

KLEIST
JAHRBUCH
2023

Gedächtnis

J.B. METZLER



J.B. METZLER

KLEIST-JAHRBUCH 2023

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

herausgegeben von
Anne Fleig, Barbara Gribnitz, Christian Moser,
Anke Pätisch, Adrian Robanus und Martin Roussel

J. B. METZLER

Redaktion: Dr. Adrian Robanus
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft / Kleist-Museum
Faberstraße 6–7, 15230 Frankfurt (Oder), robanus@kleist-museum.de

Satz: Günter Dunz-Wolff

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-662-68059-9
ISBN 978-3-662-68060-5 (eBook)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE
und ist ein Teil von Springer Nature
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

J.B. Metzler

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2023

Inhalt

Vorwort	1
---------------	---

Verleihung des Kleist-Preises 2022

Anne Fleig: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Esther Kinsky	5
Paul Ingendaay: Aufmerksamkeit und Eigensinn. Esther Kinsky in ihrem persönlichen Anderswo. Laudatio anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises an Esther Kinsky	9
Esther Kinsky: Es wächst irgendwo ein Stein schon. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2022	15

Interdisziplinärer Workshop ›Kleist in den Medien der Gegenwart. Adaptionen in Film, Theater, Kriminalliteratur, Sach- und Bilderbuch‹

Andrea Bartl und Thomas Wortmann: Kleist in den Medien der Gegenwart. Adaptionen in Film, Theater, Kriminalliteratur, Sach- und Bilderbuch. Zur Einführung in die Sektion	23
Stephanie Catani: Kohlhaas als Westerner? Möglichkeiten und Grenzen eines Medientransfers	27
Juliane Blank: Zu zweit sterben. Filmische Interpretationen von Kleists Suizid in ›Die Akte Kleist‹ und ›Amour fou‹	43
Andrea Bartl: Im Dialog der Künste. Kleists Werk in Bilderbüchern der Gegenwart	59
Thomas Wortmann: Arbeit am Kanon – von rechts. Neurechte Literaturpolitik und die Vereinnahmung von Kleists ›Michael Kohlhaas‹	81
Antonia Villinger: Adaption und Aktualisierung. Die Inszenierung von ›Amphitryon. Ein metaphysisches Gedankenspiel nach Kleist‹ im Theater im Bauturm (Köln)	99
Sandra Beck: Heinrich von Kleist. Leben – Werk – Wirkung in Robert Löhrs ›Das Erbkönig-Manöver‹	117

Abhandlungen

Ricarda Schmidt: Wunschträume im Werk Heinrich von Kleists	137
Julia Soytek: Das Spiel mit dem Nullzustand. Elemente einer frühromantischen Neufassung literarischer Kommunikation in Kleists ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹	153
Luise Grabolle: Heinrich von Kleist und die romantische Komödie. Über parabolische Verfahren in den frühen Dramen Tiecks und Kleists Schauspiel ›Prinz Friedrich von Homburg‹	179
Shira Miron: Vielfältige Epistemologie, zerlegte Heteronomie. Kleists Erzählen in ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹	201
Elaine Chen: Unwillkommene Gäste bei Heinrich von Kleist und Stefan Zweig. Die Friedenspolitik der Hospitalität in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ und ›Der Amokläufer‹	227

Günter Dunz-Wolff: »denke [...] den Rest, zu rechter Zeit, nachliefern zu können«. Stilometrische Untersuchungen zur Entstehung des ›Michael Kohlhaas‹.....	245
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Miszellen

Urs Jenny: Auftritt Geusau. Die Wirkungen einer Nebenfigur in Kleists ›Michael Kohlhaas‹.....	275
Thomas Eichhorn: Engel, Tod und Teufel. Zwei Miszellen zu Heinrich von Kleist	287

Rezensionen

Nina Gawe: Der Autor als Text. Heinrich von Kleists literarische Rezeption – <i>Besprochen von Anne Fleig</i>	293
Arndt Niebisch: Kleists Medien – <i>Besprochen von Maximilian Kloppert</i>	296
Mimmi Woisnitza: Dramaturgies of theatrical imagination. Spectatorial Agency in Lessing and Kleist – <i>Besprochen von Luise Grabolle</i>	300
Stephanie Castendyk: Das unverstandene Gesetz bei Walter Benjamin und Heinrich von Kleist – <i>Besprochen von Joachim Harst</i>	304
Peter Waterhouse: Equus. Wie Kleist nicht heißt – <i>Besprochen von Nora Eckert</i> ..	307

Anhang

Siglenverzeichnis	313
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	315
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum	318

Vorwort

Das ›Kleist-Jahrbuch‹ 2023 wartet mit Neuerungen auf – anzukündigenden wie auch bereits vollzogenen. Neu sind zunächst einige Namen, die auf dem Titelblatt erscheinen: Christian Moser (von Seiten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft) und Adrian Robanus (von Seiten des Kleist-Museums) verstärken seit 2022 das Team der Herausgeberinnen und Herausgeber und treten an die Stelle von Andrea Allerkamp und Andrea Bartl, die auf eigenen Wunsch ausgeschieden sind. Beiden gebührt ein sehr herzlicher Dank – ihr Engagement hat ganz wesentlich dazu beigetragen, das Jahrbuch als wichtiges Sprachrohr der Kleist-Forschung zu profilieren.

Auch inhaltlich gibt es Neuerungen im Jahrbuch, denn wir wollen versuchen, das Jahrbuch noch vielfältiger zu gestalten und weiter für neue Formate zu öffnen: Neben die Dokumentation von Jahrestagung und Preisverleihung, die wissenschaftlichen Abhandlungen und Rezensionen, die selbstverständlich weiterhin den Kernbereich des Jahrbuchs bilden, werden verstärkt Essays und Miszellen treten, die einen freieren Zugriff auf das Werk Kleists erlauben, in Form einer Miniatur einen Teilaspekt beleuchten und eine philologische oder museale *Trouvaille* mitteilen. Der Bereich der Rezensionen soll noch ausgebaut werden. Geplant ist zudem, das Jahrbuch internationaler zu gestalten und für englischsprachige Beiträge zu öffnen.

Ein Beispiel für solche neuen Formate bieten in diesem Jahrbuch zwei Beiträge zum ›Michael Kohlhaas‹: Urs Jennys essayistisch vorgetragene Überlegungen zur Entstehung des ›Kohlhaas‹ haben Günter Dunz-Wolff dazu animiert, die Erzählung Kleists einer stilometrischen Untersuchung zu unterziehen. Doch damit nicht genug: In der Folge hat sich zwischen beiden ein reger Austausch von Argumenten entsponnen, den wir, begleitend zu diesem Jahrbuch, auf der Website der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft publizieren. Ähnliches können wir uns auch für die Zukunft gut vorstellen: die Publikation eines kontroversen oder provozierenden Beitrags im Jahrbuch, der zur weiteren Diskussion im Netz anregt – gern unter breiter und aktiver Beteiligung unserer Leser:innenschaft.

Eine größer dimensionierte Neuerung steht in den kommenden Jahren bevor, soll hier aber bereits angekündigt werden: Wir beabsichtigen, für das ›Kleist-Jahrbuch‹ ein Peer-Review-Verfahren (*Double-blind*-Begutachtung) einzuführen. Ein solches Verfahren dient der Qualitätssicherung für die wissenschaftlichen Beiträge. Es soll zudem die Attraktivität des Jahrbuchs steigern – gerade auch für internationale Forscher:innen. Das Peer-Review-Verfahren soll erstmals für das Jahrbuch 2025 zur Anwendung gelangen. Da die Mitwirkung externer Gutachter:innen eine Änderung der Arbeitsabläufe mit sich bringt, gilt ab 2024 eine neue Einreichungsfrist für Beiträge zum Jahrbuch: Texte, die zur Publikation vorgeschlagen werden, sollten den Herausgeberinnen und Herausgebern bis spätestens 30. September zugehen, damit sie im Jahrbuch des Folgejahres erscheinen können.

Das vorliegende Jahrbuch dokumentiert die Verleihung des Kleist-Preises 2022 im November 2022 mit den Reden der Preisträgerin Esther Kinsky, der Vertrauensperson der Jury Paul Ingendaay und der Präsidentin der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft

Anne Fleig. Unter den wissenschaftlichen Abhandlungen bilden die Beiträge eines Mannheimer Workshops zu ›Kleist in den Medien der Gegenwart‹ einen thematischen Schwerpunkt. Sie wurden von Andrea Bartl und Thomas Wortmann betreut, denen an dieser Stelle herzlich gedankt sein soll. Daneben treten die bereits erwähnten ›Kohlhaas‹-Artikel von Urs Jenny und Günter Dunz-Wolff sowie Abhandlungen von Luise Grabolle, Julia Soytek, Shira Miron, Elaine Chen und Ricarda Schmidt. Die beiden Letzteren gehen auf Online-Vorträge im Rahmen der Vortragsreihe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft zur internationalen Kleist-Forschung zurück, die beiden Ersteren auf Vorträge im Begleitprogramm der Ausstellung ›Kleist *romantisch*‹ im Kleist-Museum. Eine Miscelle von Thomas Eichhorn sowie Rezensionen zu Neuerscheinungen der Kleist-Forschung runden das Jahrbuch ab. Wir freuen uns weiterhin über Einreichungen von Aufsätzen und Miscellen, aber auch über Rückmeldungen und Kritik: Damit helfen Sie uns, das ›Kleist-Jahrbuch‹ kontinuierlich zu verbessern.

