

KLEIST
JAHRBUCH
2007

Gedächtnis

J.B.METZLER



J.B.METZLER

KLEIST-JAHRBUCH

2007

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
herausgegeben von
Günter Blamberger, Gabriele Brandstetter, Ingo Breuer,
Sabine Doering und Klaus Müller-Salget

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:

Martin Roussel, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur,
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: martin.roussel@uni-koeln.de
Mitarbeit: Gisela Dischinger

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

ISBN-Nr. 978-3-476-02243-1
ISBN 978-3-476-00319-5 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-00319-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2007 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2007
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

INHALT

Verleihung des Kleist-Preises 2006

Günter Blumberger: Cur der Geister oder Die Kunst des Abstands. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Daniel Kehlmann am 19. November 2006 in Berlin	3
Uwe Wittstock: Die Realität und ihre Risse. Rede auf Daniel Kehlmann zur Verleihung des Kleist-Preises 2006	9
Daniel Kehlmann: Die Sehnsucht, kein Selbst zu sein	17

Internationale Jahrestagung 2006: »Kleists Choreographien«

Gabriele Brandstetter: Kleists Choreographien	25
Günter Blumberger: Von der Faszination riskanter Bewegungen. Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen	38
Lucia Ruprecht: Entstelltes Ideal. Choreographie und Fehlleistung bei Heinrich von Kleist	46
Martin Roussel: Zerstreuungen. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater« im ethologischen Kontext	61
David E. Wellbery: Bewegung und Handlung. Narratologische Beobachtungen zu einem Text von Kleist	94
Anthony Stephens: Zur Funktion der »Schauspiele« in Kleists Erzählungen ...	102
Wolf Kittler: O Aphrodite! Das unsichtbare Theater in Kleists »Penthesilea« ..	120
Alexander Weigel: »Unmaßgebliche Bemerkungen«. Strategien Kleists im Kampf um das Nationaltheater in den »Berliner Abendblättern« 1810	133
Klaus Kanzog: Körperzeichen und Raumordnung. Semiotische und intermediale Aspekte der mise en scène	152
Stefan Rieger: Choreographie und Regelung. Bewegungsfiguren nach Kleists »Marionettentheater«	162
Krassimira Kruschkova: Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart ..	183
Christina Thurner: »– – Ei so wollt ich, daß ihr der Gürtel platzte!« Körper-Beherrschung und Kontroll-Verlust in Kleists Dramen	195
Nicolai Reher: Auf der Spur einer Spurensuche nach den Spuren Heinrich von Kleists. Notizen zur performativen Installation »WANN THUN« von Esther Ernst und Jörg Laue	204

Abhandlungen

Daniel Cuonz: Die Kunst weiter zu gehen. Schreib- und Lesebewegungen bei Heinrich von Kleist	213
Axel Dunker: »Der Himmel hab' ein Zeichen ihm gegeben«. Das System »Fortuna« in Heinrich von Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«	236
Michael Gamper: Elektrische Blitze. Naturwissenschaft und unsicheres Wissen bei Kleist	254
Gerhard Oberlin: Gott und Gliedermann. Das »unendliche Objekt« in Heinrich von Kleists Erzählung »Über das Marionettentheater« (1810) ...	273
Rüdiger Görner: Kleist liest Richardson und Adam Smith. Skizze eines England-Bildes um 1800	289

Miszellen

Klaus Kanzog: Wer ist Herr C. in Kleists »Über das Marionettentheater?«	303
Barbara Wilk-Mincu: Die Bilderbogen von Horst Janssen zu Kleists »Berliner Abendblätter«	307
Eberhard Siebert: Martin Sperlich: Wannseeparzelle	326
Klaus Müller-Salget: In eigener Sache	330

Rezensionen

Peter Philipp Riedl: Testfälle der Sprache (über: Anke van Kempen, Die Rede vor Gericht. Prozeß, Tribunal, Ermittlung: Forensische Rede und Sprachreflexion bei Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Peter Weiss)	333
Anthony Stephens: Im Spannungsfeld zwischen Tragödie und Komödie (über: Ulrich Fülleborn, Die frühen Dramen Heinrich von Kleists)	339
Wiebke von Bernstorff: Von der Frage nach dem Beginn der modernen Sprachkrise (über: Andrea Bartl, Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800)	348
Birte Lipinski: Einverleibung: Inszenierung und Lektüren von Kleists »Penthesilea« (über: »Penthesilea« von Heinrich von Kleist. GeschlechterSzenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia Theater Hamburg)	353
Siglenverzeichnis	359
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	360
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft	362

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2006

Günter Blamberger

CUR DER GEISTER ODER
DIE KUNST DES ABSTANDS

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises
an Daniel Kehlmann
am 19. November 2006 in Berlin

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
lieber Herr Wittstock,
lieber Herr Beil,
lieber und heute zu ehrender Herr Kehlmann,

Preisverleihungen sind für den Gepriesenen manchmal schwer erträglich. Ein Grund dafür ist, dass aus ihrem Anlass allenthalben Steckbriefe angefertigt werden, Porträts, die Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Angesicht, Werk und Leben erst einmal still stellen, als ob solche Feste nicht nur Moratorien vom Alltag, sondern einen Wechsel des Aggregatzustandes bedeuteten: einen Wechsel vom Flüssigen ins Feste. Da könnte man also starr werden vor Glück, vor allem wenn man im Jahr 2006 gleich drei Preise hintereinander bekommt wie Sie, Herr Kehlmann, den Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung, den Heimito-von-Doderer-Preis und heute den Kleist-Preis und die ganze Zeit unter den Top 5 der ›Spiegel-Bestsellerliste steht. »Dead or alive?« heißt die Drohung von Steckbriefen und das Fluchtmittel Ironie. Andere mögen ihr Leben exemplarisch für die Zeit halten, Generationenromane schreiben, die eigenen Werke mit auf die Insel nehmen. Wer Ironie hat, verzichtet darauf und wird sich auch durch Preise nicht historisch. Diese Kunst des Abstands beherrschen Sie meisterhaft, Herr Kehlmann. Deshalb kommen die Figuren in ihren Romanen manchmal paarweise daher wie vormals Don Quijote und Sancho Pansa oder der Kater Murr und der Kapellmeister Kreisler. Beziehungssinn, der den Eigensinn aufhebt. Der asketische Alexander von Humboldt und der sinnliche Gauß in der ›Vermessung der Welt‹. Ein Doppel-Porträt wie der Roman ›Ich und Kaminski‹. Vermessen ist dieses Ich, sich so voranzustellen. Am Ende kehrt sich der Romantitel um, und wir haben eine lieblose Legende über einen Künstler und seinen Biographen gelesen. ›Der fernste Ort‹. Wieder ein wunderbarer Romantitel. Der Tod als Rück-Spiegel für ein Leben, der

Tote will neu anfangen, der Lebende ist längst gescheitert, am Anfang und am Ende des Romans nur werden die beiden eins. Der Held dieses Romans ist Versicherungsangestellter. Versicherungsagenten geben in der deutschen Literatur seltener Gastspiele als Landvermesser. Ein ›Gastspiel des Versicherungsagenten‹ stammt von Wolfgang Hildesheimer und handelt von einer gut begründeten Doppelbegabung. Frage: Was macht einer, der von seinen Eltern frühmusikalisch erzogen wurde und gleichzeitig einen geliebten Onkel hat, der Versicherungsagent ist. Antwort: Er wird zum Starpianisten, der in den Konzertpausen Versicherungen ans Publikum verkauft. Frage: Was macht ein deutscher Idealist, wenn er auf Forschungsreise in einem fernen Kontinent ist? Antwort: Er fühlt sich auf einer Pazifik-Insel wie in Goethes Arbeitszimmer. Pardon, jetzt habe ich aus Adelbert von Chamisso Beschreibung seiner ›Reise um die Welt‹ aus dem Jahre 1816 zitiert, das war nonfiction statt fiction und Chamisso war gar kein deutscher Idealist, sondern der französische Begründer des deutschen Preises für Migrantenliteratur. Noch einmal: Was macht ein deutscher Idealist, wenn er auf Forschungsreise in einem fernen Kontinent ist? Er übersetzt den Eingeborenen Goethe-Gedichte ins Spanische: »Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein.« Das war Alexander von Humboldt bei Kehlmann, »ein wenig gereizt«, wie es heißt über das Unverständnis der Eingeborenen, dass in diesem Gedicht »keine Zauberei« vorkomme, »niemand werde zu einer Pflanze, keiner könne fliegen oder esse einen anderen auf«. Neid des Deutschen auf den *realismo magico* lateinamerikanischer Erzähler. Aber Neid ist die ehrlichste Form der Bewunderung. Kehlmanns Humboldt erweist sich plötzlich als García-Marquez-Leser und vergisst bei seiner Goethe-Transposition, dass auch in deutschen Gedichten manchmal ein »Lied in allen Dingen schläft, wenn man nur das Zauberwort trifft«. Und weil Humboldt, der offenbar überall hin reisen kann, sogar in die Zukunft Lateinamerikas, also weil Humboldt, der Landvermesser, die Metrik von Goethes Gedicht vergisst, bemerkt sie auch der formvergessenste deutsche Leser. Das ist Abstandskunst, in jeder Hinsicht.

