

KLEIST  
JAHRBUCH  
2005

*Guttenberg*

J.B.METZLER



**J.B.METZLER**

# KLEIST-JAHRBUCH

## 2005

Im Auftrag des Vorstandes  
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Günter Blamberger und Ingo Breuer  
(verantwortlich für Kleist-Preis, Abhandlungen),  
Sabine Doering und Klaus Müller-Salget  
(verantwortlich für Rezensionen)

VERLAG J. B. METZLER  
STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:

*Dr. Ingo Breuer*, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur,  
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: [ingo.breuer@uni-koeln.de](mailto:ingo.breuer@uni-koeln.de)  
Mitarbeit: Philipp Klippel, M.A. – Dr. Dominik Paß – Julia Gutterman, B.A.

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](http://dnb.ddb.de)* abrufbar.

ISBN-13: 978-3-476-02111-3

ISBN 978-3-476-00148-1 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-00148-1

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.

© 2005 Springer-Verlag GmbH Deutschland  
Ursprünglich erschienen bei Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2005  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

# INHALT

## *Verleihung des Kleist-Preises 2004*

Günter Blumberger: Carpe diem et respice finem: Emine Sevgi Özdamars Schattenspiele. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Emine Sevgi Özdamar am 21.11.2004 in Berlin .....	3
Hermann Beil: In einer fremden Sprache zu schreiben, ist eine Reise. Kleist-Preis 2004 für Emine Sevgi Özdamar .....	8
Emine Sevgi Özdamar: Kleist-Preis-Rede .....	13

## *Internationale Jahrestagung 2004: »Kleist und die Naturwissenschaften«*

Walter Hinderer: Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft. Antinomien in Heinrich von Kleists Welt- und Selbstverständnis .....	21
Jürgen Daiber: »Nichts Drittes ... in der Natur?« Kleists Dichtung im Spiegel romantischer Selbstexperimentation .....	45
Bernhard Greiner: Sturz als Halt. Kleists dramaturgische Physik .....	67
Alexander Honold: Die Sonne steigt, der Apfel fällt. Bewegte Körper und ihre Bahnen auf Kleists astronomischem Theater .....	79
Rudolf Drux: Kunigundes künstlicher Körper. Zur rhetorischen Gestaltung und Interdiskursivität eines »mosaischen« Motivs aus Heinrich von Kleists Schauspiel »Das Käthchen von Heilbronn« .....	92
Sascha Karcher: (Un-)berechenbare Räume. Topographien in Kleists Novelle »Michael Kohlhaas« .....	111
Sibylle Peters: Die Experimente der »Berliner Abendblätter« .....	128
Roland Borgards: Experimentelle Aeronautik. Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschiffkunst in den »Berliner Abendblättern« .....	142
Monika Schmitz-Emans: Wassermänner, Sirenen und andere Monster. Fabelwesen im Spiegel von Kleists »Berliner Abendblättern« .....	162

## *Abhandlungen*

Ulrich Fülleborn: ›Amphitryon‹. Kleists tragikomisches Spiel vom unverfügbaren ›Erdenglück‹ .....	185
Jochen Strobel: Adel auf dem Prüfstand. Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ .....	216
Rolf Selbmann: »Hier endigt die Geschichte«. Erzählstrategie und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen .....	233
Michael Neumann: »Labyrinth des Luxus«. Kleist und die Mode .....	248
Stefan Börnchen: Translatio imperii. Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists ›Hermannsschlacht‹ .....	267
Horst Häker: Kleist und Berlin .....	285

## *Rezensionen*

Rolf Selbmann: Kafkas Spuren um 1800? (über: Dieter Heimböckel, Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprache im Werk Heinrich von Kleists) .....	297
Anton Philipp Knittel: Frankfurter Bilanzen (über: die Tagungsbände der Frankfurter Kleist-Kolloquien 1996–2000 und ›Heinrich von Kleist 1777–1811. Leben. Werk. Wirkung – Blickpunkte‹) .....	300
Rainer Grübel: Slavische Kleistlektüren der Moderne (über: Andrea Meyer-Fraatz, Die slavische Moderne und Heinrich von Kleist) .....	310
Siglenverzeichnis .....	321
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter .....	322
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft .....	324

VERLEIHUNG  
DES KLEIST-PREISES 2004

GÜNTER BLAMBERGER

CARPE DIEM ET RESPICE FINEM: EMINE  
SEVGI ÖZDAMARS SCHATTENSPIELE

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an  
Emine Sevgi Özdamar am 21.11.2004 in Berlin

Meine sehr verehrten Damen und Herren,  
liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,  
lieber Hermann Beil, liebe und jetzt zu ehrende Emine Sevgi Özdamar,

ein »Mann [...], der mit fünfunddreißig Jahren gestorben ist, wird dem Eingedenken an jedem Punkte seines Lebens als ein Mann erscheinen, der mit fünfunddreißig Jahren stirbt«. Die These stammt von Walter Benjamin, aus einem Essay von 1936. Auf Heinrich von Kleist, mit 34 Jahren gestorben, trifft sie zu. Fast jeder Biograph schreibt seine Geschichte von ihrem spektakulären Ende her und versucht in den Brandzeichen des Körpers die der Seele zu lesen. Der Selbstmord am Wannsee gilt nur als die finale Katastrophe einer Lebensgeschichte, die sich als permanente Krisengeschichte darstellt, und damit als letzte Konsequenz eines Nonkonformisten, der – einer staatstragenden Familie entstammend – den Militärdienst quittiert, das Studium abbricht, die standesgemäße Verlobung mit einer Generalstochter beendet, erfolglos ist bei den Zeitgenossen als Dichter und gescheitert mit dem großen journalistischen Projekt der »Berliner Abendblätter«. Eine einzige Kette von Enttäuschungen und Versagen, die das Selbstopfer erklären soll. Dabei ist es umgekehrt: Aufgrund des rätselhaften Todes stellen die Biographen Kleists ganzes Leben im nachhinein unter Melancholieverdacht und seine Werke gelten ihnen dann als Dokumente des Leidens. Vernünftiger scheint es, ein Leben nicht von seinem Ende, sondern von seinen Anfängen her zu verstehen, nicht aus dem Rückblick, sondern aus der jeweils gegenwärtigen Erlebnisperspektive, quasi ohne zu wissen, was die Zukunft bringt, also die Perspektive des Lebens zu wählen und nicht die des Todes. Fraglich ist, ob Kleist die beiden Perspektiven auseinander halten wollte. Mit sechzehn Jahren zieht er in den Krieg gegen die französische Rheinarmee, in dem »grausam getötet« wird, mit zwanzig Jahren schreibt er an seine Verlobte, dass das »Leben [...] nur der [...] zu großen Zwecken nutzen [könne], der es leicht und freudig wegwerfen könnte«. Dieser Ökonomie des Opfers folgt sein Leben und sein Werk: Die Intensität ist vom Tode her geliehen, an Selbsterhaltung ist Kleist nicht interessiert, sein Freitod ist nur ein letzter Ausdruck dafür, dass er sich dem aller Natur eingeschriebenen Zwang zur Selbsterhaltung ein Leben lang entzogen hat, dass er Freiheit prinzipiell



als einen Akt begreift, der die eigene Selbsterhaltung notwendig verletzen muss. Der destruktive ist zugleich ein schöpferischer Akt, denn ohne die Aufgabe jeglicher Sicherheit ist Neues im Leben nicht möglich und nicht in der Kunst. Man sollte sich Kleist also nicht als einen unglücklichen Menschen vorstellen, er lebt und schreibt nur jeden Tag, als wäre es der erste und der letzte. Martin Heidegger, Militärwetterwart im Ersten Weltkrieg und in seinen Berechnungen dafür verantwortlich, dass die Avantgarde nicht in die Kugeln lief, die von der hinteren Frontlinie aus zur gegnerischen Front geschossen wurden, sprach in »Sein und Zeit« 1927 davon, dass das Vorlaufen in den Tod nötig sei, um Eigentlichkeit zu gewinnen.

Heute ist Kleists Todestag: Am 21. November 1811 hat er sich zusammen mit Henriette Vogel erschossen. Das ist der erste Grund, warum ich – Sie vielleicht irritierend – so lange vom Tode erzählt habe, wo es doch eine Preisträgerin zu feiern gilt; der zweite heißt: »Das Leben ist eine Karawanserei – hat zwei Türen – aus einer kam ich rein – aus der anderen ging ich raus«. Das ist der Titel von Emine Sevgi Özdamars großem autobiographischen Roman aus dem Jahr 1992, mit der eine Lebensgeschichte beginnt, die auf Dutzenden von Anfangsseiten nur vom Sterben und vom Tode handelt, von vielen verschiedenen Toden und Toten. Der Tod ist ein Menschheitsthema und damit ein Romanthema wie die Liebe, dass es die Geburt nicht gleichermaßen ist, darüber wäre nachzudenken. Bei Özdamar aber fallen Geburt und Tod, die Perspektive des Sterbens und des Lebens in eins. Ein Embryo im Mutterbauch beginnt da zu erzählen, der in einem Zug ist, der »schwarzer Zug« heißt, voll ist von Soldaten, deren Mäntel nach 90.000 toten und noch nicht toten Soldaten stinken, und als das Baby geboren ist und so laut schreit, dass die »Berge ihre Plätze wechselten« und die Fingernägel abgehen, raten die Freundinnen der sechzehnjährigen Mutter das Kind lebendig in eine frisch grabene Grube auf dem Friedhof zu legen. Wenn das Kind weint, soll es leben, wenn es nicht weint, sterben, die Mutter läuft weg, das Kind macht die Augen zu, »Himmel weck mich nicht, ich schlafe«, erst die Großmutter beendet die Probe und stiehlt dem Tod das Kind. Vom Friedhof und seinen Weisheiten lesen wir weiter, vom Friedhofsnarren Musa, der die grausame Wahrheit sagen darf: »Die Menschen schlafen im Leben, wenn sie tot sind, werden sie wach«. Das Kind, dieses eigensinnige Kind, wird die Weisheit des Narren beherzigen. Ein weiblicher Picaro, eine Picara, wird hier geboren, die ums Überleben kämpft, für die jeder Tag Gerichtstag ist, an dem das Urteil über das Leben gefällt wird wie in einem barocken Schelmenroman. Carpe diem et respice finem, die Gewichte sind allerdings verschoben, wir sind nicht mehr im Barock, nicht vom Jenseitstrost ist in der Folge die Rede, sondern von der Lust des Diesseits, die Intensität aber ist auch bei Özdamar vom Tode her geliehen. Wo es um das Überleben geht, ist das Interesse auf das Materielle und Körperliche gerichtet: auf Schlafen, Essen, Verdauen, Ficken, zugleich werden die hehren Reden und großen Ereignisse der Weltgeschichte aus dieser Perspektive radikal banalisiert, mit Witz verkehrt, bis zur Kenntlichkeit entstellt. Die Naivität ist eine inszenierte Naivität, eine Art poetische Maschine der Inversion, sie führt vor, aber kommentiert nicht, der Leser hat zu denken, das hätte Brecht, Özdamars imaginärem Begleiter in Deutschland, an dieser Courage gefallen. Die Picara ist von nun an immer unterwegs, wird ein