Die Herausgeberinnen und Herausgeber

VERLEIHUNG DES
KLEIST-PREISES 2022

am 27. November 2022
im Deutschen Theater, Berlin

Anne Fleig

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Esther Kinsky

Liebe Kleist-Freundinnen und -Freunde,
liebe Mitglieder der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
meine sehr geehrten Damen und Herren,
sehr geehrte Frau Hummel,
sehr geehrte Frau Vogel,
sehr geehrte Frau Zeddies,
sehr geehrter Herr Landgrebe,
lieber Herr Ingendaay
und ganz ausdrücklich: liebe Esther Kinsky!

Es ist mir eine große Ehre, Sie alle heute hier zu begrüßen, und es ist mir zugleich eine außerordentliche Freude, schon bald Esther Kinsky als Kleist-Preisträgerin des Jahres 2022 ansprechen zu dürfen. Geehrt wird damit eine Autorin, die in ihrem Unterwegssein auch Kleists Spuren folgt, wie überhaupt das Unterwegssein wohl eines der Merkmale ist, das beide verbindet. Esther Kinsky hat zum eigenen Schreiben den Weg des Übersetzens genommen, sie hat aus dem Englischen, Polnischen und Russischen übersetzt und ist dabei immer wieder ihren Sprachen in andere Kultur- und Lebensräume gefolgt.

Ihre Tätigkeit als Übersetzerin hat eine Arbeit an und mit der Sprache hervorgebracht, die nicht nur dem anderen Sprechen gilt, sondern das eigene Sprechen fremd macht. Sprache und Fremde hat Esther Kinsky die beiden Gegebenheiten des Menschen in ihrem Band ›Fremdsprechen‹ genannt. Das menschliche Angewiesensein verlangt Gehör und die meist prekäre Zugehörigkeit spricht das aus: Esther Kinsky geht dem Sprechen und dem Klang des gesprochenen Wortes nach, ihre Landschaften, die Räume, die sie durchmisst, sind Klangräume, wie schon der Titel ihres letzten Romans ›Rombo‹ verdeutlicht – und dieses italienische *rombo* müssen Sie sich jetzt bitte viel rollender und grollender vorstellen, als es meine norddeutsche Zunge erlaubt zu artikulieren.

Zugleich ist dieses Grollen nicht laut, das Erdbeben, um das ›Rombo‹ kreist und das es erinnert, ist untergründig, es rollt eigentümlich leise heran, die Schlangen spüren es vielleicht zuerst. Weil die Erschütterung über die konkrete Zerstörung einzelner Ortschaften weit hinaus geht, bleibt die Erinnerung in stillen Schmerz gebannt und wird buchstäblich in Bruchstücken freigelegt, Bruchstücke, die auch die Gestaltung des Buches bestimmen. Eine besondere Spannung kennzeichnet das Erdbebengebiet ebenso wie die erinnernde Suche nach Worten für das, was geschehen ist – den Lebensbruch, die Teilung der Zeit in ein Davor und Danach, eine Teilung, die bedrückend gegenwärtig ist.

Wenn das Unterwegssein der Autorin eine Suchbewegung ist, dann ist es eine Wortsuche: Esther Kinsky fächert Sprache und Wortbedeutungen in Erdschichten, Farbschattierungen und Klänge auf, sie beugt sich über jeden Halm, jedes Kraut am Wegrand und weiß dabei immer, dass es der Rand ist, die Bruchkante – sie geht ganz dicht heran, fasst Splitter und Steine an und schafft durch die Benennung gleichzeitig eine erstaunliche Distanz, sie liefert das Staunen mit, ein lakonisches Staunen, das nah und fern zugleich ist. Und auch die Worte, die Esther Kinsky findet, um die geteilte Zeit unseres Zusammenlebens zu fassen, die Zeitfurchen und Steinbrüche, sind vielgestaltig und karg. Es ist sicher kein Zufall, dass der Ausdruck des Lakonischen auf eine griechische Gebirgslandschaft zurückgeht, es hätte auch eine Landschaft im norditalienischen Friaul sein können.

Im Staunen, das trifft und Abstand schafft, ist Esther Kinsky Heinrich von Kleist nah. Das Kleine und das Große, das Nahe und Ferne, im Staunen stoßen sie zusammen. Das Staunen wundert und widersetzt sich, es stört und verstört. Störungen sind das gemeinsame Terrain von Esther Kinsky und Heinrich von Kleist, gestörte Abläufe, gestörte Ordnungen, verstörte Mitteilungen. Esther Kinsky durchmisst das Gelände, sorgt sich um Brüche und Splitter: Sie setzt dem Beben, der Störung, dem Ungeordneten die Erinnerung entgegen. ›Rombo‹ ist ihr Nachhall in den Ohren. Ganz anders Kleist: Sein ›Erdbeben in Chili‹ ist, wir haben es gerade gehört, laut und plötzlich, »als ob das Firmament einstürzte« (DKV III, 193). In Kleists Gekrache hält nur die Sprache, dieses Als-ob noch stand, nicht aber den Bruch, die Teilung der Zeit auf.

Ich habe vom Klang gesprochen und möchte am Ende die Farben nicht ganz unerwähnt lassen. An diesem hellblauen Novembermorgen möchte ich vor allem die Intensität der verschiedenen Blautöne, die am Himmel, am Wasser, in der Lichtung, am Stein, im Fels aufscheinen, hervorheben. Umso mehr freue ich mich, dass ich Esther Kinsky am Ende dieser Matinee eine blaue Mappe werde überreichen dürfen, eine preußischblaue Mappe, um genau zu sein. Dass dies alles möglich ist, fordert großen Dank.

Dieser Dank gilt zuallererst den Förderern, der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, den Ländern Berlin und Brandenburg sowie der Holtzbrinck Publishing Group; ich danke nachdrücklich Stefan von Holtzbrinck für die weitere Förderzusage. Mein Dank gilt sodann Ulrich Khuon und dem Deutschen Theater, ganz besonders herzlich möchte ich mich bei Bernd Isele bedanken, der nicht nur diese schöne Matinee wesentlich mitgestaltet, sondern mich bei diesem ersten Mal überaus freundlich begleitet hat. Und da wir als literarische Gesellschaft so gerne bei Ihnen im Hause weilen, möchte ich zugleich meiner Hoffnung Ausdruck verleihen, dass wir im nächsten Jahr auch der neuen Intendanz willkommen sein werden.

Danken möchte ich an dieser Stelle des Übergangs noch einmal der Jury der letzten Jahre für ihre kluge und zuverlässige Arbeit: Danke an Andrea Bartl, Günter Blamberger, Florian Borchmeyer, Gabriele Brandstetter, Florian Höllerer, Michael Maar und Sigrid Weigel. Und wenn hier von den letzten Jahren die Rede ist, dann möchte ich einem noch einmal ganz ausdrücklich für seine Kleist-Begeisterung und sein Engagement für unsere Gesellschaft meinen Dank aussprechen: Danke, lieber Günter Blamberger!

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Esther Kinsky

Dass wir nachher noch bei einem Glas Sekt beisammen sein können, ist eine große Freude, und dafür bedanken wir uns herzlich bei Jonathan Landgrebe und dem Suhrkamp-Verlag. Schließlich geht ein großes Dankeschön an die beiden Mitarbeiterinnen Jil Runia aus Bonn und Mara Ruwe aus Berlin für die unablässige Unterstützung bei der Vorbereitung. Wir werden sicher noch weitere schöne Veranstaltungen gemeinsam auf die Beine stellen. Und nun liebes Publikum, ein letztes Wort von mir: Sollten Sie noch nicht Mitglied der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft sein, dann denken Sie vielleicht darüber nach, es zu werden – Sie hören, wir haben noch Vieles vor und freuen uns über alle, die mit uns Kleists Texte lebendig halten und seinen Fährten in die Literatur der Gegenwart folgen!

Paul Ingendaay

Aufmerksamkeit und Eigensinn

Esther Kinsky in ihrem persönlichen Anderswo
Laudatio anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises an Esther Kinsky

Liebe Esther Kinsky, liebe Preisträgerin!
Liebe Frau Professor Fleig, Präsidentin der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
liebe Jury des Kleist-Preises,
liebe Gäste!

Der Kleist-Preis hat die Gewohnheit, einen einzelnen Juror mit der Wahl des Preisträgers oder der Preisträgerin zu betrauen. Was zunächst wie ein Privileg anmutet, vergleichbar dem Gang an einer Kuchentheke entlang, auf deren reiche Auslage man nur mit dem Finger zu deuten braucht, wird im Fall der Jurorenentscheidung des Kleist-Preises zu einer schillernden Herausforderung. Spätestens dann nämlich, wenn der Juror vor sich selbst – und später auch vor Ihnen, verehrtes Publikum – zu begründen versucht, warum seine Wahl auf diese Künstlerin fiel.

Ich habe schon oft festgestellt, dass ich nur das ganz verstehe, worüber ich schreibe beziehungsweise geschrieben habe, dass also das schriftliche Formulieren nicht nur meine Erkenntnis schärft, sondern überhaupt erst hervorbringt. Mein lesendes Gemüt hat eine ziemlich genaue Ahnung, was es mag, so wie mich vor der Kuchentheke niemals Zweifel befällt. Vor einem guten halben Jahr sagte das lesende Gemüt also: »Klar, Esther Kinsky! Das ist die Richtige für den Kleist-Preis!« Mein analytisches Lesehirn ging in den Monaten danach an die Arbeit, um die Fährten weiter zu verfolgen und die tieferen Beziehungen unter den Veröffentlichungen von Esther Kinsky zu erkennen. Dann erst, mit dem Notieren und Aufschreiben, verstand ich *ganz*. Wenn wir jemals *ganz* verstehen.