Syllogistische Schlussfolgerung, welche auch immer: Wolfgang Hildesheimer traut der Evidenz kausaler Logik und chronologischer Sukzession nicht, und Daniel Kehlmann auch nicht. »Die Aufhebung der Kausalität« könne »für uns eine schlimmere Kränkung bedeuten als die Evolutionstheorie von Charles Darwin«, meint er in einem ›Spiegel-Gespräch. Oder uns auch Wunder bescheren, wie Gauß, darf man tröstlich hinzufügen, denn Kehlmann schildert dessen Genie als eine Wirkung ohne Ursache. Die Eltern waren es nicht, die Lehrer auch nicht. Pure Emergenz also. Trotzdem: Wenn das Prinzip der Wirkung ohne Ursache überall gilt, nicht nur für Genies, wie wird aus der naturwissenschaftlichen Einsicht dann Poetologie? Und haben nicht die Literaturkritiker erst vor einem Jahrzehnt es erleichtert begrüßt, dass Autoren endlich wieder einfach erzählen, ordentlich nacheinander, wie früher im guten alten deutschen Bildungs- und Entwicklungsroman, dessen Erzähler sich Autorität verschaffen, weil sie es verstehen, »die Wirkungen so anzugeben, wie sie vermöge der unveränderlichen Gesetze der Natur aus ihren Ursachen herfließen«? So Friedrich von Blanckenburg 1774 in seinem ›Versuch

über den Roman. Und haben nicht die Historiker erst vor einem Jahrzehnt entdeckt, wie lukrativ es theoretisch und ökonomisch ist, dass auch Klio dichtet, so dass selbst die ordentlichsten deutschen und englischen Geschichtsprofessoren am liebsten einen kräftigen Knüller hinlegen? Eigentlich ist es eine Unverschämtheit, wenn dann einer wie Kehlmann mit dem historischen Sachbuch und dem biographischen Roman kaleidoskopisch spielt und die Historie dabei in ein poetologisches Experiment verwandelt. Das Experiment heißt: Wie verzichte ich auf die üblichen Zielspannungen: den Kausalnexus und den Finalnexus? Antwort – gültig nur für ›Die Vermessung der Welt‹, denn Kehlmann liebt es, seine Experimentieranordnungen zu variieren –: Ich lasse weder Humboldt noch Gauß am Ende sterben und löse die Historie in immer neuen Anekdoten auf, um im Einbruch des Kontingenten in die scheinbare Teleologie den Effekt des Realen zu erzeugen.

Der Witz der Anekdoten also hat Methode. Trotzdem: Wenn man manche Literaturkritiken zu Daniel Kehlmanns ›Vermessung der Welt‹ liest, so bleibt der Argwohn: Statt der Last an der Geschichte die Lust an der Geschichte? Darf man das? Ist das nicht alles zu vergnüglich, zu leicht, zu artistisch erzählt? Große Kunst ja, aber, nun ja, auch Bestseller, vielleicht doch Unterhaltungskunst, und von Kehlmann sei noch mehr zu fordern! lautet die Devise. Ja, was denn? Den »Geist der Schwere« natürlich, den Deutsche so sehr lieben, sie wollen gründeln, sie suchen immer nach der Tiefe hinter der Oberfläche, wenn nicht gerade Fußballweltmeisterschaft ist und sie sich überraschend etwas Lockerung verschaffen. Nun denn zur Beruhigung der Tiefsinnigen: In jedem fiktiven Palast wohnt ein reales Ungeheuer. Auch bei Kehlmann, er versteckt es gar nicht, er packt es nur nicht ein ins Etui, die Nestwärme engagierten Erzählens fehlt, stattdessen herrscht ein großartiger Lakonismus, und Wahrheit ereignet sich gerade erst durch das erzählerische, das Wahrnehmungs-Experiment. Gauß kommt nach Hause, ich zitiere:

»Ein Junge, sagte der Arzt. Er liege im Sterben. Wie auch die Mutter. Man habe alles versucht, sagte die Hebamme.

Was danach geschah, konnte sein Gedächtnis lange nicht zur Einheit formen. Es kam ihm vor, als wäre die Zeit vor- und zurückgeschnellt, als hätten sich mehrere Möglichkeiten eröffnet und gegenseitig wieder ausgelöscht. Eine Erinnerung zeigte ihn an Johannas Bett, während sie kurz die Augen aufschlug und ihm einen Blick zuwarf, in dem kein Wiedererkennen war. Die Haare klebten ihr im Gesicht, ihre Hand war feucht und kraftlos, der Korb mit dem Säugling stand neben seinem Stuhl. Dem widersprach eine andere Erinnerung, in der sie schon kein Bewusstsein mehr hatte, als er ins Zimmer stürmte, und eine dritte, in der sie in diesem Augenblick bereits gestorben war, ihr Körper bleich und wächsern, sowie eine vierte, in der er mit ihr ein Gespräch von entsetzlicher Klarheit führte: Sie fragte, ob sie sterben müsse, nach einem Moment des Zögerns nickte er, worauf sie ihn aufforderte, nicht zu lange traurig zu sein, man lebe, dann sterbe man, so sei es nun einmal. Erst nach der sechsten Nachmittagsstunde fügte sich alles wieder. Er saß an ihrem Bett. Menschen tuschelten im Flur. Johanna war tot.«

Den Kommentar gibt ein Lessing-Brief: »Meine Frau ist tot: und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, dass mir viel dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen; und bin ganz leicht.« Moralistik, Verhaltensforschung statt Moralphilosophie, auch hier bei Lessing, Wahrheit der Erfahrung ja, aber noch keine Wahrnehmung der Wahrnehmung. In Daniel Kehlmanns historischem Roman verliert sich die Eindimensionalität der Gegenwart im historischen Zitat, in der »Cur der Geister, wie Nietzsche es einmal formuliert hat, und zugleich ist die Romanform, die Erkenntnisteknik, ganz auf der Höhe der Zeit. Kehlmann beweist, dass realistische historische Romane nicht traditionsgebunden sein müssen, rückständig, hoffnungslos obsolet – dieses Odium hatten und haben sie – sondern geradezu Medien der Romaninnovation sein können. Science and Fiction, wissenschaftliche und künstlerische Vermessung der Welt sind für ihn Parallelprojekte, auch wenn sie sich nicht im Unendlichen treffen. Oder anders: »Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehen. Deren, die sich auf beides verstehen, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus.« So Heinrich von Kleist, der 1799 in Frankfurt/Oder Philosophie und Mathematik studiert hat und sich zeit seines Lebens und Schreibens auf Metaphern und Formeln zugleich verstand, wie Sie, Herr Kehlmann. Deshalb gibt es heute zurecht ein Doppelpor-trät, die Klassenkameraden Kehlmann und Kleist auf einer Bühne einander gegen-über. Und die Wahrheit lässt sich nicht nur erfinden: Eigentlich wollte Kleist in der Gauß-Stadt Göttingen studieren, auswärts also und das durfte er als preußisches Landeskind nicht. Und so immatrikulierte er sich in Frankfurt/Oder, an einer Alexander von Humboldt wohlbekannten Universität, über die dessen Bruder Wilhelm spottete: »Wenn Sie jemand wissen, der gern Doktor werden will und nichts gelernt hat, schicken Sie ihn nur her. Hier braucht er nichts als eine Stunde lang zu stehen und zu tun, als wollte er disputieren.« Was Kleist nicht hindert, sich als Studienanfänger tief in die Probleme des Gelehrten einzufühlen. So schreibt er an seine Schwester: »[I]ch fürchte, daß es mir in der Folge wie den meisten Gelehr-ten von Profession gehen wird; sie werden in ihrem äußern Wesen rau, räche, wie der Franzose sagt, und für das gesellige Leben untauglich.« Und weiter: Ein »Irrthum« nämlich sei es, dass ein Gelehrter in Gesellschaft »aus Stolz« schweige, er schweige aus »Bescheidenheit«. Die Begeisterung für »ein Buch, ein Gedicht, einen Roman«, ließe sich effektivvoll in Gesellschaft vermitteln, aber wer verstünde ihn, Kleist, wenn er »einen mathematischen Lehrsatz ergründet habe, dessen Erhabenheit und Größe mir auch die Seele füllte?« Wer versteht, so Kleist, später, dass »Newton an dem Busen eines Mädchens nichts anderes sah, als seine krumme Linie, u daß ihm an ihrem Herzen nichts merkwürdig war, als sein Cubikinhalte? Und wer versteht, dass Daniel Kehlmanns Gauß ein großer Erotiker sein darf, aber jetzt doch endlich 2007, das ist Fakt, in die bayrische Walhalla einziehen darf, zwei Jahre nach dem Erscheinen von Kehlmanns Roman. Kleist nicht – auf den Ruhm der Walhalla wartet er noch. Und wer versteht, dass Daniel Kehlmann mit einem Roman über einen Mathematiker und einen Naturforscher soviel Begeiste-rung zu vermitteln versteht?

Die Antwort liefert der rumänische Dichter Marin Sorescu, der behauptet, dass Shakespeare in sieben Tagen die Welt geschaffen habe. Am ersten Tag den Himmel und die Berge und die Abgründe der Seele. Am dritten Tag für alle Menschen den Geschmack der Liebe und den Geschmack der Verzweiflung, da hätten sich auch ein paar Nachzügler eingestellt, die der Schöpfer mitfühlend hinter den Ohren kraulte, weil sie nur noch Literaturkritiker werden und sein Werk in Abrede stellen konnten. Eine Gemeinheit ist das, wohl nur in Rumänien gültig, in Deutschland gibt es andere Literaturkritiker, die weder Parasiten noch Kunstrichter mit Oberlehrergeste sind, sondern das Wort Kritik, kritein, wörtlich nehmen. Sie entscheiden sich. Für die Genauigkeit des Liebhabers, gegen die Genauigkeit des Polemikers. Uwe Wittstock gehört dazu, ich bin froh, dass er seit Jahren unserer Kleist-Preis-Jury angehört, und dankbar dafür, dass er sich als Vertrauensperson der Jury in alleiniger Verantwortung für Daniel Kehlmann als Preisträger entschieden hat. Meinen Respekt und Dank hat, wie jedes Jahr, der Regisseur dieser Matinée, Hermann Beil, weil er – auch – ein wunderbarer Abstandskünstler ist und bei Lesungen immer hinter den Werken und den Dichtern zurücktritt, damit sie umso mehr im Vordergrund stehen – nebenbei bemerkt, Herr Kehlmann: uneingeschränkt selbst hinter Dichtern, die Thomas Bernhard nicht mögen. Sehr herzlich danken möchte ich auch den Künstlern dieser Matinée: den Schauspielern Julius Bornmann, Gerd Kunath, Thomas Wittmann und besonders Ernst Stötzner, der in letzter Minute für Ulrich Matthes eingesprungen ist, sowie den Musikern Hans-Jörn Brandenburg, Uli Bartel und Andreas Henze. Ein weiterer großer Dank ist nötig. Der Publikumsansturm zu dieser Matinée wäre organisatorisch gar nicht zu bewältigen gewesen ohne Frau Wunnicke vom Pressereferat des Berliner Ensemble und vor allem nicht ohne Gisela Dischinger und Philipp Klippel, zwei Mitarbeiter meines Kölner Lehrstuhls, die in den letzten beiden Wochen rund um Uhr gearbeitet haben. Unentgeltlich natürlich. Womit ich zart darauf hinweisen wollte, dass diese Veranstaltung Jahr für Jahr nicht von Veranstaltungsprofis organisiert wird, sondern Ehrenamt und Ehrensache ist, und Unterstützung braucht von Sponsoren, die für Improvisationen Verständnis haben. Hier darf ich besonders Rüdiger Salat danken, Geschäftsführer der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck, der im Namen seiner Verlagsgruppe nicht nur einfach Geldgeber für den Kleist-Preis ist, sondern sich auch in zahlreichen Gesprächen in den letzten beiden Jahren für die Zukunftspläne der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft eingesetzt hat. Schön, dass Sie, lieber Herr Salat, wie schon letztes Jahr auch heute wieder unter uns ist. Ich freue mich auch sehr, dass ich meinen Dank persönlich adressieren kann heute an die Vertreter des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg, die jedes Jahr für die andere Hälfte der Kleist-Preis-Summen gerade stehen müssen, was schwierig ist in diesen Zeiten, Bestandsgarantien gibt es nicht mehr, auch nicht für den Kleist-Preis: Herzlichen Dank an Herrn Dr. Horst Claussen, Frau Dr. Ingrid Wagner und Herrn Ferdinand Nowak, die allesamt heute anwesend sind. Deshalb auch der Schlussappell, verzeihen Sie mir, dass ein Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft zählen muss: Es ist fünf Jahre vor 2011, dem 200. Todestag des Dichters Heinrich von Kleist. 1911 wurde eine Kleist-Stiftung gegründet, dem die führenden deutschsprachigen Dichter,

