

Stefanie Reiners



„Wie stehst du zu Kleist?“

Der Kleist-Preis.
Zur Kleist-Rezeption in den
Preisreden (1985–2011)

Stefanie Reiners

„Wie stehst du zu Kleist?“

Der Kleist-Preis.
Zur Kleist-Rezeption in den Preisreden
(1985–2011)



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2020

Verlag/Druck/Vertrieb

BIS-Verlag

der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Postfach 2541

26015 Oldenburg

E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de

Internet: www.bis-verlag.de

ISBN 978-3-8142-2389-6

Dank

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommer 2020 von der Fakultät für Sprach- und Kulturwissenschaften der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg als Dissertation angenommen.

Mein Dank gilt allen, die mich bei der Arbeit an diesem Dissertationsprojekt ermutigt und unterstützt haben. Für die intensive Betreuung meiner Arbeit, die vielen hilfreichen Anregungen und den fachlichen Rat möchte ich Frau Professor Sabine Doering danken. Mein Dank gilt außerdem der weiteren Gutachterin dieser Dissertation, Frau Professor Sabine Kyora.

Darüber hinaus möchte ich mich bei den TeilnehmerInnen des literaturwissenschaftlichen Doktorandenkolloquiums der Universität Oldenburg für ihre Offenheit und Diskussionsfreude bedanken. Der rege Austausch und die konstruktive Kritik in dieser Runde haben einen wertvollen Beitrag zu meinem Lernprozess und der Fortführung meines Projektes geleistet.

Einzelne Freunde haben zum Entstehen dieser Dissertation maßgeblich beigetragen. Viel zu verdanken habe ich insbesondere dem intensiven Gedankenaustausch mit Gabriella Paterson, deren Anmerkungen und kritische Lektüre sehr wertvoll für mich waren.

Mein besonderer Dank gilt meinem Ehemann, Gerd Reiners, für den liebevollen Rückhalt, die uneingeschränkte Unterstützung, den Zuspruch in schwerer Zeit und das Vertrauen, das er mir stets schenkt. Ihm ist dieses Buch gewidmet.

Inhalt

Dank	3
Vorwort	7
1 Kleist: „Ein Dichter für die Dichter“? – Eine Einführung	11
2 Grundlegendes	23
2.1 Stand der Forschung	23
2.2 Methodisch-theoretische Überlegungen	29
3 Zur Geschichte des Kleist-Preises	37
3.1 Die Historie des Kleist-Preises (1911–1933)	37
3.2 Kleist-Gesellschaft (1920–1945) und Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft (seit 1960)	41
3.3 Die Wiederbegründung des Kleist-Preises (1985)	46
3.4 Tabellarischer Überblick: Der Kleist-Preis (1985–2015)	51
4 Stimmen des Kleist-Diskurses am Vorabend der Wiederbegründung des Kleist-Preises	59
4.1 Bundesrepublik Deutschland	59
4.2 DDR	75
5 „Wie stehst du zu Kleist?“ Zur Kleist-Rezeption in den Reden der Preisträger und Laudatoren	103
5.1 Die 1980er Jahre: Die Anfänge des wiederbegründeten Kleist-Preises	103
5.1.1 1985 – Alexander Kluge	105
5.1.2 1986 – Diana Kempff	126
5.1.3 1987 – Thomas Brasch	136
5.1.4 1988 – Ulrich Horstmann	144

5.1.5	1989 – Ernst Augustin	152
5.1.6	1990 – Heiner Müller	161
5.1.7	Fazit	174
5.2	Die 1990er Jahre: Nach dem Fall des ›Eisernen Vorhangs‹	181
5.2.1	1991 – Gaston Salvatore	182
5.2.2	1992 – Monika Maron	188
5.2.3	1993 – Ernst Jandl	204
5.2.4	1994 – Herta Müller	209
5.2.5	1996 – Hans Joachim Schädlich	216
5.2.6	1998 – Dirk von Petersdorff	223
5.2.7	2000 – Barbara Honigmann	229
5.2.8	Fazit	244
5.3	Die 2000er Jahre bis zum Kleist-Gedenkjahr 2011 (Kleists 200. Todestag)	252
5.3.1	2001 – Judith Hermann	255
5.3.2	2002 – Martin Mosebach	262
5.3.3	2003 – Albert Ostermaier	270
5.3.4	2004 – Emine Sevgi Özdamar	283
5.3.5	2005 – Gert Jonke	291
5.3.6	2006 – Daniel Kehlmann	297
5.3.7	2007 – Wilhelm Genazino	311
5.3.8	2008 – Max Goldt	323
5.3.9	2009 – Arnold Stadler	329
5.3.10	2010 – Ferdinand von Schirach	342
5.3.11	2011 – Sibylle Lewitscharoff	350
5.3.12	Fazit	361
6	„Am Grund der Diskurse ein Fisch“: Resümee und Ausblick	377
7	Literaturverzeichnis	397
7.1	Primärliteratur	397
7.2	Sekundärliteratur	408
7.2.1	Internetquellen	425
7.2.2	Filmografie	428