Jetzt also, nachdem die Linien weitergezogen und alle Winkel ausgeleuchtet sind, weiß ich es mit der größten Bestimmtheit: Esther Kinsky ist die Richtige für den Kleist-Preis. Lassen Sie mich es Ihnen also zeigen oder zumindest andeuten, das Schöne, Anregende, Animierende, Aufwühlende und Tröstende im Werk von Esther Kinsky. So gut ich's vermag. Peter Handke hat vor fast fünfzig Jahren einen Satz über Patricia Highsmith geschrieben, den ich auch auf Esther Kinsky beziehen möchte: Wir befänden uns »im Schutz einer großen Schriftstellerin«.

Statt Ihnen aber nun zu erklären: Wovon *handeln* denn Esther Kinskys Bücher?, sage ich lieber gleich, dass sie nicht im konventionellen Sinn *handeln*. Statt zu sagen: Wer sind ihre Hauptfiguren?, erwähne ich besser, dass sie selbst, die allein durch die Welt streifende Erzählerin, ein wunderbar komplexer Wahrnehmungsapparat, mit Augen, Ohr und Sinnen ausgestattet – dass diese Erzählerin immer die Hauptfigur ihrer Texte ist. Ein Bewusstsein unterwegs, offen für die Welt wie eine feine Membran, so durchlässig, dass ich mich beim Lesen manchmal gefragt habe: O je,

dort ist sie also gewesen? *Das* hat sie gemacht? Diesen Regen gesehen und dieses trübe Licht? Diese matschigen Wege durchwandert, diesen Winter ertragen?

Das ist *meine* Deutung; sie selbst sagt so etwas nicht, sondern nimmt uns einfach mit an ihre Orte. Sie ist eine diskrete Erzählerin, die sorgfältig überlegt, welche Seiten ihrer Persönlichkeit sie uns zeigen will. Und wenn ich hier, vor Ihnen, von ›ihr‹ rede, dann meine ich natürlich nicht Esther Kinsky, wie sie hier unter uns sitzt. Sondern das Erzähl-Ich und Text-Ich, die Kunstfigur, die jeder Schreibende für sich als Stellvertreter konstruiert – und in deren Schutz ich durch ihre Texte wandere.

Die Künstlerin Esther Kinsky hat mindestens fünf Facetten, die ich erwähnen möchte: Sie ist Romanautorin, Lyrikerin, Essayistin, Übersetzerin und Fotografin. Sie hat bis heute fünf Romane veröffentlicht. Und ich habe, was ich über sie sagen möchte, unter fünf Begriffe gestellt, die miteinander verzahnt sind. Erstens: Die Reise. Zweitens: Das Fremde. Drittens: Die Sprache. Viertens: Die Dinge. Und fünftens: Der Eigensinn. Sie müssen sich das nicht merken. Ich wiederhole die Begriffe, wenn es soweit ist.

I. Die Reise

Esther Kinsky ist immer unterwegs. Heute ist sie hier, gerade erst angekommen, aber sehr bald ist sie wieder weg, in Norditalien. Keiner ihrer fünf bisherigen Romane spielt in Deutschland, dem Land, in dem sie aufgewachsen ist, in dessen Sprache sie schreibt und in dessen Sprache hinein sie übersetzt. Zugleich ist sie im Deutschen eine der größten Sprachschöpferinnen, die ich je gelesen habe.

Keiner ihrer Gedichtbände evoziert deutsche Landschaften und wenn doch, dann chiffriert oder verborgen. In einem von ihnen steht die Zeile: »Mitgenommen hat uns das bloße wort/patagonien/hat die zunge verzerrt«. Ein anderer Gedichtband, ›FlussLand Tagliamento‹, beschwört den gleichnamigen Fluss, der in den Friulanischen Dolomiten entspringt und dann nach Südosten fließt. Neben der horizontalen Weite – in der Fläche – kennt er auch eine vertikale Tiefe, nämlich in die verfllossene Zeit hinein, die das Buch heraufruft: Der Text stellt sich italienische Soldaten während des Ersten Weltkriegs vor, die in den Gebüschchen der Insel im Fluss Tagliamento Stellung bezogen haben und im Gefecht vielleicht genau dort gestorben sind. Er stellt sich weiter vor, der Text, das Gestein und die Wasser dieser Gegend hätten die Knochen der Gefallenen gerieben und geschliffen, »bis sie glatt und klein und steinern waren, leichte, seltsame Kiesel mit einem hohlen Klang«.

Esther Kinskys bisher letzter Gedichtband, ›Schiefern‹, der auch kurze Prosastücke enthält, besingt die Slate Islands, einen Archipel vor der Westküste Schottlands, der zu den Inneren Hebriden gehört. Die Schichten des Schiefers, offen zurückgelassen wie Wunden nach dem Untergang der Schieferindustrie, sind nicht nur Abbild der geologischen Zeit, sondern auch Metaphern für die Lagen der menschlichen Erinnerung. Kinskys Werk folgt diesem Phänomen im mittleren Teil des Buches mit einer auffälligen buchgrafischen Gestaltung: Wie Gesteinsschichten laufen verschiedene Textbänder von links nach rechts über die Seiten, so dass man vor- und

zurückblättern muss, um dem Geschriebenen zu folgen: waagrecht über viele Seiten wie Adern im Berg.

Was ihre fünf Romane betrifft, die in den letzten dreizehn Jahren erschienen sind, auch sie spielen immer wieder anderswo: ›Banatsko‹ spielt in der Kleinstadt Battonya im Banat, im Grenzgebiet von Ungarn, Rumänien und Serbien, in einer Gegend, die fast alle ihrer Leser auf der Karte suchen müssten, um sich zu orientieren. ›Sommerfrische‹ hat Ungarn zum Schauplatz. ›Am Fluss‹ spielt in London, spinnt aber Erinnerungsfäden nach Deutschland, Kanada, Kroatien, Israel und Indien. ›Hain‹ – im Untertitel ein ›Geländeroman‹ – ist in der Nähe von Rom angesiedelt, in Ferrara, im Po-Delta. Und schließlich ›Rombo‹. Dieser Roman spielt im Friaul und evoziert die beiden Erdbeben des Jahres 1976, die Leben und Gedächtnis der Menschen dort für immer verändert haben.

Alles, was die Autorin von sich preisgeben will über Orte, Umstände und Lebensrealien, steckt sie in ihre Bücher. In diesem genauen Sinn wollen sie niemals *vollständig* Fiktion sein, auch wenn sie nicht denkbar wären ohne Erfindung, Verdichtung und gestaltende Fantasie. Sie spielen an Orten ohne Ruhm, die noch kaum vorgeprägt sind durch literarische Bilder. Sie handeln von Einsamkeiten und den Menschen, die versprengt und unbeschrieben darin wohnen – und bauen aus der einfühlsamen Beschreibung, ohne die Notwendigkeit einer Handlung, ihre Dynamik auf. Sie handeln von dem, was an den Rändern der Aufmerksamkeit liegt. ›Nicht-Orte‹ hat die Literaturkritik sie genannt, doch zutreffender wäre es, von Orten ohne Klischee zu sprechen, die noch so etwas wie literarische Unschuld besitzen.

Die Reise bedeutet auch: Die Texte von Esther Kinsky liefern sich den Orten, ihrer Zeitbezogenheit und dem Verschleiß aus. Der Wechsel der Jahreszeiten wird nicht von den gewohnten vier Wänden aus betrachtet, sondern tatsächlich erlebt, und mit diesem Erleben entsteht ein hellwacher Sinn für historische Zeit, für Absterben und Neuentstehen. Ich habe noch einmal ein paar Orte aus ›Hain‹, dem ›Geländeroman‹, auf der Karte nachgeschaut: Olevano Romano, Valmontone, Frosinone, Paliano, Bellegra – ach, man möchte sofort hinfahren beim Klang dieser Namen. Wenn man allerdings das Buch gelesen hat, denkt man: nein, vielleicht doch lieber nicht. Es ist ein tief berührendes Buch der Totenmeditation, vieler Besuche von Friedhöfen, ein Buch der Trauer und der mutigen Betrachtung des Todes. Aber auch ein Buch der Tiere: Vogelfang, Wanderschaft der Aale, Tod der Schweine und des Kampfes der Möwe gegen die Taube. (Die Möwe gewinnt.) Ein Buch der Untröstlichkeit, die nur von der Schönheit der Sprache aufgefangen wird.

II. Das Fremde

Ich könnte auch ›*die* Fremde‹ sagen. Aber gemeint ist alles, was zunächst fremd ist. Etwa die Situation eines Menschen, der nicht nach Rom oder Paris geht, sondern in ein abgelegenes Provinzdorf, wo er niemanden kennt und obendrein kein Wort versteht. Das sind Esther Kinskys Erzählerinnen. Das Fremde pur: nicht bekannt zu sein, kein Empfehlungsschreiben zu haben, die Sprache nicht zu beherrschen. Und das heißt: vom unfreiwilligen Schweigen, dem eigenen, beherrscht sein. Mehr

zuhören als reden. Zweifeln, grübeln, herumtasten, die gewohnte Eloquenz vergessen und Wörter nachbilden wie ein Kind. Dort, genau dort, geht das erzählende Ich von Esther Kinskys Büchern mit Vorliebe hin, spricht mit Menschen, sammelt Geschichten, Stimmungen und Schicksale auf.

Es gibt keine einzige Großgeschichte in ihrem Werk, keinen stolzen Handlungsbogen von Anfang bis Ende und keinen linearen Plot. Sondern Begegnungen, Eindrücke, Momente des Innehaltens. Inseln des Kontemplativen, aber ohne Feierlichkeit. Es gibt Kleingeschichten, Augenblicke zwischen Fremdheit und Nähe, ein Kommen und wieder Weggehen, immer aber ein Sich-Bewegen im Fremden mit Haut und Haar, und was daraus dann entsteht, ist keine chemische, sondern eine poetische Reaktion. In der Antrittsvorlesung zu ihrer Thomas-Kling-Poetikdozentur, 2016 in Bonn, nennt Esther Kinsky als Ziel »das sprachliche Verhandeln der Fremde«.