Künstler, Politiker und Wirtschaftsbosse angehörten von Hugo von Hofmannsthal über Walter Rathenau und Max Reinhardt bis zu Arthur Schnitzler und Samuel Fischer. Das war das Fundament für den Kleist-Preis, den angesehensten Literaturpreis der Weimarer Republik, und für ein Gedenkjahr, das die Erinnerung an Kleists Werk lebendig hielt. Mit Kleist-Feiern überall in Deutschland. Heute gibt es in Heilbronn ein Kleist-Archiv, in Frankfurt/Oder ein Kleist-Museum und in Berlin die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, allerdings ist der Sitz nur ein juristischer, ein Büro können wir uns nicht leisten und können nur auf den neuen Kulturreferenten von Berlin hoffen oder auf die Berliner, dass sie Kleist endlich als den größten Dichter ihrer Stadt entdecken. Die drei gerade genannten Kleist-Institutionen veranstalten manchmal mehr als einen Kleist-Kongress im Jahr, es gibt neben dem Kleist-Jahrbuch, das unsere Gesellschaft herausgibt, weitere Periodica, ja sogar zwei Kleist-Preise. Neben dem großen, der von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft heute vergeben wird, auch noch einen vor einigen Jahren gegründeten Kleist-Förderpreis für Nachwuchsdramatiker in Frankfurt/Oder. Es wird Zeit, dass wir die Aktivitäten bündeln, dass wir verbinden, was zusammengehört, zumindest im Berlin-Brandenburger Raum, und die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft wäre bereit, dafür Verantwortung zu tragen. Sie versammelt im In- und Ausland Kleist-Liebhaber und Experten aus Wissenschaft, Theater, Literatur und Film und hat genügend Ideen, um das Kleist-Jahr 2011 zu organisieren. Ehrenamtlich allerdings geht das nicht mehr. Wir bräuchten dann Hilfe, personell und finanziell. Von der Politik, den Medien und der Wirtschaft. Noch einmal, verzeihen Sie mir diesen Schlussappell, für die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ist der Kleist-Preis der medienwirksamste Augenblick. Aber 2006 dagegen ist offenbar Ihr Jahr, lieber Herr Kehlmann, und dieser Tag heute ganz allein Ihr Ehren-Tag, und den wollen wir jetzt weiter feiern. Mit Lesungen und Laudationes und danach noch mit einem kleinen Empfang in der Kantine des Berliner Ensemble, zu dem die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und der Rowohlt-Verlag Sie alle hier herzlich einladen.

Uwe Wittstock

DIE REALITÄT UND IHRE RISSE

Rede auf Daniel Kehlmann
zur Verleihung des Kleist-Preises 2006

In einem seiner Essays erzählt Daniel Kehlmann von dem Dozenten Dr. S., dem er als junger Student an der Universität begegnet ist. Dr. S. war ein trauriger Mensch, der nur ungern las, der aber in literaturtheoretischen Fragen über sehr klare und krisenfeste Ansichten verfügte. Historische Romane solle man, erklärte er in seinem Seminar, als Germanist besser meiden, sie seien allesamt »unzuverlässig und trivial«, letztlich also minderwertig. »Alle?« fragten die Studenten zurück. »Alle, antwortete Dr. S. Man lebe im Heute, und wer sich anderen Zeiten zuwende, ver falle dem Eskapismus.«¹

Sicher, es wäre heute ein Leichtes, sich über Dr. S. lustig zu machen, zumal einige der denkwürdigen deutschen Romane der jüngeren Zeit Historische Romane waren, wie Sten Nadolnys »Entdeckung der Langsamkeit«, Patrick Süskinds »Parfum« oder Christoph Ransmayrs »Letzte Welt«. Doch damals, als diese Bücher erschienen, hätte Dr. S. mit seinem sehr pauschalen Urteil meiner Erinnerung nach keineswegs allein gestanden. Schließlich ist es gar nicht so lange her, als hiezulande von Literatur zu allererst erwartet wurde, sie habe innovativ zu sein. Oder experimentell. Oder sprach-skeptisch bis hart an den Rand des Verstummens. Es war eine Zeit, in der die Doktri-nen einer historisch gewordenen literarischen Moderne von vielen Kritikern noch immer brav und ohne viel Federlesens nachgebetet wurden. Glaubte man an das, was in ihren Rezensionen zu lesen war, dann gehörte es nach wie vor zu den vornehmsten Pflichten eines Schriftstellers, mit allen literarischen Traditionen zu brechen (zum Bei-spiel mit denen des Historischen Romans) und die vermuteten Erwartungen der Leser nach Kräften wahlweise zu irritieren oder bloßzustellen, unbedingt aber zu enttäu-schen. Und keinesfalls durfte ein Autor sich dabei ertappen lassen, neben seinen, oder genauer: in eins mit seinen ästhetischen Strategien das Ziel zu verfolgen, möglichst un-terhaltsam, möglichst anziehend und zugänglich, also möglichst publikumswirksam zu schreiben. Denn der Verdacht, er habe sich von der Unterhaltungsindustrie korrumpieren lassen und stricke munter fort am universalen Verblendungszusammenhang, konnte für seine weitere literarische Karriere tödlich sein. So schnell kam man damals von ästhetischen Fragen zu politischen Antworten. Wohlgeordnete Zeiten.

Doch das ist, habe ich den Eindruck, inzwischen Vergangenheit, derart dogma-tische Antworten wie von Dr. S. bekommt man nur noch selten. In unserer Litera-

¹ Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?* Über Bücher, Reinbek 2005, S.11.

turkritik hat sich während der letzten zehn, zwölf Jahre manches verändert, die Einsicht, dass literarisches Heil nicht allein nach dem Katechismus der Moderne zu erlangen ist, sondern auch auf anderen Wegen, wird allmählich immer selbstverständlicher. Denn schließlich kann die Forderung nach permanenter literarischer Innovation heute, in einer Phase rabiater technisch-ökonomischer Innovationsschübe weder große Originalität für sich in Anspruch nehmen, noch birgt sie ein nennenswertes zeitkritisches Potential. Zudem ist es wohl keine Überraschung, wenn eine Literatur, die sich einer verschärften medialen Konkurrenz ausgesetzt sieht und händeringend um jeden Leser kämpft, nach ästhetischen Konzepten Ausschau hält, die es nicht als zentrale Aufgabe betrachten, Leser zu enttäuschen. Und schließlich sollte sich niemand wundern, wenn eine Gesellschaft, die mit Entsetzen registriert, in welchem Tempo bei vielen ihrer Bürger selbst die Erinnerung an elementare kulturelle Traditionen schwindet, darüber nachzudenken beginnt, ob nicht vielleicht das anhaltende traditionsfeindliche Trommelfeuer der Moderne zu diesem Gedächtnisschwund beigetragen haben könnte.

Als ein Indiz dafür, wie gründlich sich das literaturkritische Klima hierzulande verändert hat, darf man auch die öffentliche Resonanz auf Daniel Kehlmanns jüngsten Roman »Die Vermessung der Welt« betrachten. Denn der ist all das nicht, was einst als unverzichtbar galt: Er ist nicht experimentell, nicht in aufdringlicher Weise sprachskeptisch und versucht nicht um jeden Preis mit lang gepflegten Erzähltraditionen zu brechen. Selbst die formalen Finessen des Romans, wie zum Beispiel seine konsequente Vorliebe für die indirekte Rede, werden von Autor nie als spektakuläre Innovation in den Mittelpunkt gerückt, sondern sie dienen immer zugleich dazu, komische Effekte zu erzielen, also den Leser zu amüsieren. Kurz: Der Roman ist brillant geschrieben, dramaturgisch meisterhaft gebaut, schon deshalb höchst unterhaltsam und nachweislich enorm publikumswirksam. Dennoch wurde der Roman nicht nur bei zahllosen Lesern, sondern auch bei den Kritikern mit Begeisterung aufgenommen, von, so weit ich sehen kann, einer einzelnen, in ihrer Halsstarrigkeit schon wieder sympathischen Ausnahme abgesehen, die dem Buch – Dr. S. lässt grüßen – mangelnden »Gegenwartsbezug«², also letztlich Eskapismus vorwarf.