Vorwort

Wenn es zutrifft, dass Deutschland ein Literaturpreisparadies ist, wie Stefanie Reiners es im ersten Satz ihrer Untersuchung mit leiser Ironie feststellt, dann sind längst noch nicht alle Pflanzen dieses Paradiesgartens hinlänglich erforscht. Ungeklärt ist zudem die Frage, wer all diese Preise, Ehrengaben und Stipendien pflegt und zu wessen Nutzen und mit welchen Risiken das geschieht. Denn nicht allein „die Hölle selbst hat ihre Rechte“, wie es Goethes Faust staunend konstatiert (V. 1413), sondern auch in den Paradiesen, zumal den von Menschen erschaffenen, gelten jeweils eigene Gesetzmäßigkeiten. Das wissen die Schriftsteller sehr genau, aber auch diejenigen, die ihre Werke und die Bedingungen des literarischen Betriebs untersuchen.

Der Kleist-Preis gehört zu den besonders langlebigen Literaturpreisen im deutschen Sprachraum. Zuerst in den Jahren 1911–1933 vergeben, 1985 unter völlig anderen Zeitumständen wiederbegründet und seitdem regelmäßig verliehen, zählt er längst zu den renommiertesten literarischen Auszeichnungen; die Liste der Preisträger versammelt zahlreiche der bis heute anerkanntesten deutschsprachigen Autorinnen und Autoren.

Umso erstaunlicher ist der Umstand, dass es bislang – abgesehen von punktuellen Studien mit geringer Reichweite – keine einzige Arbeit gibt, die sich mit der Politik der Vergabe und vor allem den vielfältigen Bezugnahmen der Preisträger und Laudatoren auf den Namenspatron auseinandersetzt. Dieses Manko ist auch deshalb frappierend, weil die Vergabe des Preises aufs engste mit der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und ihren Funktionsträgern verbunden ist und somit einen weithin sichtbaren Aspekt der aktuellen Kleist-Rezeption darstellt.

Diese Forschungslücke zu identifizieren, sie zu vermessen und zu beheben hat sich Stefanie Reiners zur Aufgabe gemacht. Das vorliegende Buch ist die erste monographische Studie zum Kleist-Preis und zur Kleist-Rezeption in den Reden der Preisträger. Der Arbeit liegt die Hypothese zugrunde, dass die

Preisträger – und vereinzelt auch die Vertrauensleute, die jährlich von einer Jury neu ernannt werden und in alleiniger Verantwortung über die jeweilige Auswahl des Preisträgers bzw. der Preisträgerin entscheiden – nicht nur bereits bestehende Kleist-Bilder übernehmen, sondern selbst auf der Grundlage ihrer Erfahrungen und Lebenspraxis neue Kleist-Bilder schaffen bzw. an ihrer Entstehung mitwirken. Die Untersuchung dieser Prozesse in literatur- und zeitgeschichtlicher Perspektive ist das Ziel dieser Arbeit. Der methodische Schwerpunkt liegt in der historisch-hermeneutischen Analyse der Preisreden; besonderes Gewicht kommt Formen der Intertextualität zu.

Zugleich wirft die Studie ein erhellendes Licht auf die gesellschaftlichen und institutionellen Bedingungen, unter denen der Kleist-Preis in der Weimarer Republik entstand und – nach seiner Wiederbegründung – bis heute vergeben wird. Besonderes Augenmerk richtet die Verfasserin auf die Umstände der Neubegründung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1960, die Rolle ihrer Präsidenten und die starke, bis heute bestehende Anbindung an die universitäre Literaturwissenschaft sowie die damit verbundene ‚Akademisierung‘ der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft.