»Mensch vom Weg«, in diesem Roman wie in den beiden großen Fortsetzungsromanen »Die Brücke vom goldenen Horn« und »Seltsame Sterne starren zur Erde«. Unterwegs bleibt sie in der Türkei wie in Deutschland, das Gepäck ist das der Nomadin, die weiß, dass man auf den Reisen von Karawanserei zu Karawanserei nur das Lebensnotwendige mitnehmen kann und das Überflüssige zurücklassen muss, Bücher gehören zum Notwendigen, aber aus diesen Lehr- und Wanderjahren wird kein bürgerlicher Bildungs- und Entwicklungsroman, in dem man durch Institutionen geschützt zart seine Ideen und seine Individualität entfaltet, sich die Hörner abstößt und mit der Gesellschaft versöhnt, das haben Özdamar und ihre Ich-Erzählerin mit dem immer Hin- und Herreisenden Kleist und dessen Helden gemein, die das Leben auch nur als eine Durchgangsstation betrachten und in der Liebe nicht die ewige Heimat suchen, sondern das ewige Reisen. Julius Hart hat zu Kleists 100. Todestag deshalb einmal etwas blumig von Kleist als einem »nackten Araber« gesprochen.

Bei Özdamar wird die Biographie nicht zur Psychologie, sondern zur Enzyklopädie, Özdamars Erzählerin gibt sich allem Erlebten und allem Gehörten hin, sie wird zur leidenschaftlichen Sammlerin, sie sammelt Geschichten und Wörter, vor allem Sprichwörter. Sprichwörter sind nichts Eigenes, sie sind das allen Gemeinsame. Die Kreativität dieser Autorin ist Beziehungssinn, das ist ein ganz anderer Begriff als der des deutschen Originalgenies, das vom unverwechselbar Eigenen reden und dieses dann absolut setzen will. Özdamar mag so nicht angehimmelt werden, sie nimmt die Tür zum Ausgang aus der eigenen Originalität. Das Autorschaftskonzept, dem sie folgt, kennen wir aus Peter Shaffers Amadeus-Stück. Salieri und Mozart werden da miteinander verglichen, Salieri will mit Gottes Stimme sprechen, wenn er komponiert, Mozart dagegen mit allen Stimmen der Welt, die Gott hören kann. Wir kennen dieses Autorschaftskonzept auch von Brecht, aus der Keuner-Geschichte »Originalität, wo Herr K. sich beklagt, dass es heute Unzählige gebe, die »sich öffentlich rühmen, ganz allein große Bücher verfassen zu können, und das wird allgemein gebilligt«. Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi dagegen habe noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern verfasst, »das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt.« Bei den Schriftstellern heute sei »ein Federhalter und etwas Papier ... das einzige, was sie vorzeigen können! Und ohne jede Hilfe, nur mit dem kümmerlichen Material, das ein einzelner auf seinen Armen herbeischaffen kann, errichten sie ihre Hütten! Größere Gebäude kennen sie nicht als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist.«

Wer zitiert, setzt sich in Beziehung zu anderen, und alles Menschliche ist ursprünglich auf Beziehung gestellt, unsere Sinnesorgane sind Beziehungsorgane und unser Geist ist nichts anderes als ein Beziehungssinn. Was wir den Reichtum, die Sicherheit und die Gefährdung unseres Lebens nennen, hängt davon ab, wie viel an Beziehungen wir emotional, intellektuell und somatisch herzustellen und wahrzunehmen imstande sind. Özdamars Bücher entfalten einen großen Reichtum an Beziehungen, und diese Intensität fällt deutschen Kritikern auf, so z.B. dem sonst so geschätzten Karl Corino, der begeistert ist, dass hier der deutschen Literatur »neues, frisches Blut zugeführt« werde und bekennt, dass dies »vielleicht

ein problematisches Bild« sei. So steht es hinten auf dem Buchumschlag des »Karawanserei-Romans«, und ich bin dafür, dass das Zitat in der nächsten Auflage gelöscht wird. Die Vampir-Metapher ist mehr als nur problematisch. Einerseits verrät sie, dass die deutsche Literatur für tot gehalten wird, andererseits evoziert sie auch das kolonialistische Denken, das Fremdes für das Eigene aussaugt, am Phantasma einer Nationalliteratur festhält, und dann die Blutspenderin doch an den Rand der Nationalliteratur drängt. Wir kennen diese Etikettierungen aus den Rezensionen, Özdamar leidet daran, immer zur Migrantenliteratur gerechnet zu werden, und wehrt sich doch mit Witz von Anfang an gegen die Künstlichkeit solcher Unterscheidungen von Eigenem und Fremden. Im Zug auf der Fahrt nach Deutschland am Ende des »Karawanserei-Romans« nehmen die Mädchen schon mal vorsichtshalber ein Aspirin, sie wissen, dass es in Deutschland zu Kopfschmerzen kommen wird, weil gleich die Unterscheidungen anfangen werden, sie nicht mehr Shakespeare- und Flaubert-Leserinnen sind, sondern nur noch Gastarbeiterinnen, und die Gastarbeiterinnen selbst im Wohnheim noch einmal aufgeteilt werden, in »Zuckers«, in »Esels«, in »Huren«. Diese im doppelten Sinne wahnwitzige Sprach-Ordnung erinnert an Jorge Luis Borges chinesisches Alphabet, wo Tiere klassifiziert werden, in »a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen«. Bevor Özdamars Mädchen »Zuckers«, »Esels« und »Huren« genannt wurden, hat es im Wohnheim der Gastarbeiterinnen noch ausgeschaut wie in den Schattenspielen des traditionellen türkischen Theaters. »Dort kamen Figuren auf die Bühne, jede redet in ihrem Dialekt – türkische Griechen, türkische Armenier, türkische Juden, verschiedene Türken aus verschiedenen Orten und Klassen und mit verschiedenen Dialekten – alle verstanden sich falsch, aber redeten und spielten immer weiter, wie die Frauen im Wonaym, sie verstanden sich falsch in der Küche, aber reichten sich die Messer oder Kochtöpfe, oder eine krepelte der anderen ihren Pulliärmel hoch, damit er nicht in den Kochtopf hing.«

»Schattenspiele«. Ein Mensch, dessen Körper aus zerbrechlichem Glas ist, durch den fällt das Licht hindurch, er hat keinen Schatten, zur Schattenbildung braucht es einen festen Körper, eine Identität, das wissen wir aus Chamissos »Peter Schlemihl, der ebenfalls ein Gastarbeiter in der deutschen Literatur war, nur ist es um 1800 in Deutschland noch niemanden eingefallen, so zu unterscheiden. Das Leben ist bei Özdamar nicht nur eine Karawanserei, es ist auch ein Schattenspiel. Die Hauptfigur ihrer Romane träumt davon, Schauspielerin zu werden, die Autorin ist beides geworden, Schauspielerin und Schriftstellerin, und als Schriftstellerin Schauspielerin geblieben: Sie spielt ihr Leben noch einmal nach und kann endlich selbst entscheiden, welche Rollen sie annimmt und wie sie sie gestaltet.

Dass Schauspieler im Fremden das Eigene versammeln und im Eigenen das Fremde, und dass es in diesem *theatrum mundi* vor allem darauf ankommt, gut zu spielen, das weiß Hermann Beil seit langem in Deutschland am besten. Deshalb bekommt Emine Sevgi Özdamar heute hier im Brecht-Theater mit großem Recht den Kleist-Preis und deshalb schuldet die Kleist-Gesellschaft Hermann Beil für dieses Urteil, das er wie immer nach der Tradition des Kleist-Preises alleine zu fällen hatte, großen Dank. Hermann Beils Dramaturgien halten seit langem die Erin-

nerung an Kleist lebendig. Die Inszenierung der ›Hermannsschlacht‹ von 1983, für die Claus Peymann und er verantwortlich waren, hat das ehemalige Lieblingsstück des Reichsdramaturgen Schlösser erst wieder aufführbar gemacht, und alle nachfolgenden Inszenierungen haben oder hätten sich daran zu messen. Und als Regisseur der Kleist-Preis-Inszenierungen der letzten Jahre hat Hermann Beil jeden Zuschauer zu überzeugen verstanden, dass der jeweilige Kleist-Preisträger den Preis auch verdient hat, auch die Zweifler. Die Texte leuchten hier, auch heute wieder, und dafür gilt auch den wunderbaren Schauspielern und Musikern Dank.