Ihr als erster veröffentlichter, nicht aber als Erstes geschriebener Roman, ›Sommerfrische‹, bezeichnet die von draußen hereindriftende Erzählerin als »Neue Frau«. Und das, »die Neue Frau«, bleibt sie bis zum Ende. Auch der Roman ›Banatsko‹ erzählt von einem Ankommen, Herumsuchen, Wohnung nehmen, Allesen-Kennenlernen. »Warum bist du hier?«, fragt ein Mann die Erzählerin. »Ich weiß nicht, sagte ich. Hier gibt es nichts zu sehen, sagte er. Was hier geschieht, versinkt und versickert im Boden. Leidenschaften, Hoffnungen, Kämpfe, das Kriegsgestöhn der Jahrhunderte, davon nähren sich hier das Schilfgras und die Frösche, vor allem die Frösche. Hörst du sie?« Und dann geht es weiter mit dem Froschgesang und dem Froschland, aber auch damit, dass in diesem Land nichts als Leere ist und Warten, seit Jahrhunderten.

III. Die Sprache

Hier geht es um alles: Benennen, Beschwören, Fehlverstehen, Missverstehen, Abweichen, Neuerschaffen, Erfinden, aber in vielen Zusammenhängen. Sprache: Deswegen sind wir doch eigentlich hier, wir alle. Darum müsste es *immer* gehen. Aber oft verdecken wir das direkt vor unseren Augen befindliche Thema mit schweren Themenvorhängen, die einfach zugezogen werden. Nicht bei Esther Kinsky. Hier ist Sprache immer das wahre Thema.

Nennen wir es ›Fremdsprechen‹, um ihren eigenen Begriff zu benutzen, denn andere Sprachen – andere als das Deutsche – haben sie von klein auf begleitet. Das Ihre war und ist, immer im Anderen, Unvertrauten zu leben und es mit dem Vertrauten abzugleichen. ›Fremdsprechen‹, so heißt ihr überaus kluges Buch mit ›Gedanken zum Übersetzen‹. Es ist ein Buch, dessen Bedeutung kaum überschätzt werden kann, weil es den Vorgang dieses Hinüberhebens von einer Sprache in die andere ganz im Licht des Verhältnisses zwischen der Übersetzerin und ihrer eigenen Sprache betrachtet.

Esther Kinsky sagt dort, das Wesentliche an der Übersetzung sei die Auseinandersetzung »mit den beiden Gegebenheiten des Menschseins: Sprache und Fremde«. Sie sagt ferner: »Ich plädiere immer für ein gutes Stück Fremde.« Nicht

nach der Absicht der Autoren, die sie übersetzt, wird gesucht, sondern nach dem besten Text, den man in der Auseinandersetzung *mit sich selbst* findet. Das ist nicht nur, im positivsten Sinn des Wortes, eine Selbstermächtigung, sondern die Skizze einer Poetologie für Kinskys Werk. Sinn entsteht durch die Arbeit, sich »auf eine Andersnamigkeit der Welt einzulassen«, auf das »oft hoffnungslose Ringen um eine annähernde Kongruenz zwischen originalem und übersetztem Text«.

Es klingt ein wenig nach Fron im Bergwerk, wenn die Autorin sich selbst »Künstlerin an der Sprache« nennt, besonders im Zusammenhang mit ihren eigenen Übersetzungen. Der Akzent hat aber tiefere Bedeutung, denn er entlastet sie davon, sich als »Brückenbauerin« und »Kulturvermittlerin« betrachten zu müssen – als gäbe es da etwas Objektives zu transportieren, als wären schreibende Menschen eine Art von höheren Kulturbeauftragten. Womit auch das Mutter-Teresa-hafte an der Übersetzungsarbeit wegfällt, das Karitative, das in Festreden so gut ankommt. Nein, es ist andersherum: Die Übersetzerin, ganz Künstlerin, tut es für sich selbst!

Überhaupt nicht im Widerspruch dazu steht die lange Liste von Autoren, die Esther Kinsky aus dem Polnischen, Russischen oder Englischen übersetzt hat: Henry David Thoreau, Olga Tokarczuk, Joanna Bator, James Leslie Mitchell, John Clare und viele andere. Einige dieser Bücher finden Sie im wunderbaren Guggolz Verlag, einem kleinen Unternehmen, auf das man immer achten sollte. Wie auch auf die Literaturzeitschrift »Schreibheft«, in der Esther Kinsky von ihrer Erkundung des Balkans berichtet oder von neuer polnischer Poesie oder auch vom Lockdown in Norditalien.

IV. Die Dinge

Naturdinge und Menschendinge. Weggeworfenes, Übersehenes, Liegengebliebenes, Missachtetes. Mülldeponien. Abfallhaufen. Brachland. Altes Zeug. Lesen Sie ihre Bücher, und Sie lernen das Weggeworfene und Vergessene neu achten. *Neue* Dinge kommen in ihrem Werk kaum vor. Kein Designerbüro, keine hippen urbanen Schauplätze. Keine Kaufhäuser, sondern Märkte. Als suchte diese Autorin nach Dingen, die nicht nur eine Vergangenheit haben, sondern eigene Geschichten erzählen können. Deswegen hängen die Schicksale so vieler Geschichten in ihren Büchern an alten, vielbenutzten Sachen.

Ach ja, vergessen Sie bitte den Begriff *Nature Writing*, eine modische Formel, um das Genre der literarischen Naturbeobachtung schicker klingen zu lassen. Es geht immer um einen Menschen, ein registrierendes Bewusstsein unterwegs. Das sind die beiden Elemente, auf die es mir ankommt. Ein registrierendes (atmendes, wahrnehmendes, auch leidendes) Bewusstsein unterwegs.

In dem Buch »FlussLand Tagliamento« erzählt sie von »Schriftsteinen«, flachen Kieseln mit Zeichen in weißen und bläulichen Linien – und sagt dann: mit »winzigen glitzernden Kristallen als Betonungen und Satzzeichen«. Da haben wir es wieder: das Lesen der Welt. Einer Welt, die geschrieben ist. Und Esther Kinsky sagt: »Man will nicht aufhören, sie zu sammeln, auf dem Tisch auszulegen, um Regeln zu verstehen, eine Sprache der Dinge zu lernen, so viel älter als ihre Namen.«

Der Bezug zwischen Sprache und dem Universum ist ein wiederkehrendes poetisches Bild, eine moderne Entsprechung des ›Buchs der Natur‹. Was es etwa mit dem Titel ihres Gedichtbandes ›die ungerührte schrift des jahrs‹ auf sich hat, sagt das fünftletzte Gedicht der Sammlung: Es sind die Sterne. Bei Esther Kinsky schreibt die Natur, es schreibt der Mensch, und Sinn läuft in fein gewobenen Fäden von einem zu anderen. »Ein Berg lässt sich in jedem Licht anders lesen«, heißt es in ihrem Buch ›Rombo‹.

V. und letztens: Der Eigensinn

Eigensinn ist keine Kategorie, ich weiß. Und doch denke ich an den schönsten Eigensinn, wenn ich an Esther Kinskys literarisches Werk denke. Von Buch zu Buch habe ich diese Erzählstimme besser kennengelernt, habe in ihren Gedichten erlebt, wie sie die Grenzen des Benennens verschiebt, Wörter erschafft, die ich nicht kannte, wie sie meine Assoziationen weckt und mich ständig daran erinnert, wie groß der Bereich des Ungesagten, Noch-nicht-so-Gesagten gegenüber dem Gleichen und Immer-schon-so-Gesagten tatsächlich ist. Das ist ihr Eigensinn. Dort zu veröffentlichen, wo sie möchte, die Formen zu wählen, die sie will, die Bücher so zu gestalten, wie sie es für richtig hält – alles an ihrem Werk ist der beste und bedachteste Eigensinn.

Immer wieder findet sich darin, als Erinnerung, aber auch als Anrufung, die Beschwörung der Augen und Ohren, des Mundes und der Sinne. Ihre Bücher sind eine Einladung zum Fremdsprechen in einem umfassenderen Sinn: andere Welten zu betreten, andere Laute zu hören, mit anderen Sinnen wahrzunehmen. Weshalb ich auf jedes Buch, das noch von ihr kommt, gespannt sein werde: weil sie mich beeindruckt durch die Affirmation von Eigensinn und radikaler Erzähleinsamkeit. Durch den Stolz beim Gebrauch eines Instruments wie Sprache, das plötzlich zu schimmern beginnt und auch uns als Leser stolz macht, denn wir selbst haben dieses komplizierte Instrument in uns. In der *Feier* dieser Sprache. ›Thematisierung‹, würde man heute vielleicht sagen, ›Thematisierung‹ von Sprache, aber das klingt mir zu dürr. Ich meine nämlich: *celebration*.

Vielen Dank.