Im Zentrum des Buches steht die akribische Analyse der Preisreden. Orientiert an der Abfolge der Preisverleihungen, stellt Stefanie Reiners die insgesamt 24 Preisträger und Preisträgerinnen der Jahre 1985 bis 2011 vor, erläutert die Kleist-Bezüge ihrer Reden, vergleicht, sofern möglich, die poetologischen Aussagen und Implikationen der Reden mit vorangehenden literarischen Werken der Laureaten und unternimmt jeweils eine Kontextualisierung im Rahmen der zuvor dargestellten „Kleist-Diskurse“ in West- und Ostdeutschland. Zudem geht sie ausführlich auf die Lobreden derjenigen Vertrauensleute ein, die selbst Schriftsteller sind. Besonders aufschlussreich sind die Fälle, in denen frühere Preisträger in späteren Jahren selbst zu Laudatoren ernannt wurden (Kehlmann und Mosebach).

So erbringt diese Langzeitstudie den Nachweis, dass die in den Preisreden konstruierten Kleist-Bilder kontext- und zeitgebunden sind und oftmals eine Verknüpfung dieser spezifischen Entwürfe mit der Poetik des jeweiligen Redners erkennbar ist. Signifikant sind immer wieder die Wechselwirkungen zwischen literarischen, wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Diskursen.

Diese Schlaglichter mögen verdeutlichen, dass es ein zwar streckenweise anstrengendes, doch durchweg beglückendes Unternehmen sein kann, auch nur einen kleinen Teil des deutschen Literaturpreisparadieses zu vermessen. Das wusste womöglich bereits Kleist, der in seiner Schrift über das Marionettentheater feststellt: „Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“ (DKV III, S. 559)

Stefanie Reiners hat sich dieser Aufgabe und der ebenso anstrengenden wie lohnenden Entdeckungsreise in den vergangenen Jahren mit großer Energie gewidmet und konnte dabei an mehrere Forschungsschwerpunkte der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Carl von Ossietzky-Universität anknüpfen. Dazu gehören die Erforschung der Literatur um 1800, die intensive Beschäftigung mit der Gegenwartsliteratur und vor allem auch breit angelegte literatursoziologische Studien zu Strukturen des literarischen Feldes und seinen Wechselwirkungen mit anderen Feldern sowie zu Konzepten der Autorschaft. Eingebettet in diese vielfältigen Bezüge entstand die vorliegende Studie, die einen wesentlichen Aspekt der Rezeption Heinrich von Kleists in der Gegenwart erhellt.

Oldenburg, im Juli 2020

Sabine Doering

1 Kleist: „Ein Dichter für die Dichter“? – Eine Einführung

Deutschland ist ein Literaturpreisparadies. Allein nach der Anzahl der im deutschsprachigen Raum vergebenen Literaturpreise zu urteilen, wird täglich mindestens ein Preis verliehen. Verlässliche Angaben existieren bis dato jedoch nicht.¹ Zahlreiche private und öffentliche Institutionen versuchen, sich über die Vergabe eines Literaturpreises einen Namen zu machen und sich – angesichts der inflationären Zunahme von Literaturpreisen in den vergangenen Jahrzehnten – von anderen Einrichtungen beziehungsweise Mitbewerbern abzugrenzen.

Unter den Preisen, die zur Erinnerung ihrer Namensgeber ausgelobt werden, gibt es einen, der explizit an „Unruhestifter“² verliehen wird. Es ist der Kleist-Preis, einer der traditionsreichsten Literaturpreise im deutschen Sprachraum, der darüber hinaus internationale Beachtung findet.³ Im Ursprungsjahr

-
- 1 Der Herausgeber des *Online-Handbuchs der Kulturpreise*, Andreas J. Wiesand, versucht, das unübersichtliche Feld deutscher Kulturpreise transparenter zu machen. In der Kategorie Literatur werden neunhundertneunundsechzig Fördermaßnahmen aufgeführt, darunter vierhundertfünfundneunzig Hauptpreise (Stand: 16. Nov. 2019). Diese Angaben gelten unter Vorbehalt, da es auf dem Gebiet der Literaturpreise eine umfangreichere Fluktuation gibt (vgl. Andreas J. Wiesand (Hrsg.): *Handbuch der Kulturpreise: Preise, Ehrungen, Stipendien und individuelle Projektförderungen für Künstler, Publizisten und Kulturvermittler in Deutschland und Europa*. Köln 2013).
 - 2 Diese Bezeichnung geht auf den derzeitigen Präsidenten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Günter Blamberger, zurück (Günter Blamberger (d): *Für Unruhestifter. Der Kleist-Preis*. In: *Der Deutschunterricht*. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Jg. 63. Nr. 1. 2011, S. 68–72). Dieser Aufsatz dokumentiert die Geschichte des Kleist-Preises.
 - 3 Zur Relevanz von Literaturpreisen, der Schwierigkeit einer Hierarchisierung aufgrund fehlender objektiver Kriterien und der damit verbundenen Willkür äußert sich Michael Dahne in seinem Aufsatz *Auszeichnungen deutschsprachiger Literatur gestern und heute: Was wissen wir wirklich über sie?* (In: *Literaturbetrieb in Deutschland*. Herausgegeben von