Trotzdem: Auch Kleist-Preise können sterben. Die Kultur-Stiftung der Deutschen Bank hat heuer zum letzten Mal die Preissumme von 20.000 Euro gespendet, der Bund und die Länder Berlin und Brandenburg hoffentlich noch nicht zum letzten Mal die Kosten der Jury und der Miete des Berliner Ensembles. Die Gründe für das Ende der Förderung sind systemimmanent, mit Zweifel am Kleist-Preis hat es nichts zu tun. Wir schulden unseren Sponsoren großen Dank für die Unterstützung der letzten Jahre, brauchen aber, wenn nicht frisches Blut, so doch neues Geld. Bisher gibt es nur vage Aussichten, sicher ist nur, dass wir gerne 2005 hier wieder ins Berliner Ensemble kommen werden, zur Feier von 20 Jahren Kleist-Preis nach seiner Wiederbegründung 1985.

HERMANN BEIL

IN EINER FREMDEN SPRACHE ZU  
SCHREIBEN, IST EINE REISE

Kleist-Preis 2004 für Emine Sevgi Özdamar

»... und auf der Bühne putzt sogar eine echte türkische Putzfrau« – so ähnlich konstatierte da und dort das deutsche Feuilleton Emine Sevgi Özdamars Auftritt bei der Uraufführung von Thomas Braschs Phantasmagorie über den Dichter Georg Heym »LIEBER GEORG« in Matthias Langhoffs und Manfred Karges Inszenierung am Schauspielhaus Bochum anno 1980. Zwar war die Rollenangabe im Programmbuch »Putzfrau«, aber vor 24 Jahren vermochte wohl nicht jeder Theaterkritiker sich vorzustellen, daß eine Schauspielerin eben auch eine Putzfrau spielen kann. Vor allem dann nicht, wenn die Schauspielerin einen türkischen Namen trägt. Doch war für jeden, der es sehen wollte, durchaus zu erkennen, daß diese Emine Sevgi Özdamar auf der Bühne nicht bloß putzte – war es doch ein überaus kunstvolles Putzen, denn Emine spielte in einer hochkomplizierten, theatralisch virtuoson Aufführung so, wie alle anderen ihrer Kollegen eben auch spielen – präzise, intensiv, inspiriert. Mag sein, daß heute ein türkischer oder anderer ausländisch klingender Name auf einem Besetzungszettel beim kritischen Betrachter nicht mehr automatisch eine unkünstlerische Zuordnung zur Folge hat, damals jedenfalls war es so – und Emine amüsierte sich darüber köstlich.

Ich bin kein Wissenschaftler, schon gar kein Kleist-Forscher, ich möchte nur ein einfacher Kleist-Liebhaber sein. Und als solcher, also ganz unsystematisch, studierte ich meine Kleist-Ausgabe, um ein entsprechendes Zitat zu finden, das meine Entscheidung für Emine Sevgi Özdamar akzentuieren könnte, mit einem kleistischen Argument sozusagen.

In den Briefen Kleists – »Gerechte Götter!« (ein Stoßseufzer aus einem seiner Lustspiele) – finde ich zunächst nur eine Negation: »Wenn man es recht untersucht, sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unsrer Bühne schuld, und sie sollten entweder gar nicht ins Schauspiel gehen, oder es müßten eigne Bühnen für sie, abgesondert von den Männern, errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Dramas und niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären.«

In Kontrast zu diesem kuriosen Zerrbild, das doch nur ein persönliches, eingebildetes Schreckbild Kleists sein kann, das über ihn, also nur ihn etwas erzählt, stehen die herrlichsten Frauenrollen, die Kleist für das deutsche Theater erfunden

hat, deren zwei der Schauspielerin Emine wie auf den Leib geschrieben scheinen, Pentesilea und Kunigunde.

Freilich, Emine hat diese Rollen nicht gespielt, weil ihr Lebensplan – bewußt oder unbewußt – sie von der Schauspielerei (und der Malerei) ins Zentrum führte: in die Sprache, in das Schreiben, auch wenn sie gelegentlich noch immer auftritt, so kürzlich in Wien als Großmutter in Alfred Kirchners Inszenierung von Helmut Lachenmanns Oper »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«.

»In einer fremden Sprache zu schreiben, ist eine Reise«, sagt Emine, aber sie sagt auch, »die Reise ist schön, nicht das Ankommen«. Deswegen ist ihr auch der Zug immer ein schönes Zuhause gewesen und das Hin- und Her-Reisen Lebensprinzip, das naturgemäß zur dramaturgischen Struktur ihres ersten in Frankfurt uraufgeführten Theaterstücks »Karagöz in Alamania« inspirierte. Ihr eigentliches, wahres Zuhause ist jedoch die Sprache, eine Sprache, die sie erst erlernen und erfahren mußte, eine Sprache, die für sie nicht ausformuliert, nicht fertig, nicht endgültig ist, eine Sprache, die bei ihr etwas rhapsodisch Schweifendes hat, die mit Lust Bilder aufnimmt und diese Bilder gerade durch das wörtliche Genaunehmen entwickelt. Tatsächlich ist Emine Sevgi Özdamar auf diese Weise, also lernend, zugleich eine intuitive Sprach- und Wortfinderin.

Jeder Satz ist ihr ein Seiltanz, aber da für sie die deutschen Wörter und Sätze »Körper« haben, viele »Körper«, sozusagen sinnlich greifbar sind und darüber hinaus die deutsche Sprache für sie vor allem Freiheit bedeutet, stürzt sie in ihrer schriftstellerischen Arbeit nie ab.

»Flieh und leb dein Leben«, sagte die Großmutter einst zu ihr, als die türkische Militärdiktatur der 70er und 80er Jahre auch für Emine immer bedrohlicher wurde. Emine floh beherzt ins deutsche Theater, und sie floh somit unweigerlich in die deutsche Sprache. Es waren die deutschen Dichter, die ihr Zuflucht und Halt gaben. Auch das Französische lernte sie in Paris durch einen deutschen Dichter, durch Kleist in der französischen Übersetzung des »Prinzen von Homburg«. Emine sagt, daß sie in der deutschen Sprache glücklich geworden ist, aber sie behält dieses Glück nicht für sich, sie gibt es weiter; ihr Deutsch macht jeden Leser glücklich, sobald er merkt, daß er sich seiner eigenen Sprache bewußt werden kann. Man kann spüren, welche Kraft und welche Farbigkeit, also welcher Reichtum der eigenen Sprache innewohnt, nimmt man sie auch so beherzt genau wie Emine. In dieser ihrer Genauigkeit liegt durchaus Leidenschaft.

Kleist praktizierte seinen Lebensplan, seinen sprunghaften, überaus chaotischen Lebensplan hingebungsvoll glücklos. Emine Sevgi Özdamar hingegen instinktiv traumwandlerisch sicher, wenn ich an ihre Wechsel zwischen Istanbul, Berlin, Paris denke, an ihre wundersame Grenzgängerei zwischen Berlin-Ost und Berlin-West. Die Grenze durch Berlin schreckte sie nicht, sondern entfachte ihre Phantasie. Ihr Blick auf das geteilte Berlin in ihrem Buch »Seltsame Sterne starren zur Erde« liest sich geradezu wie ein skeptisches Märchen aus »Tausendundeiner Nacht«. Ihr fremder Blick bleibt immer ein freundlich neugieriger Blick, eigentlich ein Blick wie der eines Kindes, das alles wissen will, aber es nie besser weiß.

Und es gibt – »Fragmente« betitelt – ein ganz anderes Kleist-Zitat, das mir tatsächlich wie eine insgeheime Annäherung an die Schriftstellerin anmutet:

»Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus.«

Ich denke, Emine Sevgi Özdamar versteht sich auf beides, würde aber nie einer Klasse angehören wollen (– schließlich ist sie selbst Klasse!, wenn ich mir diese saloppe Bemerkung erlauben darf). Ihre Romane sind Metaphern auf Liebe, Tod, Haß, Lebensfreude und sind zugleich Formel für Freiheit, für die Freiheit der Phantasie und des Lebens.

Die deutsche Sprache lernte Emine – ja, das ist die Wahrheit! – aus Liebe zur deutschen Dichtung. Erlernt hatte sie sie an einem jener Goethe-Institute, die neuerdings aus kurzsichtiger Sparwut geschlossen werden sollen, obwohl sich die Politiker in der Forderung, jeder müsse deutsch lernen und deutsch können, der hier leben möchte, geradezu überbieten. Emine hatte in Goethes Namen Deutsch gelernt, aber Büchner, Kleist, vor allem Brecht waren ihr Impuls und Inspiration.

Brechts Gedichte, Brechts Theater eröffneten ihr einen poetischen, utopischen Horizont. Brechts Begriff der Verfremdung hingegen schien ihr beängstigend, unverständlich, obwohl sie ihn selbst fröhlich und leichtfüßig praktiziert. Nämlich in ihrer Haltung, auf die Dinge der Welt zu blicken und große historische Zusammenhänge wie ein Spiel zu betrachten. Der Bart ihres kaukasischen Großvaters wächst sich in ihrem großartigen Roman »Das Leben ist eine Karawanserei ...« zu einem dichten Teppich der Geschichte eines ganzen Jahrhunderts aus, auf dem die Schrecken der Zeitläufe wie in Spielzeugeimerchen hin- und hergetragen, unermüdlich ausgeleert und unermüdlich erneut abgefüllt werden. Diese grandiose zentrale Passage ihres Romans erscheint mir wie ein poetologisches Modell ihrer ganzen schriftstellerischen Arbeit: Das Große ist im Kleinen sichtbar, das Kleine macht das Große sichtbar.

Emine schreibt ihre Romane, Erzählungen und Stücke nicht in ihrer Muttersprache (»Mutterzunge«, wie sie es selbst so wunderbar konkret nennt), die dann wiederum ins Deutsche zu übersetzen wären. Nein, ihre Texte sind nichts »Übersetztes« – ein Begriff aus George Taboris Dramolett »Ich versteh nix Deutsch« –, sie schreibt in ihrem ganz persönlichen, sehr originellen Originaldeutsch. Dessen Klang ist aber alles andere als das sogenannte Multikultifolkloregetue, aber jenen, die mit dem Schlag-Wort »Multikulti« opportunistisch herumfuchteln, empfehle ich herzlich eine Lektüre von Emines Büchern. Kunst ist nie und nimmer Leitkultur, aber sie weiß und kündigt vom Leid der Menschen. Zu den Ingredienzen ihrer Geschichten gehört das Vexierspiel, das Rätsel, das Geheimnis, die Emphase und der Märchentön.