Esther Kinsky

Es wächst irgendwo ein Stein schon

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2022

Vor vielleicht zehn Jahren fuhr ich, aus Polen kommend, über die Oderbrücke, die Słubice und Frankfurt verbindet. Es war November, und hinter mir lag ein Land in tiefem Herbstnebel, der aus dem feuchten, von unzähligen kleinen Wasseradern unterwanderten Boden um Oder und Warthe stieg und die endlosen Kiefern- und Birkenwälder der Gegend verhüllte. Die Oder ist mir als Grenzfluss seit meinen ersten Reisen nach Polen vor über vierzig Jahren vertraut, ich habe sie in allen Jahreszeiten, zu den verschiedensten Wetter- und Lichtverhältnissen erlebt, eine nicht zu übersehende Grenze zwischen zwei Sprachen, zwei Befindlichkeiten, zwei Landschaften. Zum ersten Mal machte ich an diesem Tag in Frankfurt Halt, und ich weiß nicht mehr, was der Anlass war. Der Nebel schien sich über der Oder zu lichten, das Kleist-Museum fiel mir ein, vielleicht war es auch einfach die Idee, von hier aus einen Blick auf den Grenzfluss zu werfen und mir vorzustellen, wo und wie Kleist ihn betrachtet haben mochte. Die Oder war zu seinen Zeiten natürlich kein Grenzfluss und wird auch noch nicht so rabiāt reguliert gewesen sein wie heute, die Ufer werden in größerer Entfernung von der Stadt gelegen haben, von dieser durch die Auen und Schwemmwiesen getrennt, von denen in Kleists Briefen an seine Schwester Ulrike die Rede ist. Doch ob an der Oder oder am Thuner See, es fällt schwer, sich Kleist als Spaziergänger in gleichwelcher Landschaft vorzustellen. Nicht dass die Bemerkungen zu Landschaft in seinen Briefen uninteressant wären – er erkennt Dramatisches im Rheintal, Liebliches an der Elbe, den blauen Flor um ein Gebirge im Morgenlicht und das romantische Potenzial von Steilufern, während ihm die Mark Brandenburg als »Erdstrich [...], der ursprünglich mehr zu einem Wohnplatz für Wallfische u Heringe, als zu einem Wohnplatz für Menschen bestimmt war« (DKV IV, 77), erscheint. Er schreibt mit nicht ganz überzeugend klingender Inbrunst einen Satz wie: »Einsamkeit in der offenen Natur, das ist der Prüfstein des Gewissens« (DKV IV, 104), doch bleibt das Draußen in der Regel Kulisse und Versatzstück. Er erklärt, dass es »überall nicht auf den Gegenstand, sondern auf das Auge [...], das ihn betrachtet« (DKV IV, 339), ankommt, und das betrachtende Auge, das die Szenerien in seinen Briefen diktiert, blickt *en passant*. Der Autor ist immer unterwegs, stets suchend, getrieben, verschickt, mal verzweifelt, mal voll Zuversicht auf eine Schicksalswendung, immer wieder auf einer Flucht, die sich im Innern abspielt, in diesem schwierigen kleistschen Innern, das er manchmal auch als Herz bezeichnet. »Wir tragen unser Herz umher am falschen Ort«, ließ sich in einem Brief entziffern, der als Faksimile bei meinem Besuch damals im Kleist-Museum ausgehängt war, einer von mehreren groß präsentierten Briefen, in denen es immer wieder um Ortswechsel ging, um Pläne, um ein erträumtes Leben als Bauer in der Schweiz, um Geld, das immer fehlte. Vielleicht war es just dieser Satz

vom falschen Ort, der mich damals wieder auf Kleist neugierig machte: ein Satz, der mehr nach resignierter Traurigkeit klingt als nach pathetischem *statement* und sofort Zweifel daran weckt, dass es einen rechten Ort geben kann.

Wie viele hatte auch ich meine erste Begegnung mit Kleist in der Schule, bei der Lektüre von ›Michael Kohlhaas‹. In den siebziger Jahren in der Bundesrepublik Deutschland war es ein Text, der jede Menge Bezüge auf die Gegenwart hergab, doch erinnere ich mich an eine seltsame Lähmung beim Nachdenken über das Verhältnis von Recht, Rechtschaffenheit und Gerechtigkeit und die Verhältnismäßigkeit der Mittel. Ich scheiterte damals – wesentlich weniger dramatisch als Kleist an seinem Poem, doch für mich unvergesslich – an diesem Thema einer Klassenarbeit zu der Novelle, ein Scheitern, dass mir wahrscheinlich ein fruchtbareres Verhältnis zu Kleists Texten beschert hat, als es eine unterrichtslinientreue Erfüllung der Aufgabe getan hätte. Es schien damals zwar viele Gründe zu geben, Kleist zu meiden – als Franzosenhasser, als Reaktionären, als Nationalisten – doch konnte ich das Gelesene, das sich für mich der Ordnung einer Erörterung verweigerte, nicht abschütteln.

Etwa um die Zeit, als ich in Frankfurt an der Oder Halt machte und das Kleist-Museum besuchte, kam ein Film in einige wenige Kinos, der just die Fragestellung des damaligen Schulaufsatzes aufgriff und den Titel trug: ›Kohlhaas oder die Verhältnismäßigkeit der Mittel‹. Der Regisseur, Aron Lehmann, ist ein ganz junger Mann, einige Generationen jünger als ich, und auch wenn der Titel anders gemeint ist als das Thema der Klassenarbeit der siebziger Jahre, bezeugt der Film selbst mit seiner besonderen Betrachtung kleistscher Fragen und Themen, dass die Novelle und ihr Autor bis heute etwas ansprechen, das herausfordert und Auseinandersetzung anregt.

Kleist ist kein einfacher Dichter. Obwohl die Erzählungen in vieler Hinsicht, etwa in ihrem Wechsel von feinsten Detailliertheit und sprunghafter Verknappung, so modern sind, musste ich doch länger nach dem suchen, was ich, mit dem eben genannten Zitat im Kopf, als Herzenszugang bezeichnen würde. »[U]nter den Sinnen eines Denkers wird alles zum Stoff« (DKV IV, 339), schrieb Kleist, und etlicher solcher »Stoff« seiner Texte findet sich auch heute in Literatur und Diskurs, angefangen beim Flucht- und Familiendrama über die Auseinandersetzung mit geschlechtsbestimmter Identität bis hin zur erbitterten Debatte über das Existenzrecht des Pazifismus. Die Schauplätze könnten statt Chili, St. Domingo oder Konstantinopel heute Aleppo, Bagdad oder Mariupol heißen – doch sperrte sich etwas in mir gegen die Beschreibungen von Gewalt. Fast alle seine Erzählungen kreisen um Gewalt als menschliche Äußerung. Gewalt bestimmt die Handlung in der ›Verlobung in St. Domingo‹ mit ihrem denkwürdigen Satz vom Wahnsinn der Freiheit, in der ›Marquise von O...‹ mit den bedrängenden Fragen von Vergessen und Erinnern und Wahrheit in Zusammenhang mit einer Vergewaltigung, in der düsteren Geschichte vom Findling und schließlich im ›Erdbeben in Chili‹. Doch war es irgendwann gerade dieses stets präsente Thema der Gewalt, das mir den Aspekt von Kleists Schaffen eröffnete, über den ich hier sprechen will.

Dem unruhigen, unsteten Kleist, der uns aus den Briefen entgegentritt, schien physische Gewalt fern und fremd, sieht man ab von dem Satz des Siebzehnjährigen – damals bereits zwei Jahre beim Militär und dort von Herzen fehl am Platz – aus

einem Brief an seine Schwester: »Gebe uns der Himmel nur Frieden, um die Zeit, die wir hier so unmoralisch töteten, mit menschenfreundlicheren Thaten bezahlen zu können!« (DKV IV, 18) Die Erlösung vom Militär kurz nach diesem Brief brachte keinen Frieden, die Briefe legen Zeugnis ab von einer steten Unruhe, von Orts- und Richtungswechseln, sind voller Widersprüche und Wiederholungen, die allerdings den Weg zu seiner eigenen Stimme zeichnen. Sätze wie der vom falschen Ort, wie ein »ich passe mich nicht unter die Menschen« (DKV IV, 198), oder: »Ach, es ist meine angebohrne Unart, [...] immer an einem Orte zu leben, an welchem ich nicht bin« (DKV IV, 255), kehren auf diesem Weg regelmäßig wieder und knüpfen sich zu einem roten Faden der Suche und Verzweiflung, an dem sich seine Entwicklung vom Verfasser gestelzter Belehrungen an die Verlobte zum radikalen Sprachkünstler verfolgen lässt. Kleists einziger rechter Ort wurde die Sprache, die nirgends zu verorten ist als im Text, sein Raum bestand aus ineinander verschränkten, einander unterlaufenden Satzteilen, in dem Suche und Widerspruch Ausdruck fanden.

Das Ringen um Standort, Sprache und Selbstfindung artikuliert sich als eine Suche nach Ordnung. Wer würde sich in der Unberechenbarkeit schöpferischer Tätigkeit nicht eine Ordnung als Zuflucht wünschen, eine Ordnung der Natur etwa. Doch Kleist und Natur – das mag sich erst einmal seltsam anhören. Er war kein Naturkundler, nicht einmal ein Bewunderer natürlicher Formen, und nichts verbindet ihn mit Goethes Erkundungen des *Ausdrucks* der Natur. Kleists Verständnis von Natur hatte wenig mit dem zu tun, was sich in der deutschsprachigen Literatur aus der Romantik entwickelte und heute, im Angesicht einer beschädigten Welt, unter dem breiten Schirm der literarischen Naturkunde gefasst wird. Als Zeitgenosse des damals vielbewunderten Naturwissenschaftlers Johann Wilhelm Ritter wendet Kleist sich auf der Suche nach einer »Cultur des Sinnes für die Natur und ihre Erscheinungen« (DKV IV, 32), wie er sie in seiner Erziehung vermisst hat, in erster Linie der Physik zu, einem System von Ordnungen und Gesetzen, das er sich zu eigen machen will wie eine Grammatik der Welt. In der Tat erwirbt Kleist frappierende Kenntnisse in den Naturwissenschaften, doch geht es ihm im Grunde immer um den Menschen, um seine unergründlichen Verhaltensweisen, um das allein dem Menschen vorbehaltene Mangelbewusstsein. Durch die Erkenntnis des Defizitären seiner Existenz steht der Mensch abseits einer Ordnung der Natur, die sich selbst genügt. Die Sprache ist dabei Verhängnis und Segen zugleich. Sie ist das Mittel, den empfundenen Mangel und das Bestreben nach seinem Ausgleich zu artikulieren. Doch mit ihrem unerschöpflichen Potenzial an Gestaltungsmöglichkeiten ist sie auch unerschöpflich an potenziellen Missverständnissen. Sie kann ebenso gestalten wie spalten, und in letzterer Eigenschaft wirkt sie der Ordnung der Natur zuwider und bringt die menschliche Gewalt ins Spiel. Die Gewalt kommt da zur Geltung, wo Worte versagen und Verständigung verhindern. Kleist bietet Schilderungen von spritzendem Hirn und abgeschlagenen Gliedmaßen, von einer allgegenwärtigen Bereitschaft zur Grausamkeit, die nur berichtet, kaum kommentiert wird. Die Störungs- und Zerstörungswut des Menschen entzündet sich an Verständigungsproblemen, doch ist sie auch immer Ausdruck des Konflikts mit einer naturwidrigen Ordnung – definiert durch Macht, Besitz, Moral, Gesetz, Religion. Kleist beschreibt den Dauerkonflikt zwischen destruktiv spaltender und konstruktiv