1911⁴ als Förderpreis für die schriftstellerische Jugend gedacht, hat er sich – nach seiner Wiederbegründung im Jahre 1985 – der Auszeichnung „risikofreudige[r] Schriftsteller, die wie Kleist als Vordenker für die Zukunft gelten können“,⁵ verschrieben. Die Pflege des Dichter-Erbes steht im Mittelpunkt der Vergabe des Kleist-Preises, die auf Initiative der international tätigen Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft erfolgt.⁶ Mit ihrer wissenschaftlichen Ausrichtung und der Vergabe dieses Literaturpreises als öffentlichkeitswirksame Veranstaltung trägt sie maßgeblich zur Rezeption Kleists bei. Dass sich der Kleist-Preis seit Mitte der 1980er Jahre trotz starker Konkurrenz in der Bundesrepublik Deutschland etablieren und zu einem ihrer angesehensten Literaturpreise werden konnte, ist sowohl der langjährigen kontinuierlichen finanziellen und ideellen Unterstützung durch die Bundesregierung als auch der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck zu verdanken, die damit die Tradition des von ihr erworbenen S. Fischer Verlages aus dem Jahre 1911 fortführt. Zur Zielsetzung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, die „ausschließlich und unmittelbar kulturelle und wissenschaftliche Zwecke“⁷ verfolgt, heißt es in der Gesellschaftssatzung:

Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ist eine internationale literarische und wissenschaftliche Vereinigung. Sie sieht ihre Aufgabe darin, das Werk und Leben Kleists durch wissenschaftliche Tagungen und Veröffentlichungen zu erschließen und die in der Gegenwart fortwirkenden Einflüsse seiner Dichtung durch künstlerische, insbesondere literarische Veranstaltungen für eine breitere Öffentlichkeit zu fördern.⁸

Über diese besondere Prägung, die enge Bindung an eine literarische Gesellschaft sowie eine vergleichsweise unübliche Nähe zur universitären Wissen-

Heinz Ludwig Arnold und Matthias Beilein. Dritte, völlig veränderte Auflage. München 2009, S. 333–343, hier: S. 337.)

4 Vgl. auch Kapitel 3.1 zur Historie des Kleist-Preises (1911–1933).

5 Günter Blamberger (a): *Kleist-Preis*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von Ingo Breuer. Stuttgart 2009, S. 474.

6 Vgl. auch Kapitel 3.2 zur Kleist-Gesellschaft (1920–1945) und Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft (seit 1960).

7 Diese Angabe ist der seit 1986 gültigen Gesellschaftssatzung entnommen. Sie ist einsehbar auf der Website der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft (www.heinrich-von-kleist.org/kleist-gesellschaft/satzung/, Stand: 25. Juli 2019). Eine kurze Zusammenfassung der Satzung findet sich in jedem Kleist-Jahrbuch auf der letzten Seite.

8 Ebd., § 2, Absatz 1.

schaft, gelingt es, den Kleist-Preis gegenüber anderen Literaturpreisen abzugrenzen. Ein weiteres Distinktionsmerkmal ist die Vergabep Praxis des Preises. Der Rahmen, innerhalb dessen seine Verleihung stattfindet, ist konventionell und folgt den Traditionen, die in der Gründungssatzung festgelegt worden sind.⁹ Die geheim gehaltene Entscheidungsfindung obliegt allein der Verantwortung einer Vertrauensperson. Diese wechselt jährlich und wird durch eine siebenköpfige Kleist-Preis-Jury nominiert.¹⁰ Die Vertrauensperson kann auf eine Vorschlagsliste mit fünf Autorennamen, die dem gewünschten Preisträgerprofil¹¹ der Jury entsprechen, zurückgreifen, muss es jedoch nicht.¹² So wird die Entscheidung gemäß der Maxime „die Nobili machen Vorschläge, und der Doge entscheidet“¹³ getroffen. Dieses Auswahlverfahren betont die Autonomie und Individualität der Vertrauensperson. Ob ihre Entscheidung in der Praxis häufiger auf eine eigene Preisträgerauswahl fällt oder auf einen Vorschlag der Kleist-Preis-Jury ist aufgrund der zurückhaltenden Informationspolitik der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft nicht ermittelbar.