Doch überzeugend ist dieser Vorwurf nicht. »Die Vermessung der Welt« erzählt von der Zeit eines geistigen Umbruchs, von der Konfrontation zweier sich grundlegend widersprechender Weltansichten, und natürlich erkennt man schon deshalb in der Geschichte des Buches zahllose Züge unserer Gegenwart wieder. Kehlmann stilisiert seinen Alexander von Humboldt zu einem zukunftsfrohen Aufklärer, der sein Leben mit erschreckender Emsigkeit und Willenskraft auf das Ziel reduziert, ungeheure Mengen von Messergebnissen anzuhäufen. Hinter seinem Wunsch, die Natur zu erforschen, steht gut sichtbar der Drang, die Natur zu beherrschen – nicht zuletzt auch seine eigene Natur, er ist geradezu ein Monstrum an Selbstbeherrschung, ja Selbstverleugnung. Zweifel, seine wissenschaftlichen Ziele zu erreichen, kennt er nicht, zumindest könnte das Resümee, das er auf dem Berliner Naturforscherkongress von 1828 zieht, optimistischer kaum sein: Bald schon, so kündigt er an, werde der Kosmos »ein begriffener sein, alle Schwierigkeiten menschlichen An-

² Hubert Winkels, Als die Geister müde wurden. In: Die Zeit, 13. Oktober 2005, S. 14.

fangs, wie Angst, Krieg und Ausbeutung, würden in die Vergangenheit sinken ... Die Wissenschaft werde ein Zeitalter der Wohlfahrt herbeiführen, und wer könne wissen, ob sie nicht eines Tages sogar das Problem des Todes lösen werde.«³

Der satirische Reiz solcher Prophezeiungen rührt nicht nur daher, dass wir heute, knapp 180 Jahre später, gut überblicken können, wie gründlich sie die Realität verfehlten – und uns zugleich vielleicht erinnert fühlen an die vollmundigen Ankündigungen mancher Genforscher unserer Tage, die behaupten, mit der Entschlüsselung des menschlichen Chromosomensatzes die letzten Geheimnisse des Lebens gelüftet zu haben. Nein, Humboldts Resümee wirkt auch deshalb so komisch, weil Kehlmann zuvor gezeigt hat, wie unbekannt sich dieser unermüdliche Forscher selbst geliebt ist – und außerdem wie unerkennbar für andere: Kein Wahrsager, kein buddhistischer Lama, nicht einmal seine engsten Freunde können sagen, wie es im Innersten um ihn steht.⁴ Denn über alles, was nicht zu seinem Idealbild eines Klassikers der Wissenschaft passt, also über die manischen, fast wahnhaften und oft zerstörerischen Aspekte seiner Arbeit, geht Humboldt blind hinweg. Ja selbst seine düsteren Bruderkonflikte oder sein offenkundiges sexuelles Elend scheint er gekonnt zu übersehen und die entsprechenden seelischen Energien in seine Forschungsarbeit umzuleiten. Mit anderen Worten: Humboldt gelingt es, von der Welt konsequent nur das wahrzunehmen, was sich seinen Vorstellungen von der Welt fügt – und ist sich schon deshalb sicher, ein Weltbild von perfekter Harmonie entwerfen zu können.

Aus Carl Friedrich Gauß wiederum macht Kehlmann eine radikale Kontrastfigur zu diesem weitgereisten, gesellschaftlich gewandten Humboldt. Nicht allein weil sein Gauß so ungerne reist, politisch vollständig desinteressiert ist und über so beeindruckend wenig soziale Intelligenz verfügt. Sondern vor allem weil Gauß frühzeitig durchschaut, dass die Welt zwar vermessbar, aber deshalb noch lange nicht begreifbar ist.⁵ Er erkennt, dass die Gesetze der Geometrie, wie sie Euklid formulierte, mit den Gesetzen des objektiven, physikalisch existierenden Raums nicht übereinstimmen. Das ist für ihn derart bestürzend, dass er sogar die qualvolle Reise nach Königsberg auf sich nimmt, um seine Überlegungen im Gespräch mit Kant zu überprüfen, der die euklidische Geometrie in seiner Erkenntnistheorie nicht zufällig zu den unverzichtbaren Voraussetzungen des Denkens zählt. Doch Kant ist senil geworden und nicht ansprechbar. So bleibt Gauß allein mit seinem heute vielfach bestätigten, aber noch immer schwer begreifbaren Wissen und bleibt allein auch mit seiner tiefen Melancholie, weil, wie er sagt, »die Welt sich so enttäuschend ausnahm, sobald man erkannte, wie dünn ihr Gewebe war, wie grob gestrickt die Illusion, wie laienhaft vernäht ihre Rückseite.«⁶

Gauß war einer der ersten Forscher, der mit mathematisch-physikalischen Mitteln zeigen konnte, dass Humboldts übersichtliches und so adrett gegliedertes Weltbild nur eine freundliche Täuschung war. Doch er blieb nicht der einzige. Von Darwin wird diesem Weltbild wenig später aus biologischer Sicht, so schreibt Kehlmann in einem

³ Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt*. Roman, Reinbek 2005, S. 238f.

⁴ Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 286 und S. 197.

⁵ Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 220.

⁶ Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 59.

Aufsatz, der »vernichtende Stoß zufügt. Und weitere folgten: von Freud, von Einstein, von Gödel, schließlich von den Theoretikern der Quantenphysik, unter deren mitleidlosem Blick sogar die Kausalität selbst zu einer frommen Illusion werden sollte.«⁷

Man darf also die Konfrontation von Humboldt und Gauß in Kehlmanns Roman als durchaus exemplarisch verstehen. Das Buch beschreibt am Beispiel dieser Gegenüberstellung, wie die moderne Naturwissenschaft das alte Wunschbild eines durchschaubaren, wohlgeordneten Kosmos zerstört, und stattdessen nachweist, dass der Mensch in einer chaotischen Welt lebt, die seinen Denkkategorien widerspricht, dass er sich nur als das zufällige Produkt blinder biologischer Prozesse betrachten darf und dass ihm nur wenig oder gar keinen Spielraum mehr für eine religiöse Zuflucht bleibt. Wie man einen solchen Roman heute, also in einer Zeit, die fast täglich von Kontroversen zwischen westlich-aufklärerischem und religiös-fundamentalistischem Denken erschüttert wird, als eskapistisch bezeichnen und ihm mangelnden Gegenwartsbezug vorhalten kann, ist mir ein Rätsel.

Natürlich lässt sich einwenden, dass vieles von dem, was Kehlmann schreibt, nicht den historischen Tatsachen entspricht. Der Roman ist mit Sicherheit nicht authentisch. Authentizität – auch dies, Sie erinnern sich, ein Begriff, der einmal, während der Jahre der Neuen Subjektivität, in der deutschen Literaturkritik in hohen Ehren stand, obwohl doch nicht zu übersehen ist, dass jede literarische Darstellung in ihrem Kern immer fiktiv bleibt und also schwerlich authentisch sein kann. »Wer eine Geschichte »wahr« nennt«, heißt es bei Nabokov, »beleidigt Kunst und Wirklichkeit zugleich.«⁸ Aber das nur nebenbei. Kehlmann setzt nicht auf Authentizität, sondern auf rigorose Künstlichkeit, er schreibt keine Romanbiographie, sondern einen Roman. Die belegbaren Daten und Fakten aus dem Leben seiner Helden geben ihm nur so etwas wie einen Grundrhythmus vor, den er dann für seine Geschichte sehr frei variiert. Natürlich ging – um nur ein paar wenige Beispiele zu nennen – die Rivalität zwischen den Brüdern Humboldt nicht so weit, dass der ältere dem jüngeren nach dem Leben trachtete, natürlich spielte der Franzose Bonpland bei der Amerika-Expedition keine so bedeutende Rolle wie im Roman und natürlich hat Alexander von Humboldt während des Naturforscherkongresses keine spiritistischen Sitzung besucht.⁹ Ebenso ist Gauß weder jemals mit einem Heißluftballon gefahren noch zu Kant nach Königsberg gereist, noch war er ein so übellauniger Polterier wie bei Kehlmann, sondern, wenn man seinen Biographen trauen darf, ein »höflicher« Gelehrter, ja ein »wirklicher Weltmann«.¹⁰

⁷ Charles Darwin, *Die Fahrt der Beagle*, mit einer Einleitung von Daniel Kehlmann, Hamburg 2006, S. 15f.

⁸ Vladimir Nabokov, *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der europäischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1982, S. 30.

⁹ Vgl. Douglas Botting, *Alexander von Humboldt. Biographie eines großen Forschungsreisenden*, München 1974; Herbert Scurla, *Alexander von Humboldt. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. 1984; Kurt Schleucher, *Alexander von Humboldt. Preußische Köpfe*, Berlin 1988; Adolf Meyer-Abich, *Alexander von Humboldt*, Reinbek 2006.

¹⁰ Walter K. Bühler, *Gauss. Eine biographische Studie*, Berlin u.a. 1987, S. 127. Vgl. außerdem: Hans Wußling, *Carl Friedrich Gauß*, Leipzig 1989; Gerd Biegel und Karin Reich, *Carl Friedrich Gauß*, Braunschweig 2005.

Aber hinter diesem freizügigen Umgang mit verbürgten Überlieferungen steckt weder Fahrlässigkeit noch der modische Mutwille eines Autors, der ohne jedes Gespür, wie es in Kehlmanns Roman selbstironisch heißt, »seine Flausen an die Namen geschichtlicher Personen« heftet.¹¹ Dieses Verfahren hat vielmehr eine lange Tradition, es ist ein jahrhundertealtes Gewohnheitsrecht der Literatur: Schillers »Jungfrau von Orleans« hat wenig mit dem Schicksal der Jeanne d'Arc zu tun, Goethes »Egmont« kaum etwas mit dem tatsächlichen Grafen von Egmond, und dass die Schlacht von Fehrbellin einen anderen Verlauf nahm, als sie Kleist in seinem »Prinz Friedrich von Homburg« geschildert hat, ist bekannt. Gerade weil Kehlmann nicht sklavisch am historischen Material klebt, gerade weil er dieses Material nach den kompositorischen Notwendigkeiten seiner Geschichte energisch durchknetet und modelliert, wird aus dem Buch mehr als eine Dokumentation und Illustration historischer Quellen, sondern eben ein sehr aktueller Roman eigenen Rechts und eigener Wahrheit.