gestaltender Kraft als eine Art menschlicher Naturgewalt. Die vom Menschen ersonnenen *Werte* wie Macht, Besitz und Ehre werden als Triebfedern von Störung und Zerstörung einer selbstgenügsamen Ordnung entlarvt. Im »Erdbeben in Chili« stehen sich Naturerschütterung und Greuel von Menschenhand gegenüber. Während erstere die »irdischen Güter der Menschen« (DKV III, 207) zugrundegehen lässt, trachten letztere nach dem Leben selbst. Während die Natur nach dem Abklingen der Erdstöße einen Mantel des Trostes über die Gegend breitet, indem sie »die schönste Nacht [...] voll wundermilden Duftes« (DKV III, 201) herabsteigen lässt, sind die eigenmächtigen Grausamkeiten der Menschen absolut. Kein Trost ist in Aussicht, auch in Santiago in Chili wird wie in Wittenberg im Namen eines Rechtskonstrukts die Keule geschwungen und Hirn verspritzt. Die Freude der überlebenden Eltern an dem fremden Kind, das die Wirren ihnen nach dem Tod des eigenen gelassen haben, hat dieselbe unheimliche Künstlichkeit und Herzenleere, wie sie sich immer wieder in Zusammenhang mit Kleists Rollen-, Kinder- und Kleidertauschen manifestiert. Sie ist das, was nach einem gewalttätigen Kahlschlag den Überlebenden bleibt. Man erinnert sich des Satzes des Siebzehnjährigen vom unmoralischen Töten und der schwachen Hoffnung auf menschenfreundliche Taten und begreift, dass die Erkenntnis der Verstrickung des ewig nach Genügen strebenden Menschen in die Dynamik der Zerstörung diesen Texten bleibende Relevanz verleiht.

Der letzte Akt des blutrünstigen Rachedramas von der Familie Schroffenstein löste Kleists Zeitgenossen zufolge bei einer ersten szenischen Lesung vor privatem Publikum brüllendes Gelächter aus. Es mag in dem Stück wohl etliche Unbeholfenheiten geben, doch stelle ich mir dieses Lachen ähnlich leer und hohl vor wie die Freude der Eltern am Ende der Geschichte vom Erdbeben, ein Lachen mit entsetzt geweiteten Augen, denn die Entlarvung der Dynamik dessen, was wir heute als Gewaltspirale bezeichnen, wirkt bei jeder Lektüre wieder erschreckend aktuell. Der Trost einer hastigen Versöhnung nach Auflösung der mörderischen Missverständnisse ist ebenso schal wie der heutiger Versprechen von Frieden oder Schonung der beschädigten Natur.

Störung, Zerstörung, Beschädigungen sind ebenso wie das Missverstehen Tatsachen des menschlichen Lebens. Doch Trost bleibt eine Notwendigkeit, der Trost einer Hoffnung auf Verständigung, auf eine Brücke über den Abgrund des menschlichen Mangelbewusstseins zu einer Art ordnender Kraft, wie etwa die Natur sie bereithält. Die Suche nach einem solchen Trost lässt Kleist immer wieder vom Herzen sprechen, bei ihm, wenig verwunderlich, ein sprechendes Organ, das eine Stimme hat, die ihm zu oft verweigert wird, und, erlöst vom falschen Ort, die richtigen Worte finden mag, die gestaltende Sprache, in der sich Erkenntnis so artikulieren lässt, dass eine eigene Ordnung der Kunst entsteht. Kunst definiert sich dadurch, dass ihr Zweck, wie in der Ordnung der Natur, immer nur in sich selbst liegt und ihr Ursprung nie das Bewusstsein eines Mangels, sondern der schöpferische Impuls ist.

In der Finsternis seiner Erfahrung des Scheiterns an einem groß angelegten Gedicht schreibt Kleist am 5. Oktober 1803 an seine Schwester einen Satz, der ebenso absurd wie großartig und rührend auf einen solchen Trost verweist: absurd, weil er sich im Morgendämmer der Geologie als großer Erkenntniswissenschaft des

19. Jahrhunderts über alle Naturkunde hinwegsetzt, großartig, weil er den Glauben an die Gültigkeit der Kunst als bleibender Kraft ausdrückt, und rührend, weil man das traurige Ende des Dichters kennt: »Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht.« (DKV IV, 320)

Einige Jahre nach meinem Besuch im Museum in Frankfurt an der Oder las ich bei einer Veranstaltung in Polen einen Text über Flüsse und Grenzen und die Fragwürdigkeit des Heimatbegriffs vor, in dem ich auf das genannte Zitat vom Herzen am falschen Ort Bezug nahm. Nach der Lesung trat jemand aus dem Publikum zu mir und wandte ein, Kleist habe es doch vielleicht anders gemeint, nämlich, dass das Herz an der falschen Stelle im Körper sitze. So skurril mir diese Bemerkung damals erschien, sie kam mir öfter wieder in den Sinn. Plädierte Kleist nicht mit seinem Bezug auf das Herz dafür, dieses als eine Kraft zu sehen, die einen Weg zur Hoffnung zu weisen imstande ist, eine regelnde Instanz in dem mangelfixierten System des Handelns, ein Ort ohne festen Platz wie die Sprache, der Natur ebenso nah wie der Kunst, und Sitz dessen, was wir Menschlichkeit nennen, die einzige Kraft, die der allzu menschlichen Praxis von Zerstörung und Gewalt entgegenwirken kann? Das mag es sein, was der Zuhörer gemeint hat, ohne dabei ernsthaft bezweifeln zu wollen, dass das Herz nach der Ordnung der Natur am rechten Ort ist, wenn es links schlägt und im Brustkorb sitzt.

Ich danke Paul Ingendaay und der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft sehr für diese Auszeichnung.

Interdisziplinärer Workshop

KLEIST IN DEN MEDIEN
DER GEGENWART
ADAPTIONEN IN FILM, THEATER,
KRIMINALLITERATUR,
SACH- UND BILDERBUCH

Konzeption und Leitung:
Andrea Bartl und Thomas Wortmann

Kleist in den Medien der Gegenwart

Adaptionen in Film, Theater, Kriminalliteratur, Sach- und Bilderbuch Zur Einführung in die Sektion

»Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün« (DKV IV, 205). Schon mit diesem anschaulichen Gedankenbild in einem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801 wies Heinrich von Kleist darauf hin, wie abhängig jede Wahrnehmung und auch jede ›Wahrheit‹ von der Perspektive und dem Medium ist, durch das ein Gegenstand angeblickt wird. Was aber nun, wenn dieser Gegenstand der Autor und sein Werk selbst sind? Wie verändert sich das Bild Heinrich von Kleists und seiner Texte in unterschiedlichen Medien? Wie färbt sich dieses Kleist-Bild neu ein – und wie verfärbt es sich des Weiteren durch die historische Distanz von über 200 Jahren? Im Ganzen: Wie adaptieren Medien der Gegenwart, konkret: Film, Theater, Kriminalliteratur, Sach- und Bilderbuch, das Werk Kleists? Wie bringen mediale Übersetzungen, historische Veränderungen und natürlich ganz unterschiedliche Zielgruppen neue, andere Kleist-Bilder zustande – und wie wirken diese wiederum auf die Wahrnehmung des ursprünglichen kleistschen Werks zurück? Diesen Fragen stellte sich ein interdisziplinärer Workshop, der am 19. und 20. Januar 2023 an der Universität Mannheim stattfand. Ein Großteil der dort gehaltenen Vorträge liegt hier in Schriftfassung vor.

Das Thema ›Kleist in den Medien der Gegenwart‹ ist ein umfangreicheres und paradigmatischeres, als vielleicht ein flüchtiger Blick wahrzunehmen vermag. Seit etwa 15 Jahren gibt es ein gesteigertes mediales Interesse an den sogenannten literarischen Klassikern, wovon einschlägige biografisch grundierte Spielfilme, Biopics und filmische Dokumentationen ebenso Zeugnis ablegen wie klassikerbezogene Twitteraccounts, Podcasts, Hörbücher und Social Media Posts.¹ Als Beispiele für diese neue mediale Lust an Klassikern seien Spielfilme wie ›Schiller‹ (2005, Regie: Martin Weinhart), ›Goethe‹ (2010, Regie: Philipp Stölzl), ›Die geliebten Schwestern‹ (2014, Regie: Dominik Graf) oder Heinrich Breloers TV-Mehrteiler ›Die Manns – ein Jahrhundertroman‹ (2001) und ›Brecht‹ (2019) ebenso genannt wie die Twitter-Accounts im Namen bekannter Autor:innen, auf denen regelmäßig, oft sogar täglich ausgewählte Zitate dieser Klassiker:innen gepostet werden.² Neben

1 Für eine erste Vermessung des Feldes der Beziehung von Autorschaft und Film in der deutschsprachigen Literatur vgl. Torsten Hoffmann und Doren Wohlleben (Hg.), *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics*, Bielefeld 2020.