Am 21. November 1811 setzte Kleist seinem Leben ein Ende. Um an seinen Todestag zu erinnern, wird der Kleist-Preis seit 2001 – nach Möglichkeit – Ende November vergeben. In einer feierlichen, ritualisierten Zeremonie verleiht die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft diesen inzwischen mit 20.000 Euro

9 Das Statut der Preisverleihung wird ebenfalls auf der gemeinsamen Website der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums Frankfurt/Oder aufgeführt (vgl. www.heinrich-von-kleist.org/kleist-gesellschaft/kleist-preis/ (16. Nov. 2019).

10 Nähere Informationen zur Vergabep Praxis des Kleist-Preises im Kapitel 3.3 zur Wiederbegründung des Kleist-Preises. Der gleichen Vergabep Praxis bedient sich – offenbar in Anlehnung an den Kleist-Preis – die Ludwig-Börne-Stiftung, die seit 1993 alljährlich in Frankfurt/Main den derzeit mit 20.000 Euro dotierten Ludwig-Börne-Preis vergibt. Mit diesem Preis werden zum Gedenken an den Publizisten Ludwig Börne deutschsprachige Kritiker, Essayisten und Reporter ausgezeichnet (vgl. www.boerne-stiftung.de/ludwig-boerne-preis (16. Nov. 2019).

11 Um eine bessere Lesbarkeit zu gewährleisten, wird im Folgenden bei Personenbezeichnungen auf eine geschlechtliche Differenzierung verzichtet und für beide Geschlechter stellvertretend die grammatisch maskuline Form verwendet.

12 Die Praxis einer Vorschlagsliste geht auf das Gründungsjahr des Kleist-Preises zurück (vgl. Kapitel 3.1). Es ist jedoch nicht ersichtlich, wann diese nach der Wiederbegründung des Kleist-Preises eingeführt wurde.

13 Helmut Sembdner (Hrsg.): *Der Kleist-Preis 1912–1932. Eine Dokumentation*. Im Auftrag der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Walter Müller-Seidel. Berlin 1968, hier: S. 46.

dotierten Literaturpreis. Und mit der alljährlich wiederkehrenden Vergabe des Preises stellen sich die immer wiederkehrenden Fragen: Werden die Preisträger Kleist ehren, indem sie in ihrer Dankesrede an ihn erinnern? Wird seine Würdigung eine marginale sein, weil es innerhalb des konventionellen Verleihungsrahmens Usus ist, des Namenspatrons zu gedenken und ein Gabentausch¹⁴ es verlangt? Oder setzen sich die Laureaten womöglich detailliert mit seinem schriftstellerischen Werk und seiner Biografie auseinander und lassen diese Reflexionen in ihre Betrachtungen einfließen? Oder lassen sie Kleist gänzlich unerwähnt und freuen sich vielleicht doch nur über den hoch dotierten Literaturpreis und die damit verbundene Anerkennung für ihr eigenes Werk? Dass eine solche Vorgehensweise auch und gerade etwas über die Preisträger, die Bedeutung, die sie Kleist beimessen, und ihr Selbstverständnis als Schriftsteller aussagt, ist selbstredend. Die Hypothek, mit der die Entgegennahme des Kleist-Preises verbunden ist, wird mit der jährlich wachsenden Reihe der Ausgezeichneten größer. Im Hinblick auf die mediale Präsenz wägt vermutlich jeder Preisträger bei der Gestaltung seiner Dankesrede ab zwischen dem Wunsch nach Abgrenzung von seinen Vorgängern, der Erfüllung einer unter Umständen hoch gesteckten impliziten Norm oder auch einer absoluten Verweigerung jeglicher Verleihungsusance.