Wer will, kann Kehlmanns Buch in formaler Hinsicht durchaus als Provokation verstehen. Es ist ein Roman, der die Demontage des traditionellen, vormodernen Weltbilds durch moderne naturwissenschaftliche Erkenntnisse beschreibt, dabei aber nicht auf dezidiert moderne literarische Mittel, sondern auf vergleichsweise traditionelle Erzählmuster zurückgreift. Lässt sich so etwas überhaupt ästhetisch rechtfertigen? Schließlich waren es unter anderem die revolutionären Erkenntnisse der Naturwissenschaftler, durch die sich manche Schriftsteller der Moderne zu ihren literarischen Neuansätzen genötigt sahen. Von Brecht¹² bis Broch¹³, von Musil¹⁴ bis Kracauer¹⁵ (und später dann von einigen Autoren des *nouveau roman* bis hin zu denen der Konkreten Poesie, ja bis hin zu Oskar Pastior) unterzogen sie die vorhandenen künstlerischen Ausdrucksmittel auch deshalb einer so einschneidenden und traditions skeptischen Revision, weil sie überzeugt waren, dass die Literatur sonst hinter den Kenntnisstand der Bewusstseinswende durch Relativitätstheorie und Quantenphysik zurückfallen würde.¹⁶

Christa Wolf hat, um ein konkretes Beispiel zu nennen, diese Gedanken dann während jenes späten und weitgehend unkritischen Nachhalls, den die moderne Literaturtheorie bis vor wenigen Jahren in der deutschen Literatur fand, noch einmal nachvollzogen. In ihren Augen ist die klar strukturierte Romanfabel mit

¹¹ Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 221.

¹² Brecht prägte für seine Theaterarbeit nicht zufällig die Formel vom »Drama des wissenschaftlichen Zeitalters«. Literaturtheoretische Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Naturwissenschaft und Ästhetik finden sich vielfach, zum Beispiel im »Messingkauf« oder im »Kleinen Organon« (Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Band 16, Frankfurt a.M. 1967, S. 577 und S. 668f.).

¹³ Siehe z.B.: Hermann Broch, *James Joyce und die Gegenwart*. In: Ders., *Dichten und Erkennen. Essays*, Zürich 1955, S.183–210.

¹⁴ Siehe z.B.: Robert Musil, *Der mathematische Mensch*. In: Ders., *Essays und Reden. Kritik*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 1004–1008.

¹⁵ Siegfried Kracauer, *Die Biographie als Neubürgerliche Kunstform*. In: Ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a.M. 1963, S.75–80.

¹⁶ Vgl. Elisabeth Emter, *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925–1970)*, Berlin und New York 1995.

präzise umrissenen Figuren letztlich ein Produkt der vormodernen Himmelsmechanik Newtons. »Feste Objekte«, schrieb sie, »bewegen sich fortgesetzt auf berechneten Bahnen und wirken nach berechenbaren Gesetzen aufeinander ein: abstoßend und anziehend, zuweilen auch, bei Himmelskatastrophen, zerstörend.«¹⁷ Doch da unser Verständnis von Raum und Zeit über diese simple Vorstellung hinausgegangen ist, müssen wir Christa Wolfs Meinung nach auch die gewohnten Vorstellungen von einer Romanfabel hinter uns lassen. Das klingt zunächst logisch und sehr gewichtig. Aber genau betrachtet ist es weder das eine noch das andere. Denn zum einen erlebte die Romanfabel ihre Hochblüte keineswegs zu der Zeit Sir Isaac Newtons, sondern viel später als man über die Unzulänglichkeiten der klassischen Mechanik längst gut informiert war. Zum anderen nimmt keineswegs jeder Roman, der einer nach traditionellen Mustern gebauten Fabel folgt, deshalb automatisch für sich in Anspruch, den Lesern eine in jeder Hinsicht verlässliche Darstellung gesellschaftlicher oder auch psychologischer Gegebenheiten zu liefern. »Erzählen, das bedeutet«, wie Kehlmann schreibt,

einen Bogen spannen, wo zunächst keiner ist, den Entwicklungen Struktur und Folgerichtigkeit gerade dort verleihen, wo die Wirklichkeit nichts davon bietet – nicht um der Welt den Anschein von Ordnung, sondern um ihrer Abbildung jene Klarheit zu geben, die die Darstellung von Unordnung erst möglich macht.¹⁸

Gerade dieser Punkt lässt sich an Kehlmanns ›Vermessung der Welt‹ problemlos demonstrieren. Die Illusion, der Roman wolle beschreiben, was sich während Humboldts Expedition tatsächlich abgespielt hat, kann sich nur bei sehr leichtgläubigen, oberflächlichen Lesern einstellen: Denn kaum dass in dem Buch irgendein klassisch klingender Satz wortwörtlich mitgeteilt wird, den der Roman-Humboldt in einem Brief oder einer Notiz niederschreibt, wird kurz darauf hinzugefügt, dass unglücklicherweise gerade eben dieser Brief oder jene Notiz vernichtet wurde, also den Biographen und der Nachwelt unwiederbringlich verloren ging. Wer unter solchen Umständen Kehlmanns Geschichte für bare Münze nimmt und ihr gläubig folgt, tut das auf eigene Verantwortung. Jedes in Anführungsstriche gesetzte vorgebliche Zitat in dem Roman ist, wie Kehlmann in einem Interview sagte, frei erfunden, und im Gegenzug hat er all das, was er aus historischen Quellen in sein Buch übernahm, als Zitat nicht kenntlich gemacht.¹⁹ Er siedelt seinen Roman auf diese Weise in einem eigentümlich schwebenden, schwer festlegbaren Reich an, das irgendwo zwischen Fiktion und Fakten beheimatet ist, zwischen dreister Behauptung und historischer Rekonstruktion, zwischen glatter Lüge und klugem Kommentar. Die Vermessung dieser (Roman-)Welt, oder zumindest ihre exakte Ortsbestimmung zwischen den Polen Dichtung und Wahrheit bleibt dem Leser selbst überlassen. Kehlmann scheint in seinem Roman auf den ersten Blick eine glaubwürdige Geschichte über historische Figuren zu erzählen, beginnt dann aber deren historische Glaubwürdig-

¹⁷ Christa Wolf, *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959–1985*, Darmstadt und Neuwied 1987, S. 483.

¹⁸ Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?* (Wie Anm. 1), S. 14.

¹⁹ »Ich kann nicht Rechnen«. Daniel Kehlmann im Gespräch mit Klaus Taschwer und Klaus Nüchtern. In: *Falter* 38 (2005), www.falter.at/web/print/detail.php?id=148 (23.07.2007).

keit systematisch zu unterminieren, er entwirft sein Bild gesellschaftlicher Realitäten, stellt es aber nie als Gewissheit hin, er belehrt oder bevormundet seine Leser nicht, sondern drängt sie immer wieder dazu, sich Rechenschaft darüber abzulegen, wie weit sie sich dem Buch und seinem Autor anvertrauen wollen oder eben nicht.

Daniel Kehlmann gehört heute mit Anfang Dreißig zu den reifsten deutschsprachigen Autoren nicht nur seiner Generation. Und das keineswegs erst seit der ›Vermessung der Welt‹. Schon sein Debüt ›Beerholms Vorstellung‹ und ›Ich und Kaminski‹, beides zutiefst kunstskeptische Künstlerromane, zeigten sein außergewöhnliches Talent. Ihn treiben, so weit ich sehen kann, in seinen Büchern einige recht fundamentale und naturgemäß völlig unbeantwortbare Fragen um. Die Frage nach der rätselhaften Natur der Zeit zum Beispiel, die bei ihm mal stockt,²⁰ mal sich dehnt,²¹ die mitunter unscharf oder verzerrt wird,²² manchmal vor und zurück springt²³ oder sogar ganz aufhört.²⁴ Oder die Frage nach der rätselhaften, tödlichen Willkür eines chaotischen Kosmos, die er in seinen Romanen gern in Form von Gewitterstürmen vorführt, die den Figuren ihre Ohnmacht demonstrieren.²⁵ Oder die Frage nach der rätselhaften Unendlichkeit im Endlichen, die manche von Kehlmanns Figuren entdecken, weil sie eine Zahl durch Null zu teilen versuchen,²⁶ oder weil sie zwischen zwei Spiegel treten, die einander gegenüberstehen und so Reflektionsschächte bis ins Bodenlose werfen,²⁷ oder die – wie Gauß – begreifen, dass Parallelen sich durchaus im Diesseits des physikalischen Raumes schneiden.

Natürlich muss man als Kritiker bei einem so jungen Schriftsteller wie Kehlmann vorsichtig sein. Schon jetzt die spezifischen Qualitäten seiner Arbeit auf den literaturkritischen Begriff bringen zu wollen, erinnert ein wenig an den Versuch ein Auto probefahren, während sein Konstrukteur noch im Begriff ist, es zusammenzuschrauben. Die Wahrscheinlichkeit, dabei eine gute Figur zu machen, ist nicht sonderlich groß. Deshalb zum Abschluss hier nur eine recht vorläufige Beobachtung: Die Welt in Kehlmanns Geschichten wird, so scheint mir, von der Wissenschaft und von der Magie gleichermaßen beherrscht, sowohl vom kalten Kalkül als auch von der Erfahrung, dass dieses Kalkül sehr rasch an seine Grenze stoßen kann. Kehlmann breitet vor seinen Lesern eine entzauberte, rundum erforschte, eine

²⁰ Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 80.

²¹ Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 220.

²² Daniel Kehlmann, *Mahlers Zeit. Roman*, Frankfurt a.M. 1999, S. 25 und S. 108. Als »verformbar« wird sie bezeichnet in Daniel Kehlmann, *Der fernste Ort*, Frankfurt a.M. 2001, S. 77.

²³ Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S.161.

²⁴ Daniel Kehlmann, *Unter der Sonne. Erzählungen*, Frankfurt a.M. 2000, S. 99.

²⁵ Gewitterstürme suchen Kehlmanns Figuren heim in: Daniel Kehlmann, *Unter der Sonne* (wie Anm. 24), S. 8f.; Daniel Kehlmann, *Mahlers Zeit* (wie Anm. 22), S. 128f.; Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 139–141. Die Stiefmutter von Kehlmanns erstem Helden Arthur Beerholm wird vom Blitz erschlagen: Daniel Kehlmann, *Beerholms Vorstellung*, Frankfurt a.M. 2000, S. 16f., siehe dazu auch S. 69. Sein Held Alexander von Humboldt installiert einen der ersten Blitzableiter Europas, damit er »vor dem Himmel sicher« ist: Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt* (wie Anm. 3), S. 20.

²⁶ Daniel Kehlmann, *Beerholms Vorstellung* (wie Anm. 25), S. 63 und S. 207.