2 Ganz allgemein finden auch Dokumentarfilme zu Künstler:innen und ihrem Werk in jüngster Zeit vermehrt den Weg ins Kino. Um nur einige Beispiele zu nennen: vgl. ›Peter

Accounts ›von‹ bzw. über Thomas Bernhard, Goethe, Schiller etc. war einer der erfolgreichsten ›Thomas Mann Daily‹ (@DailyMann), der vom 2. April 2022 bis 2. April 2023 von dem Berliner Doktoranden Felix Lindner betrieben wurde, jeden Tag ein Zitat aus Thomas Manns Tagebüchern brachte und noch heute (nach dessen Einstellung) 33.366 Follower (Stand 26. Juni 2023) hat.

Die Kleist-Rezeption in den Medien der Gegenwart ist sicher in diesen Kontext einzuordnen, aber in ihrem Facettenreichtum etwas Besonderes. Kleists Werk zeigt sich heute in unterschiedlichen Filmgenres: Im Arthouse-Film und im Western, im Biopic und in der filmischen Dokumentation. Es findet sich im Bilderbuch, in der Graphic Novel, in der Kriminalliteratur, auf dem Theater, im Sachbuch, zudem im Podcast, im Hörbuch, auf Internet-Plattformen und Social Media. So wurden Kleists Werke jüngst in Literaturpodcasts wie ›Laberfach‹, ›Neugelesen‹ oder ›Litpod – der literarische Podcast‹ ebenso besprochen wie in ›Warum Kleist?‹, einem Podcast des Literaturhauses Heilbronn, oder in Online-Wissenssendungen im Radioformat wie ›Von einem, dem auf Erden nicht zu helfen war‹ von Bayern 2.³ So gut wie alle bekannten Texte Kleists sind mittlerweile als Hörbücher eingesprochen worden und zumeist über die gängigen Plattformen wie Spotify, Audible, Podimo etc. abrufbar. Durchforscht man über Suchmaschinen das Internet oder Social Media, so finden sich in Bezug auf Kleist zahlreiche biografische Darstellungen, Unterrichts- und Lernhilfen für Lehrer:innen und Schüler:innen, Buchbesprechungen und Inhaltszusammenfassungen,⁴ Zitate und Verweise auf Theaterinszenierungen. Auf Instagram sind unter dem Hashtag #kleist allein über 5.000 und unter #heinrichvonkleist über 1.000 Posts versammelt.⁵

Die folgenden Aufsätze gehen diesen medialen Kleist-Bildern und ihren grünen oder vielmehr bunten Einfärbungen nach, natürlich ohne Vollständigkeit oder eine repräsentative Systematik beanspruchen zu können. Dazu ist die Rezeption Kleists in den Medien der Gegenwart eine zu große, facettenreiche und sich permanent jeden Tag fortschreibende. Auch steht manchmal die Person Kleist biografisch, dann wieder dessen Werk autorunabhängig im Fokus, das zudem nicht ›nur‹ medial übersetzt, sondern verwandelt, angeeignet und zum Teil unstatthaft vereinnahmt wird. In Einzelbildern halten die folgenden Beiträge dies fest. Leitfragen der Analysen sind dabei: Wie gehen die unterschiedlichen Medien bzw. Adaptionen mit

Handke. Bin im Wald. Kann sein, daß ich mich verspäte ... (2016, Regie: Corinna Belz); ›Schlingensief. In das Schweigen hineinschreien‹ (2020, Regie: Bettina Böhler) oder ›Elfriede Jelinek – Die Sprache von der Leine lassen‹ (2022, Regie: Claudia Müller).

3 Vgl. <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/radiowissen/deutsch-und-literatur/kleist06.html> (11.06.2023).

4 Vgl. etwa die internationalen Book Reviews von Better Than Food, z.B. zu ›Michael Kohlhaas‹ (<https://www.youtube.com/watch?v=t2ogpSf7waw&t=1s>, 11.06.2023) oder unterhaltsame Kurzfassungen in den Playmobilfilmen von Sommers Weltliteratur to go, etwa ›Das Erdbeben in Chili to go‹ (<https://www.youtube.com/watch?v=e51wXLW22S4>, 11.06.2023).

5 Das hier nur grob skizzierte Panorama stützt sich auf eine am 13. Februar 2023 durchgeführte Recherche, die mittlerweile sicher wieder zu anderen, neuen Ergebnissen führen würde.

Kleist und seinen Texten um? Was wird heute an Kleist (seinem Leben, seinem Werk) als besonders interessant, was im Gegenzug als zu sperrig empfunden? Inwiefern arbeiten Kleists Werke gar selbst auf den Grenzübertritt in andere Medien hin? Und liest man nach dem Kontakt mit der medialen Adaption den Ursprungstext Kleists neu, anders?

Zwei Beiträge betrachten das Medium Film. Stephanie Catani geht anhand unterschiedlicher ›Kohlhaas‹-Verfilmungen auf deren Verarbeitung von Western-Elementen ein und bespricht dabei insbesondere ›Michael Kohlhaas‹ (2013, Regie: Arnaud des Pallières). Juliane Blank widmet sich den teils dokumentarischen, teils fiktionalen Biopics über Kleist: ›Die Akte Kleist‹ (2010, Regie: Simone Dobmeier, Hedwig Schmutte und Torsten Striegnitz) und ›Amour fou‹ (2014, Regie: Jessica Hausner). Dem Theater ist der Beitrag von Antonia Villinger gewidmet, die anhand der Inszenierung ›Amphitryon. Ein metaphysisches Gedankenspiel nach Kleist‹ von Leonie Houbert, Kieran Joel, Heinrich von Kleist und Felix Witzlau im Theater im Bauturm (Köln) über grundlegende Fragen der Aufführbarkeit von Kleists ›Amphitryon‹ nachdenkt. Dem Medium Literatur in unterschiedlichen Facetten und intermedialen Grenzüberschreitungen folgen drei Beiträge: Sandra Beck zeigt auf, wie Kleist als Person und seine Texte im Krimi, vor allem in Robert Löhrs Bestseller ›Das Erlkönig-Manöver‹ dargestellt werden. Andrea Bartl betrachtet die Adaption von Kleists Prosa und Dramatik in Text-Bild-Kunstwerken für Kinder und Erwachsene (insbesondere Bilderbücher in ihrer Mehrfachadressierung an unterschiedliche Altersgruppen, aber in Seitenblicken auch Graphic Novels und Comics). Thomas Wortmann reflektiert anhand von Bänden wie Günter Scholdts ›Literarische Musterrung‹ (2017) über Versuche der Kanonrevision, nationalistische Literaturpolitik und die ›Kohlhaas‹-Aneignung der sogenannten Neuen Rechten.

All diese Kleist-Bilder sind medial neu eingefärbt: grün und braun, bunt und grau. Sie zeigen, dass Kleists Werk trotz der historischen Distanz heute aktueller und inspirierender denn je ist. Das mag an anthropologisch-psychologischen Urmustern oder gesellschaftsdiagnostischen Befunden liegen, die Kleists Werk ganz spezifisch und provokant evozieren. Kleists Texte enthalten vielleicht selbst Elemente, die einem Übertritt in ein anderes Medium zustreben, etwa Filmisches, Visuelles, Klanglich-Auditives, Virtuelles. Nicht zuletzt an die gegenwärtigen Unterhaltungsmedien sind Kleists Spannungsnarrationen und (Super?-)Heldenimaginationen hoch anschlussfähig. Zugleich beinhaltet Kleists Dichtung aber sicher auch problematische oder stark zeitverhaftete Elemente, mit denen sich Medienschaffende der Gegenwart erst einmal auseinandersetzen müssen. Trotz aller Aktualität und Intermedialität von Kleists Texten bleiben diese nachhaltig sperrig. Und doch: Durch die grünen Gläser der Kleist-Adaptionen gegenwärtiger Medien sieht man die Welt bunter und schärfer. Auch bei künftigen medialen Adaptionen von Kleists Werk und deren medienübergreifender Erforschung wird es daher viel zu entdecken geben.

Stephanie Catani

Kohlhaas als Westerner?

Möglichkeiten und Grenzen eines Medientransfers

Kleists Texten, das wissen wir, blieb die große Bühne ihrer Zeit weitgehend verwehrt. Die meisten seiner Dramen wurden nur einige wenige Male oder erst postum aufgeführt, möglicherweise ja, weil sie tatsächlich, will man Goethes Urteil folgen, noch »auf ein Theater warten, welches da kommen soll.« (DKV IV, 410) Ähnliches lässt sich für die Filmadaptionen behaupten – nur in Einzelfällen haben es Kleists Texte auf die ganz große Leinwand nationaler wie internationaler Kinoproduktionen geschafft. Zwar liegen durchaus Verfilmungen vor: Bei den Stücken handelt es sich, wie Ingo Breuer im ›Kleist-Handbuch‹ herausstellt, »in der Mehrheit nicht um originäre filmische Anverwandlungen [...], sondern um Mitschnitte von Theaterinszenierungen oder ›Einrichtungen für das Fernsehen.«¹ Kleists Prosa hingegen wurde insbesondere durch den Autorenfilm der 1960er/1970er und frühen 1980er Jahre adaptiert und hat zu von Kritiker:innen durchaus gelobten, mitunter stark von der Vorlage abweichenden und kommerziell wenig erfolgreichen Inszenierungen geführt, etwa George Moorses ›Der Findling‹ (1966), Helma Sanders-Brahms' ›Erdbeben in Chili‹ (1974), Hans Jürgen Syberbergs ›San Domingo‹ (1970) oder Éric Rohmers ›La Marquise d'O...‹ (1976).