Neben dem Kleist-Preis widmet sich unter anderen auch der prominente Büchner-Preis der Erinnerung an seinen Namenspatron.¹⁵ Sein Ansehen wird im Wesentlichen darauf zurückgeführt, dass sich sämtliche Preisträger in ihren Dankesreden intensiv mit Büchner auseinandersetzen. Indem die Laureaten das Bild, das sie sich von dem Dichter und seinem Werk konstruieren, im Kontext aktueller Politik betrachten, tragen sie nicht nur ihr eige-

14 Zur Systematisierung des Gabenbegriffs, insbesondere zum Gabentausch als ritualisierte Verleihungstradition, die einen traditionellen Aspekt der Literaturpreisvergabe darstellt, bietet das Grundlagenwerk *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* des Soziologen Marcel Mauss einen umfassenden Einblick (in: *Soziologie und Anthropologie*. Band 2. München et al. 1975). Da sich Mauss' Beobachtungen auf in sich homogene Gesellschaften beziehen, lassen sie sich nicht widerspruchsfrei auf den Literaturbetrieb übertragen. Der Begriff des Gabentausches wird hier gewählt, um die Wechselseitigkeit von Gabe und Gegengabe zu betonen.

15 Die Monografie *Geschichte des Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals* bietet ausführliche Informationen zum Büchner-Preis. Ulmer widmet sich unter anderem der Bedeutung der Preisreden für das Gedenken an den Namensgeber (Berlin 2006).

nes dichterisches und politisches Selbstverständnis zur Schau.¹⁶ Ihr subjektiver Blick auf den Dichter und ihre kritische Vergegenwärtigung seines Werkes vor aktuellem Zeitgeschehen sind es, die das Publikum anregen, sich des Dichters zu erinnern und nach der Aktualität seines Denkens zu fragen. Diese besondere Form der Literaturkritik trägt wesentlich zur Bedeutung des Büchner-Preises und damit zum Gedenken an den Namensgeber bei, zeichnet ihn gegenüber anderen Literaturpreisen aus und begründet das Renommee dieses Preises.

Welche Zusammenhänge lassen sich in dieser Hinsicht beim Kleist-Preis beobachten? Ist die Bedeutung dieses Erinnerungspreises auch im Wesentlichen auf die lebhaftere Erinnerung an und kritische Auseinandersetzung der Preisträger mit Kleist zurückzuführen?

Die Literaturwissenschaftlerin Anett Lütteken sieht es folgendermaßen:

Schon früh kristallisierte sich [...] heraus, daß Kleist ein Dichter für die Dichter und lange Zeit vornehmlich für sie gewesen und dies in gewisser Hinsicht bis heute geblieben ist. Bei dieser speziellen Form des durchgängig elitären, andere Leser bisweilen sogar ausgrenzenden Dichtergedenkens handelt es sich um die große Konstante der Wirkungsgeschichte Kleists, die besonders für die Phase der ›Wiederentdeckung‹ in entsprechendem Umfang zu würdigen sein wird. Nicht zuletzt, weil dieser Personenkreis nicht nur mit immer stärkerer Bewußtheit sich der Mechanismen des literarischen Marktes zu bedienen suchte, sondern vor allem, weil er das Gedenken an Kleist stets auch als einen Akt der eigenen dichterischen Selbstverständigung betrachtet hat. Der Geschichte des Gedenkens an Kleist, das von Dichtern gestaltet wurde, das sich ebenso in biographischen Studien wie in Gedichten, Dramen und Prosatexten, in den Feuilletons oder in Besuchen am Kleist-Grab äußern konnte, wäre eine eigene Studie zu widmen, die allerdings auch die Kehrseite dieser von Schriftstellern propagierten Techniken des kollektiven kulturellen Gedenkens zu beschreiben hätte: die symbolische Überfrachtung einer zur Projektionsfläche

16 Vgl. Bodo Plachta: *Literaturbetrieb* (Paderborn 2008, S. 112). Sowohl seine als auch Steffen Richters Monografie *Der Literaturbetrieb: Eine Einführung. Texte. Märkte. Medien* (Darmstadt 2011) geben jeweils eine übersichtliche Einführung in das Thema.

reduzierten historischen Person, die so nur noch schemenhaft erkennbar ist und sich hierdurch bisweilen ganz dem Zugriff entzieht.¹⁷

Lütteken bietet eine detaillierte historische Rekonstruktion der Kleist-Rezeption und seines Nachruhms. Sie analysiert die beiden Wiederentdeckungen des historischen Dichters im Zuge der deutschen Einigung 1870/71 sowie zu Beginn der literarischen Moderne um 1912, die sich auch in der Gründung der Kleist-Stiftung und der Vergabe eines Kleist-Preises niederschlug, und leitet diese im Wesentlichen aus der Initiative von Schriftstellern (und Literaturvermittlern) her. Im Ergebnis führt sie die Neubewertung Kleists, der Ende des 19. Jahrhunderts als nationalistischer Autor betrachtet wurde, auf den Beitrag dieser Schriftsteller zurück, die ihn zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum „Inbegriff der Moderne“¹⁸ stilisierten.