Emine spielt mit literarischen Formen, sie spielt mit der Sprache, aber nie praktiziert sie die sprachliche Anpassung »dergestalt, daß wir den Autor als den unsrigen ansehen können«. Sie ist absolut nicht »unsrig«, sie ist viel viel mehr, weil sie ganz eigen ist. So paradox es erscheint, Emine Sevgi Özdamar praktiziert, indem sie *ihr* Deutsch schreibt – auf die vergnüglichste Weise eine der zwei Übersetzungsmaximen Goethes, sie »macht an uns die Forderung, daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen.« Tatsächlich: Ihre Sprache verlockt, verleitet, beircet

uns. Und so integrieren *wir* uns in ihre Sprachwelt, besonders dann, wenn wir diese Sprache als Bereicherung begreifen, als Bereicherung unserer eigenen Wortphantasie. Das alles aber geschieht spielerisch, mehr noch, musikalisch. Musikalisch in einer ungewöhnlichen Vielstimmigkeit, weil Emine Sevgi Özdamar erzählerisch eine universelle Sammlerin ist. Sie sammelt Leben, das in ihren Texten auf eine horizontale wie vertikale Weise präsent ist und sich zu eindringlichen Momentaufnahmen verdichtet, zum Beispiel in dem Bild vom Küchenspiegel, in dem Tote wohnen, in ihrer Erzählung »Der Hof im Spiegel« oder in dem Bücher-Bild, das die politischen Erregungen einer ganzen Epoche ausdrückt:

Auf den steilen Straßen standen viele Bücherverkäufer. Sie legten ihre Bücher auf die Erde, und der Wind blätterte in ihnen, Bücher von der Russischen und Französischen Revolution oder über Widerständler, die vor 500 Jahren von den Osmanen geköpft worden waren, Bücher von Nazim Hikmet, Bücher über den Spanischen Bürgerkrieg. Alle getöteten, erwürgten, geköpften Menschen, die nicht in ihren Betten gestorben waren, standen in diesen Jahren auf. Die Armut lief auf die Straße, und die Menschen, die in ihrem Leben dagegen etwas hatten tun wollen und deswegen getötet worden waren, lagen jetzt als Bücher auf den Straßen. Man mußte sich nur zu ihnen bücken, sie kaufen, und so kamen viele Getötete in die Wohnungen, sammelten sich in den Regalen, neben den Kopfkissen und wohnten in den Häusern. Die Menschen, die mit diesen Büchern die Augen zu- und aufmachten, gingen am Morgen als Lorca, Sacco und Vanzetti, Robespierre, Danton, Nazim Hikmet, Pir Sultan Abdal, Rosa Luxemburg wieder auf die Straßen.

Das ist keine ausgeklügelte Schreibweise, das ist aus dem Herzen gedacht und geschrieben. Dieses Wechselspiel von Büchern und Menschen drückt Bedrohung und Hoffnung, Unterdrückung und Befreiung auf einer metaphorisch leuchtenden, kreatürlich unmittelbar fühlbaren Ebene aus.

Der phantasievolle Blick auf die Worte offenbart den Gestus der Sprache und verzaubert und ernüchert zugleich. Oder spitzt zur Groteske zu:

Sie schauten alle zu dem Mann, der wie eine Eule aussah, und wenn er einen Satz sagte, ging ein anderer in diesen Satz hinein wie eine große Schere, schnitt den Satz in der Mitte durch und vervollständigte den Satz selbst. Dieser Satz wurde wieder von einer anderen Schere zerschnitten. Plötzlich saßen zwanzig große Scheren am Tisch, die sich nach links und rechts drehten.

Ist das nicht eine abgründig genaue Charakterisierung der Talkshowgebetsmühlen, die uns tagtäglich aufgedrängt werden?

Über dieses ihr Buch »Die Brücke vom Goldenen Horn«, eine Art Reiseroman, der zwischen Traum und Realität changiert und ein europäisches Zeitdokument ist, weil er den politischen Parallelen von Berlin und Istanbul in den 70er Jahren nachspürt, sagt Emine:

Das Land stirbt, alle Menschen werden getötet, man muß das Land fotografieren, bevor es stirbt. Die Geschichte unserer Generation ist plötzlich zum Märchen geworden; eben hatten wir sie noch erlebt, und schon war sie vorbei, weil eine neue Zeit so schnell herangerückt war. Wenn wir dieses Märchen nicht schreiben, bleibt nur die Statistik übrig, in der man lesen kann, daß es uns gegeben hat.



Dichtung erzählt uns eben all das genau, was keine Statistik wird je fassen können, zum Beispiel erzählt Dichtung von Zeitsprüngen, von Verwerfungen und Aufbrüchen, von hoffnungsvollen Bewegungen und tödlichem Stillstand. Davon sind Emine Bücher randvoll.

In einem ihrer Interviews erwähnt sie eine türkische Redewendung: Wenn man mit einem Schiff immer weiter nach Westen fährt, kommt man im Osten an. Läßt sich dieser Satz auch umkehren?

Emine Sevgi Özdamar reist beständig in beide Richtungen. Insofern verdanken wir dieser Schriftstellerin – deren Vorfahren armenisch und kurdisch sind, die in der uralten anatolischen Stadt Malatya geboren ist, eine Stadt, die einst zum Reich der Hethiter gehörte, das viele Götter beherbergte, darunter die Sonnengöttin Arinna und den Wettergott Hatti, deren heutiger türkischer Wohnort, die Insel Cunda, auch mythologische Wurzeln hat, denn Gott Apollo kommt, wie die Sage kündigt, von dort, und die hier in Berlin lebt und arbeitet, also zu Hause ist – insofern verdanken wir dieser türkischen Schriftstellerin im wahrsten Sinne des Wortes eine europäische Literatur.

Von welchen Göttern sich Berlin herleitet, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht sind es die Musen der Künste, die diese Stadt beseelen, wenigstens von Zeit zu Zeit. Emine ist eine dieser Musen.

Ganz gewiß ist sie es!

EMINE SEVGI ÖZDAMAR  
KLEIST-PREIS-REDE

Verehrte Damen und Herren, lieber Hermann Beil:

Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit.  
Meine Kindheit hatte keinen Kleist.

Wenn ich meine Zuhörer jetzt frage, wer als Kind von Kleist gehört hat und wer nicht, denke ich, dass sich nur sehr wenige Finger von Nichtkennern erheben werden. Einer davon ist mein Finger.

Wenn ich als Kind von Heinrich von Kleist gehört hätte, dass er so jung mit eigenen Füßen und Händen in den Tod gegangen war, hätte ich auch ihn in den Kreis meiner Toten aufgenommen, für die ich bis zu meinem siebzehnten Lebensjahr jede Nacht betete. Ich sagte dabei ihre Namen auf, eine lange Totenliste. Es dauerte fast eine Stunde, bis ich alle Namen meiner Toten aufgezählt hatte. Und die Liste wurde immer länger und länger.

In meiner Familie standen die Toten in der Hierarchie ganz oben. Jedesmal, wenn meine Mutter oder Großmutter Wasser tranken, sagten sie: »Das Wasser soll in den Mund unserer toten Mütter fließen.« Mein Vater hob jeden Abend sein Rakiglas auf die Männer, die wegen des Kummers dieser Welt am Rakitrinken gestorben waren. In unserem Istanbuler Haus, etwas krumm und aus Holz, machten die Spinnen überall ihre Betten. Wir töteten sie nicht. Mein Vater nahm oft eine Spinne in die Hand, ließ sie über seinen Arm laufen und sagte zu uns, sie sei unser verstorbener Bruder. In meiner Kindheit ging die Mutter meines Vaters, meine Großmutter, mit mir öfter auf den Friedhöfen spazieren. Sie hatte sieben Kinder verloren. Ihr blieb nur mein Vater. Sie erzählte mir, dass sie zwar nicht ihre sieben Kinder, aber mich dem Tod hatte stehlen können. Als ich ein Jahr alt war, war ich sehr krank geworden. Meine Großmutter wollte den Tod in die Irre führen. Sie war abergläubisch und dachte, dass sie mich erst in die Arme des Todes legen musste, damit der Tod glaubte, dass er mich schon hätte und mich in Ruhe ließe. Großmutter sagte damals zu meiner Mutter: »Weine nicht, bring sie zum Friedhof, leg sie in ein frisch gegrabenes Grab und warte. Wenn sie weint, wird sie überleben.« Meine Mutter ging mit mir zum Friedhof und legte mich in eine frisch gegrabene Grube und wartete. Da sie eine dunkle Frau war, sechzehn Jahre alt, mit schwarzen Haaren, schwarzen Augen, sah sie, als sie so am Grab stand, wahrscheinlich aus wie ein dunkler Friedhofsbaum, der einen Schatten über ein Kind legt. Großmutter erzählte mir später, dass ich geweint hätte.