²⁷ Daniel Kehlmann, *Mahlers Zeit* (wie Anm. 22), S. 123f.; Daniel Kehlmann, *Ich und Kaminski*, Frankfurt a.M. 2004, S. 53.

vermessene Wirklichkeit aus und zeigt ihnen zugleich, dass diese Wirklichkeit wie ein Käse durchlöchert ist vom Geheimnisvollen, Mysteriösen, vom Unerforschlichen. Eine vergleichbare literarische Leidenschaft für das Unfassliche inmitten des Gewöhnlichen, für den Einbruch des unbegreiflich Wunderbaren oder unbegreiflich Grauens in den Alltag ist mir vor allem im magischen Realismus lateinamerikanischer Erzähler wie Borges oder García Márquez begegnet.²⁸ Doch Kehlmann gründet seinen magischen Realismus stärker noch als Borges auf naturwissenschaftliche Fundamente. Er holt so einen literarischen Export, der seinerzeit von Europa ausging und sich auf dem von Humboldt erforschten Kontinent entfaltete, nach Europa und in die europäischen Denktraditionen zurück.

Manchmal gibt Kehlmann jenem Unbegreiflichen absichtvoll einen Drall ins Grotesk-Komische: Wenn er seinen Humboldt kurz hinter Teneriffa ein Seeungeheuer sichten lässt oder über dem Orinoko eine Art fliegende Untertasse, wenn ein Matrose, der über Bord springt, erst wie eine Comic-Figur sekundenlang in der Luft zappelt, bevor ihn die Gravitation zu fassen kriegt, oder wenn Kehlmann seinem Gauß in einem paradiesischen Gärtchen sogar eine Audienz bei Gott höchstpersönlich gewährt, der in diesem Roman die Gestalt eines niedersächsischen Grafen angenommen hat. Doch dann wieder lässt Kehlmann keinen Zweifel daran, wie finsternernt es ihm mit diesem Thema ist. Wer seine Bücher liest, kann leicht auf die Idee verfallen, dass unser Verstand nicht sonderlich gut passt zu dem, was wir verstehen müssen, und dass die Risse in der Realität uns nur zu leicht verschlingen können. Je tiefer Kehlmanns Gauß in die Rätsel der Welt vordringt, desto undurchschaubarer, heilloser, desto grausamer erscheint ihm diese Welt. »Lieber der Tod als ein solches Leben«²⁹ hat der historische Gauß an den Rand eines seiner Manuskripte gekritzelt. Und diese Verzweiflung blieb, um das zu Schluss noch kurz hinzuzufügen, auch Kleist nicht erspart. Als Kleist, der mit Gauß das Geburtsjahr 1777 teilt, durch Kants Erkenntnistheorie zu begreifen begann, wie unzuverlässig unser Wissen über die objektive Welt ist, fühlte er sich um jenes Lebensziel, jeden Lebenssinn betrogen und ihn erfüllte, wie er schrieb, eine »glühende[] Angst«.³⁰ Sicher, Kehlmanns Roman schert sich oft nicht sehr um historische Tatsachen. Doch die emotionale Erschütterung, die von der ideengeschichtlichen Wende jener Epoche bis heute ausgelöst wird, fängt er so präzise ein, dass wir darin eben nicht nur Gauß, sondern genauso den Zeitgenossen Kleist wieder finden können. Schon das ist in meinen Augen hoher literarischer Ehren wert und umso mehr einer literarischen Ehrung, die den Namen Kleists trägt.

²⁸ Die vorliegende Laudatio wurde bei der Verleihung des Kleist-Preises an Daniel Kehlmann in Berlin am 19. November 2006 gehalten. Am 8. und 9. November 2006 hielt Kehlmann an der Universität in Göttingen zwei Poetikvorlesungen. In der ersten verweist er auf Anregungen, die er einigen lateinamerikanischen Autoren verdankt. Die Vorlesungen erschien im Frühjahr 2007 als Buch (Daniel Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*, Göttingen 2007 – sein Hinweis auf Borges, García Márquez und andere findet sich auf Seite 14). Wären mir Kehlmanns Vorlesungen schon vor ihrer Publikation als Buch bekannt gewesen, hätte ich meine Überlegungen zur Nähe seiner Arbeit zum magischen Realismus weniger abrupt eingeführt. Doch da die Laudatio nun einmal so gehalten wurde, möchte ich den Text im Nachhinein nicht ändern.

²⁹ Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?* (Wie Anm. 1), S. 25.

³⁰ Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801, DKV IV, 206.

Daniel Kehlmann

DIE SEHNSUCHT, KEIN SELBST ZU SEIN

Romantik, das ist nicht einfach die Liebe zu Natur, Mittelalter und Gespenstergeschichten, sondern die Entdeckung all dessen in der Kunst, während man gleichzeitig weiß, daß es im Leben verloren ist. Die vielleicht letzte Strömung, die die Bedeutung des Wortes Mensch für immer veränderte, ging von einer Gruppe junger Leute aus, denen es Unbehagen bereitete, daß sie zu viel Intellekt hatten, um der Natur nahe zu sein, daß der naive Glaube ihnen ferner war als jeder Ort der Erde und daß die wohligen Schauer, die ihnen die Erzählungen von offenen Gräbern und lebenden Toten über den Rücken jagten, einzig und allein daher rührten, daß sie nicht mehr damit rechneten, solchen Phänomenen zu begegnen. Das moderne Bewußtsein, das eben noch so weimarisch prunkvoll seine Souveränität gefeiert hatte, betrachtete sich selbst, und der Anblick machte es unglücklich.

Dieses Unglück ist noch das unsere. Die große Wasserscheide, wie Ernst Gombrich die Romantik nannte, prägt auch uns noch so sehr, daß alles, was vorher kam, ein wenig fremd erscheint. Könnten wir Lessing, Goethe und Schiller treffen, so wäre für beide Seiten ein Bemühen nötig, um sich zu verständigen; ganz so, als würden Bürger ferner Länder miteinander reden, von denen jeder die Sprache des anderen zwar beherrscht, sie aber doch in die eigene übertragen muß, bevor er antworten kann.

So empfanden sie es schon damals. Ob es nun der junge Mann aus Düsseldorf war, der darunter litt, daß seine kritische Intelligenz es ihm unmöglich machte, die wundersamen, gewaltigen Melodein der Flußgeister oder den Sonnenuntergang, der am Meer die Fräulein rührt, anders als mit Ironie zu beschwören, oder der Absolvent des Tübinger Stifts, der die Antike so sehr liebte, daß er über sein Los, Zeitgenosse der Druckerpressen zu sein, den Verstand verlor, oder jener Lord, dem die Untätigkeit des Schreibenden so unerträglich wurde, daß er in den nächsten Befreiungskrieg eilte und vor dem ersten Kampf am Fieber starb: zwischen ihnen und den Klassikern lagen nur wenige Jahre und eine unüberbrückbare Fremdheit. Am stärksten aber ist sie fühlbar im Fall des von Goethe gründlich mißverstandenen ehemaligen Kindersoldaten, der der Spannung zwischen Gesetz und Leichtigkeit, zwischen den dunklen Antrieben der Seele und den Forderungen der Vernunft nicht wenige der gelungensten Werke unserer Sprache abgewann.

Nicht um die Antike ging es Heinrich von Kleist, auch nicht um die Natur, deren Blüteschönheit in seinem Werk kaum eine Rolle spielt, sondern ums Gesetz. Viel ist geschrieben worden über die Krise, die ihn angeblich bei der Lektüre Kants erfaßte – aber die Wahrheit ist womöglich einfacher und komplizierter zu-

gleich. Kleist und Kant stammten aus derselben preußischen Welt. Die Idee, daß die Vernunft mit stärkerer Stimme als jeder Offizier Forderungen stellt, sie war Kleist vertraut, nicht *durch* Kant, sondern *wie* diesem, aus gleicher Quelle und gleichem Erleben. Nicht umsonst empfahl Ernst Bloch seinen Studenten, Kleist zu lesen, um sich an Kant zu gewöhnen. Schließlich schrieben beide die gleichen schier endlos langen, federnd kraftvollen, von immer neuen Einschüben gedehnten Sätze, die ihre Herkunft aus der Sprache des Rechts nicht verleugnen.

Daß der Mensch unausweichlichen Gesetzen unterworfen ist, gerade weil sie ihm kein Gott, kein König und keine Polizei vorschreibt – das ist ein Gedanke, über den man sich leicht lustig machen kann. Zwanghaft wirkt er heute, im Zeitalter der Psychotherapien, ziemlich albern, allerlei Spott fordert er geradezu heraus. Und doch ist er einer der größten, die je gefaßt wurden. Durch ihn erst wird die Moral zu etwas Unausweichlichem. Staat, König und Gott kann man sich widersetzen, doch wer dürfte sich selbst den Gehorsam versagen? Wer diesen Befehl verweigerte, und selbst wenn er dadurch eine Schlacht gewönne, er hätte sein Leben verwirkt; unter solchem Gesetz wird jeder sein eigener Richter, einer, der über sich Recht spricht und den eigenen Kopf in die Schlinge judiziert.

Kleist ist der Dichter dieses Zwangs. Er spürt stärker als irgendeiner die Schwere, mit der das Vernunftgesetz auf uns lastet, zugleich aber ist da immer die paradoxe Sehnsucht nach einem Dasein, das leicht sein soll wie Wolken, Wind und Licht. Wer dieses Dasein, befreit vom Panzer des Selbst, führen könnte, er wäre zu einer höheren Version von sich geworden – zu einem olympischen Wesen gewissermaßen, das sich als Mensch bloß ausgibt und maskiert. Gezwungen, das Sittengesetz anzuwenden, werden wir zu etwas Albernem oder gar Schrecklichem, und ausgerechnet der größte Anstand birgt Monströses. »An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.«

Dieses »zugleich und« enthält den gesamten Kleist: die sublimale Strenge des moralischen Gebots wie auch das Schiefe, das Tragisch-Lächerliche, das dem Menschen, der Trieb und Schwäche bezwingt, nun einmal anhaftet. Denn was ist der rechtschaffene Kohlhaas anderes als ein zutiefst überzeugter Terrorist? Und er beeindruckt uns nicht trotzdem, sondern gerade deswegen; jeder Terror aus Überzeugung, das wußte Kleist ebenso wie später Dostojewski oder Joseph Conrad, ist ein Anblick, der uns wider Willen in Bann schlägt. Auch jemand, der dem irrenden Gewissen folgt, bietet nach Kant ein erhabenes Schauspiel, sogar in der Perversion seiner Handlungen zeigt sich, daß es ein Gewissen gibt, dessen Ruf man folgen kann, zeigt sich, daß der Mensch nicht gebunden ist durch Hunger, Lust und Machtgier, sondern frei und imstande, sein Leben wegzuzwerfen für nicht mehr als eine Überzeugung. Kohlhaas ist souverän und gefesselt zugleich, er ist lächerlich und erhaben, schrecklich und ehrenwert, ein kantischer Extremfall, ein Mörder im Namen der Sittlichkeit, der nicht ertragen kann, daß es in der Welt der Lebenden notgedrungen Wichtigeres gibt als Gerechtigkeit. Genau das aber akzeptiert Kohlhaas' Gegenfigur, die Marquise von O., die »um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« ihrem reuigen Vergewaltiger vergibt, ihn heiratet und von ihm sogar

weitere Kinder empfängt. Denn das Leben kann ja nicht bloß besiegt, es muß auch gelebt werden, und wer sich ganz der Unbedingtheit überantwortet, wird zu einer Karikatur und büßt Anmut und Grazie ein, also jene Attribute der Leichtigkeit, denen Kleist in seiner wichtigsten Abhandlung nachforscht.