Wenn Lüttekens Thesen zutreffen, dann müssten sich die Laureaten des Kleist-Preises aus zweierlei Gründen dem Namenspatron besonders verbunden und dementsprechend dazu verpflichtet fühlen, in ihren Dankesreden an ihn und sein Werk zu erinnern. Zum einen, um durch ihr Gedenken an Kleist von seiner symbolischen Strahlkraft zu profitieren und durch ihre kritische Auseinandersetzung mit Dichter und Werk sowie die Spiegelung ihrer eigenen Ästhetik ihr persönliches Ansehen zu mehren.¹⁹ Zum anderen, um den Usancen des Literaturbetriebes, die allein mit der Annahme dieses Erinnerungspreises und der damit verbundenen Preissumme unausgesprochen verbunden sind, gerecht zu werden. Aus einer kultursoziologischen Perspektive betrachtet, zeigt sich diese Literaturpreisverleihung als ein Anerkennungs- und Auszeichnungsritual, eine symbolische Handlung, durch die die soziale Konstellation zwischen der preisstiftenden Institution der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, der für die Wahl des Preisträgers verantwortlichen Vertrauensperson sowie dem Preisträger selbst im Idealfall bestätigt und gefestigt werden soll.²⁰ Im Mittelpunkt dieser symbolischen Handlung steht die

17 Anett Lütteken: *Heinrich von Kleist – Eine Dichterrenaissance*. Tübingen 2004, S. 149.

18 Ebd., S. 349.

19 Vgl. Burckhard Dücker: *Rituale. Formen. Funktionen. Geschichte. Eine Einführung in die Ritualwissenschaft*. Stuttgart 2007, S. 13.

20 Das soziale Handeln der an dieser Literaturpreisverleihung Beteiligten wird – ohne weitere Vertiefung – aus einer kultursoziologischen Perspektive heraus betrachtet, um die mit der Preisverleihung verbundenen impliziten Verpflichtungen der Beteiligten sichtbar zu machen.

Vermittlung bestimmter Werte. Hier ist es die Aufgabe, Heinrich von Kleist sichtbar zu machen und öffentlich zu repräsentieren, um ihn in Erinnerung zu halten und zu würdigen. Zu den „Mechanismen des literarischen Marktes“ gehört neben der Selbstinszenierung als Autor unter anderem auch, dass sich der Preisträger mittels einer Dankesrede bei der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft für die Ehrung erkenntlich zeigt. Im Idealfall erweist er sich als ihr Repräsentant, indem er ihre Werte und Programmatik affirmiert und so nachhaltig zum Gedenken an den Preisträger beiträgt. In diesem Sinne „[bewahren die] Geehrten ihre Förderer vor dem Vergessen, indem sie ihnen immerhin einen Platz in der Literaturgeschichte [verschaffen]“. ²¹ Folgt der Laureat hingegen nicht den Erwartungen, indem er keine Dankesrede hält, sondern nur aus eigenen Werken liest, so kann davon ausgegangen werden, dass er die in dem Ritual manifestierten Gemeinschaftswerte nicht bestätigen und/oder aus ihnen keine Verpflichtung ablesen will. Eine Nichtäußerung kann auch als Ritualkritik gewertet werden. Dergestalt kann es zu einer Störung des Gabentausches und der vorgesehenen Ordnung kommen, die dem Gedenken an Kleist abträglich ist und nicht zu der von der Initiatorin gewünschten Mehrung ihres Ansehens beziehungsweise der Stärkung des Kleist-Preises innerhalb des Literaturbetriebes führen würde.

Die Frage „Wie stehst du zu Kleist?“, ²² der sich jeder Preisträger Kraft seiner Nominierung und mit Blick auf die Entgegennahme des Kleist-Preises stellen sollte, ist alt. Bereits 1927 nahmen Schriftsteller wie Thomas und Heinrich Mann oder Arnold Zweig zu dieser in der *Frankfurter Oderzeitung* vom 18. Oktober 1927 an ausgewählte Autoren adressierte Rundfrage Stellung. ²³ Auch der Schriftsteller Hermann Bahr äußerte sich zur Bekanntheit und Akzeptanz Kleists. Er machte deutlich, dass erst die Generation derer, die den Ersten Weltkrieg erlebt haben, Kleist als eine Art „Leidensgenossen“ darstellte:

Der neuen Jugend, die den Krieg erlebt hatte, war Goethe zu kalt, zu steif: er hatte für sie nicht Chaos genug in sich. Diese Jugend fühlte sich durch ein ihr unfäßliches Erlebnis verstört, und, nach Entwirrung

21 Dahnke 2009, S. 335.

22 Helmut Sembdner (Hrsg.): *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*. Neuausgabe. München 1997, Dokument Nr. 467, S. 414–417.