Meine Großmutter dachte, sie hätte viele Sünden, weil sie, als ihre sieben Kinder starben, aus Kummer viele Zigaretten geraucht hatte. Aber sie glaubte auch, dass, bevor sie wegen dieser Sünden der gerauchten Zigaretten in die Hölle fallen würde, ihre sieben Kinder als Engel zu ihr fliegen, sie auf ihre Flügel setzen und mit ins Paradies nehmen würden. Ich liebte meine Großmutter sehr, und ich wollte auch ins Paradies, wo ich ihre toten Kinder und auch meinen toten Bruder, der als Spinne in unserem Istanbuler Holzhaus wohnte, treffen konnte. »Großmutter, wo ist der Tod?« »Der Tod ist zwischen Augenbrauen und Augen, ist das weit weg?« »Wie kann ich mit dir ins Paradies kommen, Großmutter?« Großmutter sagte, ich sollte die Toten nicht vergessen und für ihre Seelen beten. Sie ging immer wieder mit mir auf den Friedhöfen spazieren, blieb vor jedem Grabstein stehen und betete für die fremden Toten. Meine Großmutter konnte weder lesen noch schreiben. Ich las ihr die Namen der Toten vor und lernte die Namen auswendig. In der Nacht betete ich, zählte die Namen auf und schenkte ihren Seelen die Gebete. Ich schaute jeden Tag in die Zeitung und sammelte daraus die Namen der Toten. Meine Totenliste bestand hauptsächlich aus Armen oder Verrückten, aus Einsamen. Erst hatte ich nur türkische Tote, dann kamen auch andere dazu. Mein Bruder und ich lasen der Großmutter und ihren analphabetischen Freundinnen Romane vor. Zum Beispiel Madame Bovary, um die die alten Frauen weinten. So kam Madame Bovary in meine Liste der Toten, wenig später auch Robinson Crusoe.

Während ich »Robinson Crusoe« vorlas, fragte meine Großmutter immer: »Wie haben seine Eltern das ausgehalten? Was hat seine Frau gemacht? Was haben seine Kinder gegessen?« Großmutter musste immer an die Familie von Robinson Crusoe denken. Weil sie besorgt war, las ich ihr als Antwort Lügen vor, was seine Kinder aßen, Reis mit Lamm und Mais und Kastanien. Wenn ich ihr damals den »Prinzen von Homburg« von Kleist vorgelesen hätte, hätte sie auch gefragt: »Wie hat seine Mutter das ausgehalten? Was haben seine Frau und seine Kinder gemacht?« Als ich mit zwölf Jahren im Stadttheater Bursa in »Bürger als Edelmann« spielte, hörte ich von erwachsenen Schauspielern, dass Molière auf der Bühne gestorben sei. So kam Molière auch auf meine Totenliste. Leider gelangte Kleist nie in meine lange Totenliste: Mit siebzehn verliebte ich mich in einen Jungen und vergaß alle meine Toten.

Meine Kindheit hatte keinen Kleist, meine frühe Jugend hatte keinen Kleist.

In den sechziger Jahren kam ich als junges Mädchen nach Berlin, blieb anderthalb Jahre in Deutschland und lernte Deutsch. In diesen anderthalb Jahren lernte ich Bertolt Brecht, Lotte Lenya, Ernst Busch und Franz Kafka kennen. Ein türkischer Theatermann, linker Brechtianer, nahm mich damals mit zum Berliner Ensemble. Ich sah »Arturo Ui« in einer für mich bis heute wunderbaren Inszenierung von Peter Palitsch und Manfred Weckwerth. Der türkische Brechtianer sprach mit einem seiner Freunde sehr oft über Brecht. Sie liefen zusammen die Berliner Straßen entlang, es schnaute, sie schlugen ihre Jackenkragen hoch, steckten die Hände in die Taschen, sprachen über Brecht und zitierten aus dem Baal.

Als im weißen Mutterschoße aufwuchs Baal  
War der Himmel schon so groß und still und fahl [...].

Damals in den sechziger Jahren hatte Berlin viele Lücken. Hier stand ein Haus, dann kam ein Loch, in dem nur die Nacht wohnte, dann wieder ein Haus, aus dem ein Baum herausgewachsen war. In den kalten Nächten schob der Wind die einsamen Zeitungsblätter vor sich her zu diesen Löchern, und plötzlich flogen in diesen Ruinen helle Zeitungsblätter in die Luft, stießen zusammen, machten Geräusche, wirbelten gemeinsam weiter. Man sah damals in den Berliner Parks fast nur Frauen, alte Frauen, oft mit kleinen Hunden. Eine der alten Frauen biss manchmal in einen Apfel und kaute ihn sehr langsam, hörte ihrem eigenen Kauen zu, so als ob der Apfel ihr bester Freund wäre und ihr gerade etwas erzählen würde. Berlin kam mir wie ein stark belichteter Schwarz-Weiß-Film vor, den ich mir anschaute, in dem aber ich nicht mitspielte. Wenn die Sonne schien, liefen die Deutschen in Berlin in ihren Unterhemden herum, während die Ausländer, Griechen, Italiener, Spanier, Jugoslawen, Türken, ihre Jacken anbehielten. Sie nahmen die schwache Sonne nicht ernst. Alle Ausländer waren damals nur für ein Jahr nach Westberlin gekommen, und wenn ihre Verträge mit den Fabriken nach einem Jahr ausliefen, wollten fast alle wieder in ihre Länder zurückkehren. Alle hatten, als sie in ihren Ländern an den Bahnhöfen oder Flughäfen von ihren Menschen Abschied nahmen, gesagt, »nach einem Jahr komme ich zurück, nur ein Jahr, das wird schnell vergehen, im nächsten Frühling bin ich wieder hier.« Sie redeten von diesem einen Jahr, für das sie nach Berlin gekommen waren, als ob es nicht zu ihrem Leben gehörte. Vielleicht sah Berlin deswegen nicht nur zwei-, sondern dreigeteilt aus: Westberlin, Ostberlin, Ausländerberlin. Die Ausländer waren für sich selbst die Vögel, die sich auf einer großen Reise mal kurz auf die Berliner Bäume gesetzt hatten, um dann weiterzufliegen. Die Gastvögel schauten sich Berlin von oben an und verstanden die Sprache der Menschen nicht, und die Menschen unten verstanden ihre Vogelsprache nicht. Die Vögel trafen sich am Bahnhof Zoo, ihr Ankunftsort in Berlin, und nach einem Jahr ihr Abfahrtsort aus Berlin. Dort standen die Vögel in Gruppen. Vogelsprachen zwischen den ein- und ausatmenden Zügen. Griechische, italienische, spanische, jugoslawische, türkische Männer liefen durch die Berliner Straßen und sprachen laut ihre Sprache, und es sah so aus, als ob sie hinter ihren Wörtern hergingen, als ob ihre laute Sprache ihnen den Weg frei machte. Wenn sie eine Berliner Straße überquerten, dann nicht, um in eine andere Straße zu gelangen, sondern weil ihre lauten Wörter in der Luft vor ihnen hergingen. So liefen sie hinter ihren Wörtern her und sahen für die Menschen, die diese Wörter nicht verstanden, aus, als ob sie mit ihren Eseln oder Truthähnen durch ein anderes Land gingen. Damals, als ich nach anderthalb Jahren Aufenthalt in Berlin nach Istanbul zurückkehrte, hatte ich in meiner Tasche zwei Schallplatten, eine von Lotte Lenya und eine von Ernst Busch.

Meine Kindheit hatte keinen Kleist, meine frühe Jugend hatte keinen Kleist und auch nach meiner ersten Deutschlandreise hatte ich keinen Kleist.

Ich hörte von Heinrich von Kleist zum ersten Mal in meiner Istanbuler Schauspielschule. Es war zur Zeit der Achtundsechziger Bewegung, die es auch in der Türkei gab. Unsere Schauspiellehrer waren fast alle in der Achtundsechziger Bewegung engagiert, wir Schüler auch. Einer der Lehrer gab uns für jedes Wochenende Fragebögen mit nach Hause. Die Fragen lauteten zum Beispiel: »Was habe ich diese Woche getan, um mein Bewusstsein zu erweitern? Welches Buch habe ich gelesen?« Ich kam nach Hause und fragte meine Mutter: »Mutter, was hast du diese Woche gemacht, um dein Bewusstsein zu erweitern?« Weil sie über meine Frage staunte, übte ich bei ihr meine Achtundsechziger Sprache, die ich bei Berliner Studenten gelernt hatte. »Mutter, wer war zuerst da, die Henne oder das Ei?«

Meine Mutter antwortete: »Du bist das Ei, das aus mir herausgekommen ist, und du findest jetzt die Henne nicht gut?« Als unser Lehrer merkte, dass wir nicht viele Bücher lasen, legte er sich manchmal in der Klasse auf den Boden, und schrie: »Ihr müsst wie Prometheus das Feuer von den Göttern stehlen und den Menschen bringen. Wer von euch kennt Sartre? Heinrich von Kleist? Wer hat ›Michael Kohlhaas‹ gelesen? Michael revoltierte wegen eines Pferdes gegen die Mächtigen. Das ist es! Wegen eines einzigen Flohs muss man eine Bettdecke verbrennen können. Das sind die großen Charaktere, die über ihre Grenzen gegangen sind. Ihr müsst über eure Grenzen gehen. Der Kopf eines guten Schauspielers muss wie ein Trapezartist oder Seiltänzer arbeiten, in jeder Sekunde zwischen Leben und Tod.« Und er erzählte uns schreiend die Geschichte von Michael Kohlhaas. Die Namen Kleist und Michael Kohlhaas blieben damals stark in meinem Kopf, vielleicht wegen der Pferde. In einer der berühmtesten türkischen Legenden rebelliert ein Bauer mit seinem fliegenden Pferd gegen die Großgrundbesitzer, und auch mein Großvater hatte Pferde. Eines davon, das er sehr liebte, hieß September. Als Großvater einmal Streit mit anderen Großgrundbesitzern hatte, entführten sie September und ließen ihn mit Steinen um den Hals im Euphrat ertrinken. Großvater weinte oft um September.

Meine Kindheit hatte keinen Kleist, meine frühe Jugend hatte keinen Kleist und auch nach meiner ersten Deutschlandreise hatte ich keinen Kleist. Jetzt hatte ich Kleist. Ich schaute mir sein Bild an. Er sah aus wie ein Mädchen, das sich als Junge verkleidet hatte, um auf eine gefährliche Reise zu gehen.