Um Puppen geht es da, deren Tanz kein Mensch zu imitieren vermag, da sie ihren Schwerpunkt nicht in sich selber haben, es geht um einen Bären, der so eins mit sich ist, daß er jeden Fechter parieren kann, um einen schönen Jüngling schließlich, dem unversehens eine Bewegung vollendeter Anmut gelingt, der jedoch, darauf angesprochen, vor lauter Selbstbeobachtung verkommt und verfällt. Es geht um das Bewußtsein und dessen Abwesenheit, um die Selbsthemmung durch Zögern und Reflexion.

»Kaum habt ihr den Stein angeschlagen, da fliegt auch schon der Funke.« Das ist nun nicht von Kleist, sondern aus der klassischen Lehrschrift des japanischen Schwertmeisters Takuan, die Kleist wohl mit Faszination gelesen hätte. »Da der Funke erscheint, sobald ihr den Stein anschlagt, gibt es hier keinen Zwischenraum, keinen noch so kleinen Spalt. Es wäre falsch, dies einfach als Schnelligkeit zu verstehen. Hier wird vielmehr unterstrichen, daß der Geist nicht von Dingen festgehalten werden darf; sogar bei der Schnelligkeit kommt es darauf an, daß der Geist sich nicht bei ihr aufhält. Wenn der Geist anhält, so wird er vom Gegner gepackt. Faßt der Geist den Gedanken, schnell zu sein, so wird er, mag er noch so schnell sein, von seiner eigenen Überlegung gefesselt.« Nicht gefesselt sein von Überlegung und vom Blick auf sich – in diesem Zustand verharrt der dressierte Bär, in ihn soll der Kämpfer eintreten, aber auch, davon redet Kleist in einer anderen Schrift, der Redner, der seinen Gedanken am wirksamsten erst im Akt des Sprechens ausformt, denn nur so ist er nicht in sich gespalten, sondern ganz bei sich. »Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites mit ihm parallel fortlaufendes Rad an seiner Achse.« Treffsicherheit im Kampf, Anmut in der Haltung und Spontaneität in der Eloquenz, das alles erreicht der, dem sein Ich nicht dazwischenkommt, den kein Selbstbewußtsein, keine Apperzeption, mehr innehalten läßt zwischen Gedanke und Tat.

Wird hier noch Ästhetik verhandelt, oder geht es schon um Erlösung? »So findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.« Gliedermann oder Gott, das Bewußtseinslose also und das vollendete Bewußtsein. Und was steht dazwischen? Wir. Umfaßt vom Gesetz, steif unseren Plänen nachhumpelnd, hölzern, unfrei, uns selbst peinlich und ein Ärgernis. Dieser schreibende Militär, aufgezogen in unmenschlicher Strenge, über dessen Kopf so schwer die Mißbilligung seiner Familie hing, der keinen Vorsatz fassen konnte, ohne ihn einen ehernen Lebensplan zu nennen, der seiner Verlobten statt von Leidenschaft von sittlichen Denkaufgaben sprach und der mit jedem Briefpartner seine Persönlichkeit zu wechseln schien, als hätte er keine eigene – wie sehnte er sich nach Leichtigkeit,

wie sehr durchzieht die Sehnsucht, keiner zu sein und alles, bei ihm Drama für Drama, Novelle für Novelle, Brief für Brief.

»Simply the thing I am shall make me live«, sagt Shakespeares Soldat Paroles, der so tief gedemütigt wurde, daß er sich selbst nicht mehr erkennt. Diese Worte könnte auch Sosias sagen, der Diener Amphitryons, wenn Merkur ihm in seiner Gestalt gegenübertritt, darauf besteht, er sei Sosias, und somit den, der das bisher war, herrisch aus der eigenen Persönlichkeit vertreibt. »Wir sind zwei Zwillingenbrüder«, schlägt Sosias dem Doppelgänger vor. »Du bist der ältere, ich bescheide mich. / Du wirst in jedem Stück voran mir gehen. / Den ersten nimmst du und die ungeraden, / Den zweiten Löffel und die graden ich.« Und als der neue Sosias nichts davon wissen will: »So dulde mich als deinen Schatten mindestens, / Der hintern Stuhl entlang fällt, wo du ißt.« Aber Merkur schlägt auch diese Bitte in den Wind, und so tut Sosias in herzerreißender Bereitwilligkeit den letzten überhaupt möglichen Schritt zurück: »Gut, gut. Ich lege mich ins Grab.« Und, als wäre selbst das Wort *ich* hier noch eine Zumutung: »Ich sprach von mir nicht. / Ich sprach von einem alten Anverwandten / Sosias, der hier sonst in Diensten stand – / Und der die andern Diener sonst zerbleute, / Bis eines Tags ein Kerl, der wie aus Wolken fiel, / Ihn aus dem Haus warf, just zur Essenszeit.«

Dieses Haus ist nicht nur ein Gebäude, sondern er selbst, es ist all das, was Sosias einmal war. Hinausgeworfen aus seiner aufgeblasenen Selbstheit, bescheidet er sich damit, zu atmen und zu sein. Solch eine Wandlung kann jedem passieren, sofern Druck und Schreck groß genug sind, sogar einem Offizier, der zufällig an seinem offenen Grab vorbeigeführt wurde. »Mag er mich meiner Ämter doch entsetzen«, ruft der Prinz von Homburg aus. »Mit Kassation, wenn's das Gesetz so will, / Mich aus dem Heer entfernen: Gott des Himmels! / Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben / Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!« Peinlich berührt sind die Umstehenden da, all die guten Preußen, aber welche Gewalt, dramatisch und existentiell, liegt in solcher Rückkehr in die Unmittelbarkeit! Der einst heldenhafte Feldherr hat sich ganz vom Sittengesetz gelöst, und wie Sosias würde es ihm auf einmal genügen, ein Schatten zu sein, »simply the thing I am«, namen- und ehrlos, nichts mehr außer dem Kern kreatürlichen Lebens in ihm.

Natürlich, so endet seine Geschichte dann doch nicht. Kleist hat anderes mit dem jungen Soldaten vor, der ja noch alle Feinde Brandenburgs in den Staub werfen muß, und daher richtet seine Hoffnung sich auf die andere Möglichkeit, den Fluchtpunkt auf der anderen Seite des Bewußtseinsspektrums: die Wiedergewinnung einer neuen Unmittelbarkeit nicht gegen die Reflexion, sondern durch sie. Diese vernunftmystische Möglichkeit wird Gestalt im anderen Zwillingenpaar der Götterkomödie, in Jupiter und Amphitryon nämlich – oder sollte man besser sagen, in Amphitryon, dem Menschen, und Amphitryon, dem Gott?

In der traditionellen Deutung, von der Antike bis zu Molière, handelt es sich hier um einen Gott, der Amphitryons Äußeres anlegt wie eine Verkleidung. Für Kleist muß der Reiz jedoch gerade darin gelegen haben, daß die scharfe Trennung zwischen den beiden bei genauem Hinschauen verschwimmt. Zunächst einmal, das wird ja mehrmals ausgesprochen, wohnt der schöpfende Gott allem Geschaffenen inne, also ist er auf panentheistische Weise jeder Mensch und somit auch Amphi-

tryon. Aber das ist nicht das letzte Wort. Kleists Jupiter – in solchem Changieren das wahre Pendant zu Goethes Mephisto, der ja *der* Teufel und dann wieder *ein* Teufel, lustiger Bajazzo und plötzlich Satan ist – erscheint von Szene zu Szene als ein anderer; Kleists Haltung zu ihm ist absichtsvoll ambivalent, und die Frage führt zu Andeutungen, die immer wieder eines umkreisen: Hier sind zwei, die doch einer sind, zwei Fassungen von einem oder richtiger: einer, der er selbst ist, und einer, der er auch ist, aber in ungleich höherer, vollendeter Weise. Warum Alkmene nicht beim Wort nehmen, wenn sie, aufgefordert, sich zwischen beiden Ehemännern für den richtigen zu entscheiden, für den göttlichen votiert? Denn auch wir Zuschauer ziehen doch Amphitryon, den Gott, allemal Amphitryon, dem steifen, wohlstandigen Helden, vor. Aus der Perspektive des Molièreschen Lustspiels müßte man sagen: Alkmene ist auf Jupiters Kostüm hereingefallen. Aus der Perspektive der Kleistschen Sehnsuchtsmetaphysik aber hat sie im tiefsten Sinne recht, wenn sie sich zwischen den beiden Versionen ihres Mannes für jene mit dem, wie es im Marionettentraktat heißt, »unendlichen Bewußtsein« entscheidet. Und Jupiter, in einer Passage von erhabenster Schlichtheit, widerspricht ihr halb und bestätigt sie doch zugleich, wenn er zum Feldherrn sagt: »Wohlan! Du bist Amphitryon«, und, als dieser in tiefster Verwirrung fragt, wer aber denn nun *er* sei, entgegnet: »Amphitryon. Ich glaubte, daß du's wüßtest.« Dann fügt er noch, wie zur Erklärung, hinzu: »Amphitryon! Du Tor! Du zweifelst noch? / Argatiphontidas und Photidas, / Die Kadmusburg und Griechenland, / Das Licht, der Äther und das Flüssige, / Das was da war, was ist, und was sein wird.«