Das große TV- und Kinopublikum scheint bislang vor allem einem Kleist-Text vorbehalten – seiner ersten und zugleich längsten Erzählung ›Michael Kohlhaas‹. Die Medienaffinität gerade dieses Textes lässt sich leicht erklären, da sich Kohlhaas' Kampf um das eigene Recht, die im Text vorgeführte Ambivalenz des Helden und die sich sukzessive steigernden Eskalationsstufen leicht in eine filmische Handlungsdynamik umsetzen lassen. Und so folgen auf einen noch recht günstig produzierten deutschen TV-Mehrteiler von Wolf Vollmar, der 1967 mit Rolf Boysen in der Titelrolle für den WDR produziert wird, rasch größere und internationale Produktionen: 1969 kommt Volker Schlöndorffs ›Michael Kohlhaas – der Rebell‹ in die Kinos, ein mit fast einer Million Dollar Budget ungewöhnlich kostspieliges Projekt. Der US-amerikanische Spielfilm ›The Jack Bull‹ (›Reiter auf verbrannter Erde‹) von John Badham wird als TV-Film für HBO realisiert und (mit John Cusack und John Goodman prominent besetzt) im Jahr 1999 ausgestrahlt. 2013 schließlich bringt die deutsch-französische Produktion ›Michael Kohlhaas‹ mit Mads Mikkelsen in der Titelrolle die Erzählung auf die Kinoleinwand – unter der Regie von Arnaud des Pallières, der mit dem Film ins Rennen um die Goldene Palme von Cannes geht.

1 Ingo Breuer, Filme. In: KHb, 459–464, hier 461.

Mehrmals sei die Geschichte des Kohlhaas verfilmt worden, stellt der Filmkritiker Peter Zander fest und das »seltsamerweise immer als Western.«² Mit ›The Jack Bull‹, der die Erzählung in das Wyoming Territory am Ende des 20. Jahrhunderts verlegt, ist zwar nur einer der Filme explizit als Western ausgewiesen,³ tatsächlich erweisen sich auch die anderen Produktionen als deutlich genreaffin. So erkennt Zander auch in Schlöndorffs Film die »Ästhetik eines Italo-Westerns«, die in den Westernbezügen der aktuellsten Verfilmung eine Fortsetzung finde.⁴ Der Kulturredakteur Jörg Tazsman deutet die jüngste Verfilmung als »kargen Mittelalter-Western«⁵ und Andreas Kilb wird in der F.A.Z. noch deutlicher, wenn er des Pallières' Kinofilm als »nach innen gewendeten Western« versteht, »der die Pioniergrenze mitten in der douce France und in der Welt der Mantel-und-Degen-Epen entdeckt.«⁶

Warum also, möchte dieser Beitrag am Beispiel der bislang jüngsten Adaption fragen, scheint das Westerngenre so anschlussfähig für die filmische Aufbereitung der Kohlhaas-Figur – und wo liegen möglicherweise die Grenzen einer solchen Übertragung?

Zunächst einmal spielt des Pallières' Film im Frankreich des 16. Jahrhundert, dabei gerade nicht im als »douce France« imaginierten milden, sanften, lieblichen Teil des Landes, sondern im rauen, windzerklüfteten Gebirge der Cevennen.

Das Handlungsgerüst folgt durchaus der kleistschen Erzählung: Des Pallières' Kohlhaas, ein Pferdehändler, nimmt das Recht in die eigene Hand, als sich das bestehende Rechtssystem als unzureichend herausstellt, seinen gerechtfertigten Anspruch auf Wiedergutmachung bei einem benachbarten Freiherrn durchzusetzen. Dieser hatte zwei seiner Pferde und seinen Knecht aufs Grausamste misshandelt. Im Unterschied zur Novelle bewegt sich Kohlhaas nicht zwischen zwei staatlichen Ordnungen (bei Kleist sind es die Kurfürstentümer Sachsen und Brandenburg), sondern allein im Hoheitsgebiet des französischen Königs. Im Film ist es dessen Schwester, Prinzessin Margarete von Angoulême, zu verdanken, dass Kohlhaas am Ende zwar enthauptet, zuvor aber seinem Anspruch auf Wiedergutmachung Genüge getan wird.

2 Peter Zander, Michael Kohlhaas. Das ewige Lied vom Rebellen. In: Berliner Morgenpost, 10.09.2013, <https://www.morgenpost.de/kultur/article119887097/Michael-Kohlhaas-Das-ewige-Lied-vom-Rebellen.html> (26.01.2023).

3 Neben ›The Jack Bull‹ bezieht sich ein weiterer US-amerikanischer Spielfilm auf Kleists Novelle: ›Ragtime‹ (Regie: Miloš Forman) aus dem Jahr 1981, der eigentlich auf den gleichnamigen Roman von E. L. Doctorow (1975) zurückgeht, sich aber auch, wie Paul Michael Lützeler im ›Kleist-Jahrbuch 2022‹ gezeigt hat, im Kontext der US-amerikanischen Kleist-Rezeption deuten lässt. Vgl. Paul Michael Lützeler, John Brown vs. Jim Crow. Doctorows ›Ragtime‹ und Kleists ›Michael Kohlhaas‹. In: KJb 2022, 133–150.

4 Zander, Michael Kohlhaas (wie Anm. 2).

5 Jörg Tazsman, Ewiger Kampf um Gerechtigkeit. In: Deutschlandfunk, 11.09.2013, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ewiger-kampf-um-gerechtigkeit-100.html> (26.01.2023).

6 Andreas Kilb, Der Schmerz sitzt tiefer als der Zorn. ›Michael Kohlhaas‹ im Kino. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.09.2013, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/michael-kohlhaas-im-kino-der-schmerz-sitzt-tiefer-als-der-zorn-12569469.html> (26.01.2023).

Müsste man sich auf ein zentrales Motiv dieser Kino-Adaption festlegen, wäre ihr bestimmendes Merkmal die Kargheit und zugleich deren ästhetische Aufwertung.⁷ Des Pallières' Kohlhaas ist kein Mann der vielen Worte, sondern Repräsentant einer dem Westernhelden inhärenten »erotische[n] Grundkonstellation«, die sich, wie Georg Seeßlen in seiner Studie zum Genre herausstellt, über die Ambivalenz des Abenteurers einerseits und des Familienvaters andererseits definiert.⁸ Einer solchen Erotik sind auch die Bilder der Kamerafrau Jeanne Lapoirie verpflichtet, die die geradezu archaisch anmutende Virilität des Protagonisten dort einfängt, wo er beim Sex mit seiner Ehefrau, als liebender und beschützender Vater einer heranwachsenden Tochter oder im Pferdestall gezeigt wird, wenn er seiner gebärenden Stute das Fohlen mit bloßen Händen aus dem Leib zieht. Auch im Kampf sucht der Film die Entschlossenheit des Kohlhaas drastisch zu inszenieren – etwa, wenn dieser beim Angriff auf die Burg seine Waffen beiseitelegt, um den Gegner mit reiner Manneskraft zu töten.

Die Aufwertung der Kohlhaas-Figur im Zeichen einer ausgestellten Männlichkeit korrespondiert mit der gleichzeitigen Abwertung des Antagonisten. Kraftlos, bleich, androgyn und unentschlossen – die Figur des Freiherrn entbehrt im Film jeder der Qualitäten, die Kohlhaas allein in seiner Physis ausstellt. Dass der Freiherr schließlich in weiblicher Nonnentracht vor Kohlhaas' Truppen flüchtet (bezeichnenderweise nicht auf einem Pferd, sondern auf einem Maultier), radikalisiert den Prozess der Effemination, der hier mit einer klaren Absprache jeglicher Heldenqualität des Gegners verbunden ist – und im Übrigen auf einen stereotyp gezeichneten Geschlechterdualismus verweist, der den Film dominiert.

Die Besetzung der Titelrolle mit dem dänischen Schauspieler Mads Mikkelsen unterstreicht die erotisch umgedeutete Wortlosigkeit dieser Western-Inszenierung, handelt es sich bei ihm doch um jenen Schauspieler, der, wie es Peter Zander pointiert hat, »schon seit einer Dekade der große Schweiger auf der Leinwand ist.«⁹ Das Schweigen der Figur auf der Leinwand wird kompensiert durch ein Sound Design, das die Stimme der Natur umso lauter werden lässt: Das beständige Rauschen des kräftigen Windes, das Summen der Fliegen, Schnauben der Pferde, Scharren der Hufe – der französische Toningenieur Jean-Pierre Duret lässt hier die raue Landschaft sinnlich erfahrbar und die Hauptfigur einen Teil von ihr werden: »Nicht satt sehen kann sich die Kamera an ihm, in die er meistens besorgt oder starr hineinblickt, während er mit der Landschaft verschmilzt«, konstatiert David Hugendick in ›Zeit Online‹ und beklagt in seiner Kritik die offensichtliche Sprachlosigkeit des Films, der hinter der »Wucht der Novelle« zwangsläufig zurückbleiben müsse.¹⁰ Tatsächlich – des Pallières' Kohlhaas erinnert an den *loner*, den klassischen Westernhelden, wie ihn Bernd Kiefer

7 Vgl. Georg Seeßlen und Claudius Weil, *Western-Kino. Geschichte und Mythologie des Western-Films*, überarbeitete und aktualisierte Neuaufl., Marburg 1995, S. 18.

8 Seeßlen und Weil, *Western-Kino* (wie Anm. 7), S. 17.

9 Zander, Michael Kohlhaas (wie Anm. 2).

10 David Hugendick, Aber immerhin Mads Mikkelsen. Zum Film ›Michael Kohlhaas‹. In: *Zeit online*, 13.09.2013, <https://www.zeit.de/kultur/film/2013-09/film-michael-kohlhaas> (26.01.2023).