1971 putschten die Militärs in der Türkei. Gendarmen und Polizisten kamen in die Häuser und verhafteten nicht nur die Menschen, sondern auch die Wörter. Alle Bücher wurden vorsichtshalber zu den Polizeirevieren gebracht. Damals bedeutete in der Türkei Wort gleich Mord. Man konnte wegen Wörtern gefoltert, erschossen werden. In solchen Zeiten können Wörter krank werden: »Weißt du in welchem Gefängnis er sitzt?« »Ja, in Selimiye. Er wartet darauf, aufgehängt zu werden.« »Heute sind acht Studenten ermordet worden. Ein Vater ist mit einem Sarg gekommen und suchte seinen Sohn.« Ich wurde unglücklich in der türkischen Sprache. Ich lief im Stadtzentrum Istanbul umher, plötzlich rannten die Menschen, wohin? Das schöne Obst in den Ständen in den Straßen befremdete mich. Was suchten dort die Granatäpfel, was die Weintrauben? Wem sollten sie schmecken? Bei einem Putsch steht alles still, die Baustellen, der Export und Import, die Men-

schenrechte, auch die Karriere steht still, sogar die Liebe kann stillstehen. Ein großes Loch tut sich auf. Man sagt, man verliert in einem fremden Land die Muttersprache, aber in solchen Jahren kann man die Muttersprache auch im eigenen Land verlieren, die Wörter verstecken, vor manchen Wörtern Angst bekommen. Ich wurde damals müde in meiner Muttersprache. Wenn die Zeit in einem Land in die Nacht eintritt, suchen sogar die Steine eine neue Sprache. Dort in Istanbul, in dem tiefen Loch, haben die Wörter Brechts mir geholfen.

Gott sei Dank geht alles schnell vorüber  
Auch die Liebe und der Kummer sogar.  
Wo sind die Tränen von gestern abend?  
Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?

Mein Traum war damals, einmal mit einem Brechtschüler zu arbeiten. Schweizer Freunde schickten mir ein Buch über den Regisseur Benno Besson und sagten mir, er sei der phantastischste Brechtschüler. Also setzte ich mich in den Zug nach Berlin. Meine ersten deutschen Wörter nach zehn Jahren waren, »Herr Besson, ich bin gekommen, um von Ihnen das Brechtsystem zu lernen.« Besson zog die Augenbraue hoch, schaute mich an und sagte: »Willkommen«. Sofort machten meine ersten deutschen Wörter eine gute Erfahrung. Was Brechts Lied mir in Istanbul versprochen hatte, passierte in Berlin. »Gott sei Dank geht alles schnell vorüber, auch die Liebe und der Kummer sogar ...«.

Die Zunge hat keine Knochen. Wohin man sie dreht, dorthin bewegt sie sich. Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich. Dort am Theater, wo die tragischen Stoffe einen berühren und zugleich eine Utopie versprechen. Ich hörte, in den Demokratien gibt es keine Tragödien, nur Komödien, oder Stoffe für Kabarettisten. Aber ich sah die Tragödien im Theater. Auf der Straße sah Deutschland aus, als ob es keine Geschichte hätte, aber im Theater fand ich die Geschichte. Kleist – Büchner. Wir spielten am Bochumer Schauspielhaus »Woyzeck« von Büchner. Ich sah Woyzeck auf der Bühne, aber nicht mehr auf den deutschen Straßen. Woyzeck existierte noch auf den türkischen Straßen. Dort sah man Männer, die einen wie Büchners Figur Woyzeck berührten. Ich kam mir vielleicht deswegen nicht emigriert vor. Deutsches Theater war die Verlängerung meines Landes.

Lieber Hermann Beil,  
mein erstes Theaterstück entstand im Bochumer Schauspielhaus, wo Sie zusammen mit Claus Peymann das Theater leiteten und als Dramaturg tätig waren. Ich las damals den Brief eines türkischen Gastarbeiters. Ich habe diesen Gastarbeiter nie gekannt, er war für immer in die Türkei, in sein Dorf zurückgekehrt. Das Wort »Gastarbeiter«: Ich liebe dieses Wort, ich sehe immer zwei Personen vor mir, eine sitzt da als Gast und die andere arbeitet. Sein Brief war mit einer Schreibmaschine geschrieben. Er hatte keinen Rand auf dem Papier gelassen. Das zweite, was mir auffiel, war, dass er an keiner Stelle schlecht über Deutschland gesprochen hatte. Er schrieb über seine Frau, die es weder in der Türkei, noch in Deutschland aus-

halten konnte. Sie reiste immer hin und her und jedes Mal war sie schwanger. Ich wollte über ihn ein Drama schreiben und ihn nach Deutschland zur Premiere einladen. Ich wollte ihm zeigen, dass sein Leben ein Roman war, so wie er es auch in seinem Brief behauptet hatte. Ich erzählte Ihnen, dass ich über den unbekanntem Mann ein Theaterstück schreiben möchte, und Sie sagten mir: »Emine, wir erwarten auch von Ihnen ein Theaterstück.« Ich danke Ihnen, lieber Hermann Beil, für den Mut, den Sie mir damals gemacht haben. In meinem Stück »Karagöz in Alemania«, »Schwarzauge in Deutschland«, ist Karagöz ein türkischer Bauer. Er macht sich aus seinem Dorf mit seinem sprechenden Esel auf den Weg nach Deutschland. Der Esel wird auf dem Weg zu einem Intellektuellen, weil er nicht mehr arbeiten braucht, er zitiert Marx und Sokrates, trinkt Wein und raucht Camel-Zigaretten und versucht sich mit einem Opel Caravan über kommende Kriege zu unterhalten ...

Als ich nach Berlin kam, mit dem Traum, mit einem Brechtschüler zu arbeiten, und dieser Traum sich damals verwirklichte, träumte ich eines Nachts 1976 in Ostberlin von Brecht. Im Traum war ich auf einem Schiff, hinter mir sangen türkische Faschisten ihre Lieder, sie wurden bedrohlich, ich bekam Angst. Plötzlich befand ich mich in einem großen Zimmer. Dort lag Brecht in einem Bett. Helene Weigel saß auf einem Stuhl daneben. Ich rannte zu ihr und sagte: »Weck den Brecht, weck ihn.« Helene Weigel sagte mir: »Er ist tot, siehst du nicht, er ist tot.« Ich sagte zu Weigel: »Nein, er ist nicht tot, er schläft, weck ihn.« Brecht wurde wach, und ich sagte zu ihm: »Gib mir etwas von dir, deinen Kopfkissenbezug oder deine Krawatte.« Brecht schenkte mir seinen Kopfkissenbezug.

Hier im Brechttheater, dem Berliner Ensemble, bekomme ich den Kleistpreis, den Preis des genialsten deutschen Dichters. Ich danke Hermann Beil und der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft für diesen wunderbaren Preis.

Wenn ich manchmal im Flugzeug im Himmel sitze, denke ich, wie viele Wörter unter der Erde liegen mögen, die die Toten, die ich liebte, mit sich genommen haben. Ich habe Sehnsucht nach ihren Wörtern. Wie viele Wörter hat Kleist mit sich genommen? Ich trinke dieses Glas Wasser mit dem Wunsch, den ich als Kind von meiner Großmutter und Mutter gelernt hatte: das Wasser soll in den Mund von Heinrich von Kleist fließen.

INTERNATIONALE  
JAHRESTAGUNG 2004:

›KLEIST UND DIE  
NATURWISSENSCHAFTEN‹



WALTER HINDERER

## ANSICHTEN VON DER RÜCKSEITE DER NATURWISSENSCHAFT

Antinomien in Heinrich von Kleists  
Welt- und Selbstverständnis

### I

In dem bekannten Brief an seinen Lehrer Christian Ernst Martini im März 1799 will Kleist, wie er gleich zu Anfang betont, möglichst vollständig seine »Denk- und Empfindungsweise« darstellen (SW<sup>9</sup> II, 472).<sup>1</sup> Er erinnert zunächst an eine Streitfrage, die beide, Lehrer und Schüler, aus Zeitgründen unentschieden lassen mußten und die offenbar folgendermaßen lautete: »ob ein Fall möglich sei, in welchem ein denkender Mensch der Überzeugung eines andern mehr trauen soll, als seiner eigenen?« (SW<sup>9</sup> I, 472). Kleist schließt mit Entschiedenheit »alle Fälle aus, in welchen ein blinder Glaube sich der Autorität eines andern unterwirft«. Ein denkender Mensch, so fordert er, wird jede andere Überzeugung und Meinung »streng und wiederholt prüfe[n] und sich hüte[n], zu früh zu glauben, daß er sie aus allen Gesichtspunkten betrachtet und beleuchtet habe«. Seine Folgerung spitzt er dergestalt zu: »Aber gegen seine Überzeugung glauben, heißt glauben, was man nicht glaubt, ist unmöglich«. Nicht ohne Selbstbewußtsein zieht er aus diesen Einsichten den Schluß, daß man »eigentlich niemand um Rat fragen« müsse »als sich selbst, als die Vernunft«; denn niemand könne »besser wissen, was zu [seinem] Glück diene, als [er] selbst« (SW<sup>9</sup> II, 472). Obwohl Kleist offensichtlich auf seinen Entschluß anspielt, vom Militär seinen Abschied zu nehmen und sich ganz der Wissenschaft zu widmen, unterfüttert er dieses Vorhaben nicht ungeschickt mit einer philosophischen Maxime der Aufklärung, wie sie Kant in dem weniger bekannten Aufsatz »Was heißt: sich im Denken orientieren?«, ebenfalls in der »Berlinischen Monatschrift«, allerdings zwei Jahre nach dem berühmten Beitrag »Was ist Aufklärung?« publiziert, in einer Anmerkung auf folgenden Punkt gebracht hat: »*Selbstdenken* heißt den obersten Probiestein der Wahrheit in sich selbst [d.i. in seiner eigenen Vernunft] suchen; und die Maxime, jederzeit selbst zu denken, ist die *Aufklärung*«. <sup>2</sup>

Wenn Kleist seinem ehemaligen Hauslehrer auseinandersetzt, daß niemand besser wissen könne als er selbst, was seinem Glück diene und »welcher Weg des

---

<sup>1</sup> Werke und Briefe Kleists zitiert nach SW<sup>9</sup> mit Band- und Seitenangabe in Klammern.

