen und wechselseitigen Verpflichtungen – die man, koste es, was es wolle, nach jeder Störung schnellstens wieder einzurichten hat.

Im Zentrum dieser Geschichten stehen oft obskure und unglückliche Existenzen – wie Foucault sie im Vorwort zu einem Buch, das dann nie erschienen ist, charakterisiert –, berichtet wird uns von ihrer Verzweiflung, ihrer Wut, ihrer Liebessehnsucht, ihrem diffusen Wahnsinn. Weder »Größen der Geburt, des Vermögens, der Heiligkeit, des Heldentums oder des Genies« prädestinieren sie für irgendein Aufsehen, wie Milliarden vor und nach ihnen dazu bestimmt, »ohne Spur vorüberzugehen«, wenn sie nicht »gleichwohl von einem Feuer durchquert worden« wären, beseelt gewesen wären »von einer Gewalt, einer Energie, einem Exzess«, »die ihnen in den Augen ihrer Umwelt und gerade im Verhältnis zu ihrer Mittelmäßigkeit eine Art von erschreckender oder erbarmungswürdiger Größe gab«. Foucault spricht hier nicht von Kohlhaas, oder einer anderen Kleist'schen Figur, sondern von denen, die durch Denunziation in den Lettres de cachet unversehens in die Mühlen der absolutistischen Justiz gerieten, aus ihrer Anonymität und ihrem Schweigen gehoben in jenen kurzen »Nachrichten-Novellen«, als die er die Lettres im Archiv der Nationalbibliothek liest, ein Schock der Wörter und Sätze, »aus dem für uns immer noch ein Effekt von Schönheit und Schauer entsteht«.

Die Zufälligkeit, mit der es die Opfer der administrativen Willkür trifft, korrespondiert hier auf subkutane Weise mit der Vorform eines neuen literarischen Imperativs, mit einer neuen Ethik des Erzählers, das seine Aufgabe in der Zukunft nicht mehr darin haben sollte, »den überhellen

Glanz der Gestalt, der Gnade, des Heldentums, der Mächtigkeit sinnlich zu manifestieren; sondern hinzugehen und zu suchen, was am schwierigsten wahrzunehmen ist, was am tiefsten verborgen ist, was am unbequemsten zu sagen und zu zeigen ist, schließlich was man am meisten untersagt und anstößig ist«. Das menschliche Wesen und die Modalitäten sozialer Beziehungen bis zur Kenntlichkeit entstellt im Furor der Anklage, der Nachrede, des Internierungsbescheids, Zwänge und Abgründe. So heißt es, exemplarisch, über einen jungen Strolch und Gassenbuben: »Er ist ein Monster von Libertinage und Gottlosigkeit ... Wohl gewöhnt an alle Laster: spitzbübisch, unbelehrbar, ungestüm, gewaltsam, seinem eigenen Vater in bewusster Absicht nach dem Leben zu trachten imstande ... immerzu in Gesellschaft mit Weibern der letzten Hurerei. Alles was man ihm von seinen Gaunereien und Liederlichkeiten vorhält, macht überhaupt keinen Eindruck auf sein Herz; er antwortet darauf nur mit dem Lachen des Ruchlosen, welches seine Verhärtung erkennen lässt und nur zu lernen gibt, dass er unverbesserlich ist.«

In dieser Beschreibung den Umriss Nicolos zu erkennen, einer der beiden Hauptfiguren in Kleists Erzählung *Der Findling*, fällt nicht schwer, im Großen und Ganzen ist hier alles versammelt, was ihm vorzuwerfen wäre: ein junger Mann, der – ich kompiliere Kleist – vor Begierde nach dem weiblichen Geschlecht glüht und nicht nur ein Verhältnis mit der Beischläferin des Bischofs eines Karmeliterklosters unterhält, sondern dem alten Hahnrei das gemeinsame Kind auch noch untergeschoben hat, sich des Weiteren an seine Stiefmutter heranmacht und perfide zu verführen versucht, den gutmütigen Vater, der ihm das Leben einst rettete und ihn an Sohnes statt annahm, um sein Vermögen betrügt und aus dem Haus jagt, um schließlich »die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist, auszubrüten«.

Der Findling Nicolo handelt unserem zeitgenössischen Verständnis nach grundlos, wenn wir als Begründung seines Handelns eine Art von