Natürlich kann ein Gott so von sich sprechen, aber könnte es nicht auch ein Mensch, der den Fesseln des Selbst entkommen konnte und mit einemmal – ganz, wie es sich jeder Künstler wünschen muß – alles ist? »Mithin«, fragt der eine Gesprächspartner am Ende der Marionettentheaterschrift, »müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« Worauf der andere halb bejaht und halb abwehrt: »Allerdings, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.«

Mit anderen Worten: Kein Lebender, kein moderner Mensch darf hoffen, solche Freiheit zu erreichen. Verzweifelte Kleist deswegen? Verzweifelte er *überhaupt*? Sein eigentümlich heiterer Selbstmord ist oft pathologisiert worden, doch wem steht es eigentlich zu, sich aufzuschwingen und auf solch einen Geist deutend herabzusehen? Tatsache ist, daß man mutiger nicht und auch nicht fröhlicher seinen Abschied aus der gebrechlichen Einrichtung der Welt nehmen kann. »Du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinabzustürzen. – Adieu noch einmal!«

Konnte die Dichtung gegen seinen Überdruß, ein Selbst zu sein, nichts mehr verrichten? Nein, was immer uns einfällt dazu, wir begreifen es nicht und stehen fremd vor diesem Tod, vor diesem Menschen. Doch gerade das Oszillierende an ihm, das tänzerisch Ausweichende, das zugleich Anziehende und immer wieder Befremdliche, das ihn um so weiter entrückt, je näher man ihm kommt, wird ihn weiterhin, Generation für Generation, zum Zeitgenossen machen. Denn eine Epoche, der Kleist nichts mehr zu sagen hätte, müßte entweder dem unglücklichen Bewußtsein, dem Unbehagen an Entfremdung und Spaltung, in die Erleuch-

tung entwachsen oder aber zurückgefallen sein in die Barbarei einer nurmehr dem Konsum und der Unterhaltungskunst überantworteten Stumpfheit, die von Gesetz, Sehnsucht und Erlösung nichts mehr weiß. Seine eigentümlich helle Metaphysik – vielleicht ist auch sie ein Grund, ihn zu lesen und aufzuführen in einer Zeit, da in unserem Kulturkreis manchmal gemeint wird, dem Andrang eines fremden Glaubensfanatismus nichts weiter entgegenzusetzen zu können als die eigene überwundene Religiosität. Aber die Alternativen sind nicht einfach Glaube oder Flachheit, Magie oder Entzauberung, Gebet oder Banalität. Kleist erinnert uns: Die Aufklärung ist nicht seicht, die Vernunft nicht ohne Geheimnisse, und es gibt sehr wohl eine Mystik der Klarheit. Die Wahrheit ist, daß ihm auf Erden nicht zu helfen war. Die Wahrheit ist aber auch: ihm nicht und keinem von uns. Von dieser Hoffnungslosigkeit wußte er zu sprechen in Sätzen so perfekt, in Bildern so vollkommen, daß sie uns heiter stimmen. »Das Leben nennt der Derwisch eine Reise, / Und eine kurze. Freilich!« Freilich, die seine war sehr kurz. Sie dauert immer noch.

INTERNATIONALE
JAHRESTAGUNG 2006:

›KLEISTS CHOREOGRAPHIEN‹

Gabriele Brandstetter

KLEISTS CHOREOGRAPHIEN

Ein Symposium zu »Kleists Choreographien« sollte – so war die Idee – unterschiedliche Aspekte dieses Themas zur Diskussion stellen. *Kleist als Choreograph*: der Autor, der seine Figuren in charakteristischen Bewegungsmustern führt, sie durch typische Gesten und Modi in ihrer Bewegung zeichnet – im Gehen, im Gehen-Denken, im (Traum-)Wandeln und im Stürzen. Der Autor, bei dem nur die Marionetten, die Invaliden und die Seele tanzen.

Und *Kleists Choreographien*: die Wege und Bewegungsfiguren, die den Raum beschreiben und ihn erst herstellen, ihn zeichnen und kerben. Die Lebens-Linien Kleists ebenso wie jene seiner Figuren: eines Michael Kohlhaas, eines Käthchens von Heilbronn, eines Prinzen von Homburg. »Kleists Choreographien«, ein Thema, das in einem weiten Sinn zu denken ist und durchaus in einer metaphorischen Auslegung des Begriffs – geht es doch um Über-Tragungen zwischen Körper und Sprache, zwischen Bewegung und Schrift. Eine Einleitung in ein Tagungsthema, das bislang wenig bearbeitet ist und vielleicht sogar etwas befremdlich in der üppigen Kleistforschung dasteht, vermag nicht mehr, als verschiedene Aspekte möglicher Fragestellungen zu skizzieren, um damit einen Parcours auszulegen, der – seinerseits eine Choreographie – im Verlauf der Tagung um-geschrieben, um-gangen werden kann und soll: um Blickpunkte auf das Faszinationsspektrum von Choreographie zu lenken; Kleists Choreographien.

»Ich wollte immer schon etwas über Gleise schreiben«, sagt Georg Christoph Lichtenberg in einer Skizze seiner Sudelbücher. Hier entwickelt er eine veritable Versuchsanordnung zur Frage: Was ist oder wie entsteht eine Choreographie?

Man stelle sich einen Platz vor: ein Quadrat mit den Ecken A, B, C, D, über das zu verschiedenen Tageszeiten und bei unterschiedlicher Witterung Menschen gehen. Der Betrachter am Fenster, so schreibt Lichtenberg, macht folgende Beobachtung:¹

Die merkwürdigste Erscheinung ereignete sich aber am Morgen wenn des Nachts ein tiefer Schnee gefallen war. So bald es Tag wurde fand ich mehr oder weniger einzelne Punkte die in der Richtung der Diagonalen liegen sollten, aber weder darin, noch in irgend einer einfachen Richtung von der ganzen Welt lagen. [...] Um 8 Uhr waren die Punkte schon zu einer Linie verbunden und ehe es elfe schlug sah man schon sehr gesetzte und weise Männer, die gewiß wußten, daß der kürzeste Weg von einem Winkel eines Parallelogramms nach dem gegenüberstehenden die Diagonale sei, mit stetem und erstem Tritt durch eine krumme Linie gehen, die vielleicht ein schläfriger Nachtwächter für die Diagonale gehalten hatte. Noch war er schmal, nun begegneten sich aber viele Menschen die gewöhnlich den Pfad so ehrlich teilten daß keiner etwas davon bekam, dadurch wurde er breiter. Damals dachte ich schon etwas über Gleise zu schreiben.

¹ Georg Christoph Lichtenberg, Schriften und Briefe. Erster Band: Sudelbücher, Heft J, 528, hg. von Wolfgang Promies, München 1968, S. 730f.

Eine Choreographie des Alltags. Das geometrische Schema, das Quadrat mit seiner Diagonale, wird in dieser Versuchsanordnung zum Muster einer Bewegungsstudie: Die alltägliche Praxis der Wegabkürzung ist – scheinbar – eine rationale. Der Hinweis auf die »weisen Männer« und ihr Wissen von der *Geometrie*, der kürzesten Verbindung im Parallelogramm, kommentiert dies. Die tatsächliche *Spur* im Schnee ist aber durch zufällige Bedingungen zustande gekommen – und die Fußgänger folgen ihr blindlings. Die Linie – sie ist krumm – ist nur vermeintlich der kürzeste Weg. Lichtenbergs Experiment überlagert zwei Wissensmuster in einer einfachen Szenographie: die streng rationale Ordnung der Geometrie und eine durch Zufall bestimmte, intuitive Ordnung – ein Praxis-Wissen, das gewissermaßen die Energie- und Entscheidungs-Seite des Gehens mit der gebahnten Spur auf der krummen Linie abgleicht. Choreographie meint hier ein doppeltes: die Vorschrift einer gegebenen räumlichen Struktur; und die performativen Prozesse des Handelns, des »Gehens« von Wegen; das heißt: Entscheidungen über Wege, Verläufe, Richtungen zu treffen. Die beiden übereinander gelegten konfligierenden Bewegungs- und Raum-Muster veranschaulichen in Lichtenbergs kleinem Experiment zwei Ordnungen: ein Geflecht von rationalen und von irrationalen Komponenten. Das rationale Schema wird durch einen a-rationalen Zusammenhang aufgebrochen, ein geometrisch gezogenes Quadrat von krummen Linien durchkreuzt. Somit wird Geometrie durch *Phantasie* und *Intuition* relativiert. Der Punkt, an dem die scheinbar unwidersprechliche Wissensordnung der Geometrie durch *Bewegung* in Unordnung gerät – durch Zufall –, ist nicht exakt vorhersehbar. Die *vergängliche Spur* im Schnee bezeugt mit jedem Gang eine veränderte Szenographie.

Lichtenbergs Versuchsanordnung, die ein Test auf das Verhältnis von System und Hypothese, von statischer Form und dynamischer Über-Formung ist, könnte Pate sein für Kleists Choreographien: im Spannungsfeld von Geste und Zufall, von Ordnung und Regelbruch, von Körper-Beherrschung und Bewegungs-Störung – wobei letzteres unter doppeltem Wortsinn verstehbar ist: als Störung in einer Bewegung oder einem Bewegungsablauf: etwa das Stolpern, der Sturz, der Fall; und als Störung der Ordnung des Raums und der Orientierung, der Identität, die durch Bewegung und Bewegtheit im seelischen Sinn eines *movere* eintritt.

Der Begriff Choreographie (von »choros« – Tanz, Tanzplatz, Reigen, Chor – und »graphie« – schreiben, zeichnen) meint Raum-Schreibung in und durch Bewegung. Erst recht spät, erst im 20. Jahrhundert, wurde die Bezeichnung »Choreographie« gebräuchlich zur Bezeichnung für ein Tanzstück. Heute spricht man von einer Choreographie, und man meint ein *Tanzwerk*, z.B. von Georges Balanchine, Martha Graham oder William Forsythe. Im späten 17. Jahrhundert, seit dem Barock, wird der Begriff »Choreographie« in erster Linie als Terminus für *Tanz-Schrift* verwendet. Raoul Auger Feuillet nennt sein in ganz Europa bekannt gewordenes Notations-System »Chorégraphie«.² Carl Joseph von Feldtenstein verfasst das Trak-

² Vgl. Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquelles on apprend facilement de soy-même toutes sortes des danses*, Paris 1700.