<sup>2</sup> Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1968, Bd. 5, S. 283.

Lebens unter den Bedingungen [seiner] physischen und moralischen Beschaffenheit für [ihn] einzuschlagen am besten sei« (SW<sup>9</sup> II, 472f.), so scheint er indirekt die von Kant empfohlene Probe zu praktizieren. Kant beschreibt sie auf diese Weise: »sich seiner *eigenen* Vernunft bedienen will nichts weiter sagen, als bei allem dem, was man annehmen soll, sich selbst fragen: ob man es wohl tunlichst finde, den Grund, warum man etwas annimmt, oder auch die Regel, die aus dem, was man annimmt, folgt, zum allgemeinen Grundsatz seines Vernunftgebrauchs zu machen?«<sup>3</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß Kleist seinem ehemaligen Hauslehrer die Gründe für seinen Entschluß nur deswegen vorlegt, weil Martini sich gehütet hatte, diesen sofort zu kritisieren oder zu unterstützen. Obwohl Kleist durchaus zugibt, daß seine Begriffe von Glück und Tugend, Zentralwerte der Aufklärung, noch auf »unvollkommenen Vorstellungen« beruhen (SW<sup>9</sup> II, 475), schließt er seinen Lebensplan kurz vor der Jahrhundertwende an das klassische Humanitätsideal an, wie es im 18. Jahrhundert Christoph Martin Wieland, Lenz, Goethe, Schiller und andere Autoren detailliert formuliert hatten. Kleist will nach der »möglichst vollkommenen Ausbildung [seiner] geistigen und körperlichen Kräfte« streben und damit die Bedingung der Möglichkeit von Glück erfüllen, die für Kleist außerdem im »erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens« liegt (SW<sup>9</sup> II, 476). Wenn er Glück als menschlichen Grundwert versteht, so befindet er sich damit noch ganz auf dem Boden der Aufklärung. Im Juli 1801 blickt er in einem Brief an Adolfine von Werdeck nicht ohne Wehmut auf die Zeit zurück, wo die »Sympathien« Wielands dazu beitrugen, seine »ersten Gedanken und Gefühle« zu entwickeln (SW<sup>9</sup> II, 673). Wielands Schriften scheinen in der Tat eine Art Initialerlebnis gewesen zu sein, das er ein paar Jahre später so beschreibt: »Mir wars, als ob ich vorher ein totes Instrument gewesen wäre, und nun, plötzlich mit dem Sinn des Gehörs beschenkt, entzückt würde über die eigenen Harmonieen« (SW<sup>9</sup> II, 673).

Über die Werke Wielands, seien es nun die »Sympathien«, »Theages«, das Lehrgedicht »Die Natur der Dinge oder Die vollkommene Welt oder der Roman »Agathon«, scheint sich Kleist in der Tat die im 18. Jahrhundert verbreitete Ansicht, »daß die Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung« sei, angeeignet und zu einer – wie er selbst erläutert – Religion ausgebaut zu haben (SW<sup>9</sup> II, 633). *Bildung* war ihm auf dieser Stufe »das einzige Ziel, das des Bestrebens, *Wahrheit* der einzige Reichtum, der des Besitzes würdig ist« (SW<sup>9</sup> II, 633). Dieser religiös konnotierte Bildungsglaube war zu diesem Zeitpunkt, wie er seiner Braut mitteilt, das Herzstück der »Geschichte [seiner] Seele«. In seinen amüsanten »Beiträgen zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens« hatte Wieland das Bildungsprogramm der Epoche bereits 1770 auf diesen Nenner gebracht: »Der Mensch, so wie er der plastischen Hand der Natur entschlüpft, ist beinahe nichts als Fähigkeit. Er muß sich selbst entwickeln, sich selbst ausbilden, sich selbst die letzte Politur geben, welche Glanz und Grazie über ihn ausgießt, – kurz, der Mensch muß gewissermaßen sein eigener zweiter Schöpfer sein.«<sup>4</sup> In dem Kapitel

<sup>3</sup> Kant, Werke (wie Anm. 2), Bd. 5, S. 283.

<sup>4</sup> Christoph Martin Wieland, Werke, hg. von Fritz Martini u.a., Bd. 3, München 1967, S. 231.

Über das Wort und dem Begriff Humanität definierte dann Herder, der Apostel des Sturm und Drangs und der Klassik, in den neunziger Jahren Humanität als den Charakter des menschlichen Geschlechts und erläuterte: »[E]r ist uns aber nur in Anlagen angeboren und muß uns eigentlich angebildet werden. Wir bringen ihn nicht fertig auf die Welt mit, auf der Welt aber soll er das Ziel unsres Bestrebens, die Summe unsrer Übungen, unser Wert sein.«<sup>5</sup> Wie seine zehn Jahre früher entstandenen »Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit« beweisen, war diese Bildungsidee der Epoche auch früh ein Lieblingsgedanke Herders.<sup>6</sup> Während die Natur dem Menschen »das Vermögen zur Menschheit erteilte«, so wird es dann entsprechend in Schillers »Über ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen« heißen, ist ihr Gebrauch »unserer eigenen Willensbestimmung« überlassen. Dem Akt der Vervollkommnung wird hier der Schönheit zugesprochen, die Schiller dann nach seiner Argumentation eine »zweite Schöpferin« nennt,<sup>7</sup> während Herder nachdrücklich »alle Wissenschaften und Künste« aufruft, den Humanisierungsprozeß zu befördern.

Wie die Briefe an seine Braut zur Genüge illustrieren, wird Kleists Bildungs- glaube zu einer Art fixen Idee. Stehen in dem Schreiben an Martini noch die Wissenschaften an erster Stelle seines Bildungsprogramms, vor allem »Mathematik und Philosophie« (SW<sup>9</sup> II, 479), so scheint er sich in einem Brief an die Halbschwester Ulrike (12. November 1799) auf die Seite Schillers geschlagen zu haben. Nach angestrenzter abstrakter Beschäftigung, die zweifelsohne der Ausbildung seines Geistes zugute gekommen sei, möchte er nun das Gefühl ins Leben zurückrufen. »Das Glück kann nicht, wie ein mathematischer Lehrsatz bewiesen werden«, so meint er jetzt, »es muß empfunden werden, wenn es da sein soll« (SW<sup>9</sup> II, 494). Er empfiehlt deshalb, »wenigstens täglich *ein* gutes Gedicht [zu] lesen, *ein* schönes Gemälde [zu] sehen, *ein* sanftes Lied [zu] hören – oder ein herzliches Wort mit einem Freunde reden, um auch den schönern, ich möchte sagen den menschlicheren Teil unseres Wesen zu bilden« (SW<sup>9</sup> II, 494). Kunst als Korrektur einer barbarischen Kultur, die unter der einseitigen Herrschaft des Verstandes steht, ist nicht nur ein zentrales Thema in Schillers »Briefen über ästhetische Erziehung«, sondern auch im Entwurf des sogenannten »ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus« (1795/96) – wahrscheinlich eine Gemeinschaftsarbeit von Hegel, Hölderlin und Schelling – wird der »höchste Akt der Vernunft« insofern als ein ästhetischer Akt definiert, als er alle Ideen umfasst. Nach diesem Konzept sind »*Wahrheit und Güte nur in der Schönheit*« verschwistert.<sup>8</sup> Fast um die gleiche Zeit, am 4. November 1795, brachte Schiller in einem Brief an Charlotte von Schimmelmann den Sachverhalt auf diesen Nenner: »Die höchste Philosophie endigt mit einer poetischen Idee, so die höchste Moralität, die höchste Politik. Der dichterische Geist ist es, der allen Dreien das Ideal vorzeichnet, welchem sich anzunähern ihre höchste

<sup>5</sup> Herders Werke in fünf Bänden, Berlin und Weimar 1964, Bd. 5, S. 103.

<sup>6</sup> Herders Werke (wie Anm. 5), Bd. 4, S. 147.

<sup>7</sup> Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 20, Philosophische Schriften. Erster Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, hg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 378.

<sup>8</sup> In: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, hg. von Jochen Schmidt, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1994, S. 576.

Vollkommenheit ist.«<sup>9</sup> Auch für die Verfasser des Systemprogramms ist der ästhetische Sinn die *conditio qua non* nicht für die Philosophie des Geistes, sondern auch, wie der Anfang des fragmentarischen Programms nicht ohne Herausforderung formuliert, für eine »Physik im Großen«, eine »Physik mit Flügeln«.

Spricht Kleist in dem Brief vom Mai 1799 mit beschwörenden Worten von der Notwendigkeit eines Lebensplans als dem Garanten einer festen Bestimmung, der einen davor bewahrt, »ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksals« zu werden (SW<sup>9</sup> II, 490), so scheint sich ein paar Monate später diese Perspektive schon verändert zu haben. In seinem Brief an Martini gehören die Wissenschaften, vor allem Mathematik, Philosophie und Physik zu den wichtigsten Voraussetzungen des projektierten Bildungswegs, während er ein halbes Jahr später offensichtlich die Erfahrung macht, daß das Herz bei »dem ewigen Beweisen und Folgern [...] fast zu fühlen verlernt« habe (SW<sup>9</sup> II, 494). Er merkt geradezu sentenzhaft an: »Das Glück kann nicht, wie ein mathematischer Lehrsatz bewiesen werden, es muß empfunden werden, wenn es da sein soll« (SW<sup>9</sup> II, 494). Die sogenannte Kant-Krise wirft hier zweifelsohne schon deutliche Schatten voraus. Der unkritische Wissens- und Bildungsglaube wird schrittweise der Skepsis ausgesetzt. Was Kleist eben noch als Diskrepanz von Wissen und Empfinden monierte, führte bereits im Februar 1801 zum grundsätzlichen Zweifel an der Wissenschaft und damit auch an dem fetischisierten Lebensplan. »*Wissen*« so schreibt er an Ulrike, »kann unmöglich das Höchste sein – handeln ist besser als wissen« (SW<sup>9</sup> II, 629). Wenn Kleist hier auch einen offensichtlichen Grundsatz seines Freundes Brockes reproduziert (vgl. Brief vom 31. Januar 1801 an Wilhelmine; SW<sup>9</sup> II, 620), so signalisiert er deutlich genug, daß die auch von seinem Freund artikulierte Diskrepanz von Verstand und Herz, ohnedies ein zentrales Thema von Sturm und Drang und Empfindsamkeit bis hin zur Romantik, zu einer Kritik an seinem idealistischen Konzept, dem Vernunftglauben, geführt hat. Gelehrsamkeit als Ziel genügt ihm nicht mehr, er sieht sich mit der Alternative von Tasso und Antonio, von Talent und Charakter, Innen- und Außenlenkung konfrontiert und weiß so wenig wie Goethes Tasso, wie er beide Wege vereinen und für welchen Weg er sich entscheiden sollte. In diesem Zusammenhang fällt die bezeichnende Klage: »[A]ch, es ist so traurig, weiter nichts, als gelehrt zu sein« (SW<sup>9</sup> II, 629).

Kleist nimmt hier schon die Kritik an der »zyklopischen Einseitigkeit«<sup>10</sup> von Philosophie und Wissenschaft vorweg und führt diese Bezeichnung Kants aus der »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht« gegen die Naturwissenschaft seiner Zeit ins Feld. In dem ausführlichen Brief an Adolfine von Werdeck (28./29. Juli 1801) spricht er nicht nur deutlich von seinem Ekel, was diese Einseitigkeit betrifft, sondern er veranschaulicht dies auch noch an für die damalige Zeit durchaus unkonventionellen Beispielen. Ich beschränke mich hier auf zwei Kostproben. Kleist erzählt pointiert: »Ich glaube, daß *Newton* an dem Busen eines Mädchens nichts anderes sah, als eine krumme Linie, und daß ihm an ihrem Herzen nichts merk-

<sup>9</sup> Friedrich Schiller, Briefe, Kritische Gesamtausgabe, hg. und mit Anmerkungen versehen von Fritz Jonas, 7 Bände, Stuttgart 1892–1896, Bd. 4, S. 315.

<sup>10</sup> Kant, Werke (wie Anm. 2), Bd. 10, S. 546ff.

würdig war, als sein Kubikinhalte. Bei den Küssen seines Weibes denkt ein echter Chemiker nichts, als daß ihr Atem Stickgas und Kohlenstoffgas ist« (SW<sup>9</sup> II, 679). Es spiegelt sich in diesem Bericht die Enttäuschung über spezifische Vorlesungen, die Diskrepanz von Wissenschaft und Wirklichkeit, Begriffswelt und Welt der Empfindungen. An einer vorausgehenden Stelle seines Briefes fragt Kleist nach dem Ort des Genusses. Er entscheidet gegen den Verstand und optiert dergestalt poetisch für das Herz:

Ich *will* es nicht mehr binden und rädern, frei soll es die Flügel bewegen, ungezügelt um seine Sonne soll es fliegen, flöge es auch gefährlich, wie die Mücke um das Licht – Ach, daß wir ein Leben bedürfen, zu lernen, wie wir leben müßten, daß wir im Tode erst ahnen, was der Himmel mit uns will! (SW<sup>9</sup> II, 678)

Das liest sich fast wie das Bekenntnis eines modernen Werthers, der die Fragestellungen sowohl von Wielands ›Sympathien‹ und ›Theages‹ als auch von Shaftesbury hinter sich gelassen hat, die in seinem eklektischen Aufsatz für Rühle um 1799 noch im Vordergrund standen. Tugend wird hier als die Bedingung der Möglichkeit von Glück ausgerufen, eine Vorstellung, die um diese Zeit bereits Patina angesetzt hatte, und Menschenhaß im Sinne Wielands und Shaftesburys als das Böse im Wertsystem der Empfindungen denunziert. Die Wertvorstellungen der ersten Phase der Aufklärung, von Liebe und Haß, Altruismus und Egoismus, Tugend und Laster bilden den Rahmen von Kleists erstem Versuch einer Selbst- und Weltorientierung, dem aber merkwürdigerweise der deutliche Bezug zur Wissenschaft fehlt, der in dem Brief an Martini eine dergestalt entscheidende Rolle spielt. Wissenschaft ist hier durch den Hinweis auf Geschichte ersetzt, gewissermaßen als Heilmittel gegen den Menschenhaß, von dem der Freund befallen gewesen zu sein scheint. Statt der gefährlichen großen »Überschwemmung von Romanen«, die offenbar die »Phantasie« Rühles »einst unter Wasser gesetzt« hatte, wie Kleist anmerkt, empfiehlt er eben als Antidot Geschichte als Lektüre. Die erdichteten idealen Welten sollen durch reale ersetzt werden. Der Aufsatz spiegelt eine spezifische Lektüre Kleists wider und bietet kaum eigene Gedanken. Am ehesten läßt der Hinweis aufhorchen, daß ein »gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt« walte (SW<sup>9</sup> II, 308). Diese Gleichsetzung wiederholt er bekanntlich in den Essays ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ und in dem ›Allerneuesten Erziehungsplan‹. Obwohl man sie ähnlich auch im wissenschaftlichen Diskurs von der ›Philosophie der Ärzte‹ bis zu Gott-hilf Heinrich Schuberts ›Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften‹ finden kann, bedeutet das noch keineswegs, daß Kleist davon beeinflusst gewesen ist. Schuberts Vorlesungen erschienen außerdem erst 1808. Sie hatten sich allerdings zum Ziel gesetzt, die Geschichte der Naturwissenschaft, die aus der Trennung des Menschen von der Natur hervorging, wieder mit der »Geschichte unseres Geschlechts« zu vereinen<sup>11</sup> und als Ganzes darzustellen, als »Ein Grund, Ein Gesetz, und Eine allgemeine Geschichte alles Lebens und Daseyns.«<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Nachdruck der Ausgabe von 1808, Karben 1997, S. 11, 18.

<sup>12</sup> Schubert, *Ansichten* (wie Anm. 11), S. 23.

## II

Wenn man den Brief Kleists vom 29. Juli 1801 mit dem vom 16. November 1800 an Wilhelmine vergleicht, so fällt sofort auf, daß hier noch durchaus positive Beispielgeschichten von namenhaften Wissenschaftlern und Entdeckern erzählt werden, nämlich von Newton, Galilei, Kolumbus und dem Ballonisten Pilâtre. Kleist verfolgte mit ihnen eine didaktische Absicht: Sie sollten seiner Wilhelmine zeigen, »daß *nichts* in der ganzen Natur unbedeutend und gleichgültig und *jede* Erscheinung der Aufmerksamkeit eines *denkenden* Menschen würdig ist« (SW<sup>9</sup> II, 592). Dabei bemerkt er freundlich bis herablassend, daß er von ihr freilich nicht verlange, daß ihre »Beobachtungen die Wissenschaften mit Wahrheiten bereicher[n]« würde, und belehrt sie, daß er die Sittenlehre in Buchform durch die *Natur* ersetze, und gibt ein bezeichnendes Beispiel für eine Inspiration, die er dem »Winke der Natur« verdankt habe (SW<sup>9</sup> II, 593). Mag in diesem Hinweis auch indirekt eine Empfehlung Wielands aus seinem »Theages« eingegangen sein: »Die Natur ist das, was uns fähig macht den Endzweck unseres Daseins zu erfüllen«<sup>13</sup> – wichtiger scheint mir hier der Einfluß des erfolgreichen Buches seines Frankfurter Lehrers Christian Ernst Wünsch zu sein, bei dem er an der Viadrina ab April 1799 außerdem Physik studiert hatte. Dieses bot ebenso anschaulich wie leicht verständliche »Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkenntniß, wie der Titel der 2. Auflage von 1791 lautete, aus der Kleist gerne zitierte und überdies geeignete Referenzen auch in didaktischer Absicht zur naturwissenschaftlichen Bildung von Wilhelmine benutzte. Ihm selbst hat sicher die dialogische Darstellungsweise und die thematische Vielseitigkeit von Wüschs Buch zugesagt. Er konnte auch einer Unterhaltung im 2. Buch entnehmen, wie wichtig Naturbeobachtungen für den Gelehrten sind und daß man »den Wirkungen der Natur« nachspähen müsse, um »unsere dadurch erlangten geringen Kenntnisse zu unserem Nutzen anzuwenden.«<sup>14</sup> Bereits in seiner Einleitung lenkt der Lehrer Philalethes die Aufmerksamkeit seiner jungen Freunde Amalia und Karl »auf den Lauf der Gestirne, auf die Betrachtung des Weltgebäudes, und auf andere bewundernswürdige Begebenheiten der Natur«, denn an solchen »erhabenen Betrachtungen« erkennt »der Geist des Menschen [...] in der ewig unveränderlichen und Schönen Harmonie der Gesetze [...] einen unendlich weisen Schöpfer.«<sup>15</sup> Die Meßkunst oder Mathematik, deren fundamentale Funktion für die Wissenschaft auch Wünsch betont, wird Kleist selbst nach der Desillusionierung seiner idealistischen Weltinterpretation nicht fallen lassen. Wünsch, das erkannte schon Ernst Kayka in seiner Studie aus dem Jahre 1906, hat Kleist nicht nur eine Fülle von Einzelkenntnissen vermittelt, sondern vor allem »die induktive Methode und die Kunst des Sehens.«<sup>16</sup> Noch in der eigenen Selbsterziehung und in den brieflichen Erziehungsversuchen seiner

<sup>13</sup> Wieland, Werke (wie Anm. 4), S. 191.

<sup>14</sup> Christian Ernst Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkenntniß, Bd. 2, Leipzig 21794, S. 645.

<sup>15</sup> Christian Ernst Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkenntniß, Bd. 1, Leipzig 21791, S. 2f.

<sup>16</sup> Ernst Kayka, Kleist und die Romantik, Berlin 1906, S. 38.