23 Vgl. ebd.

einer ungerechten Not verlangend, fand sie Trost an Kleist, der ja stets auf Entwirrung seines verwirrenden Schicksals drängt.²⁴

In Bahrs Worten kommt zum Ausdruck, dass Kleist bereits den Schriftstellern seiner Generation als Projektionsfläche für Selbstbetrachtungen und für den Umgang mit eigenen Empfindungen und Erfahrungen dienen konnte. Wird die Annahme zugrunde gelegt, dass jeder Preisträger Kleist entsprechend seiner eigenen Lebenserfahrung in dem Sinne rezipiert und reflektiert, dass seine Reflektion erst im Abgleich mit der eigenen Lebenspraxis Bedeutung gewinnt, so stellt sich die Frage, ob diese Überlegung auf die Schriftsteller, die im Rahmen der Verleihung des Kleist-Preises über Kleist sprechen, übertragbar ist.

Dieser Untersuchung liegt die Hypothese zugrunde, dass auch das Renommee des Kleist-Preises im Wesentlichen darauf zurückzuführen ist, dass sich die Preisträger der mit der Annahme der Ehrengabe verbundenen Verpflichtung, des Namenspatrons zu gedenken, bewusst sind, dieser Ehrerbietung nachkommen und dadurch nicht nur ihr eigenes Ansehen, sondern auch das des Kleist-Preises und der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft mehren. Im Fokus dieses Forschungsprojektes stehen daher die Fragen, ob und auf welche Art und Weise Kleist von den Preisträgern in ihren Dankesreden rezipiert wird, welches ›Bild‹ sie sich von dem Dichter machen und welche Bedeutung diesen Reden für das Gedenken an den Namensgeber zugewiesen werden können.

Mit der Annahme eines Literaturpreises, insbesondere eines Erinnerungspreises wie des Kleist-Preises, steht der Preisträger vor der Herausforderung, strategisch handeln zu müssen. Betrachtet man die Preisvergabe als einen Gabentausch zwischen der den Preis verleihenden Institution und dem Preisträger, so kommt es im Idealfall zu einer gegenseitigen Respekterweisung, bei der der Laureat im Gegenzug für die ideelle und materielle Zuwendung sowie den mit der Preisverleihung verbundenen Wettbewerbsvorteil gegenüber anderen Schriftstellern die Werte und Programmatik der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft affirmiert.²⁵ Das Prinzip des Gabentausches kann für die

24 Ebd., S. 415.

25 In Bezug auf den Büchner-Preis geht Ulmer davon aus, dass sich die an einer Literaturpreisverleihung Beteiligten der Handlungsmechanismen eines solchen Gabentauschs bewusst sind, die damit unausgesprochen einhergehenden Verpflichtungen akzeptieren und

Vergabe eines Literaturpreises als konstitutiv gelten. Es dient dazu – über den kurzfristigen ökonomischen Effekt hinaus – eine langfristige symbolische Wirkung zu erzielen, indem der Preisträger von dem Ansehen des namhaften Preises profitiert. Es begründet sich insofern eine langfristige reziproke Verbindung, als der Preisträger Teil der Geschichte des Literaturpreises wird. Gleichzeitig soll die Ehrung im Namen Kleists Ansporn sein, sich dem hohen literarischen Anspruch entsprechend zu verhalten und schriftstellerisch weiterzuentwickeln. Die Dankesrede des Laureaten stellt innerhalb der Dramaturgie der Preisverleihung inhaltlich den Höhepunkt dar. Sie sollte Ausdruck seiner Loyalität und Ehrerweisung gegenüber der den Preis verleihenden Institution sein und zeigen, dass er – wenn er ihre ideelle Zielsetzung auch nicht uneingeschränkt teilen sollte – doch dazu bereit ist, sich mit ihrem Inhalt, dem Gedenken an Kleist, kritisch auseinanderzusetzen. Sich einerseits diesen unausgesprochenen Erfordernissen anpassen und andererseits seine Autonomie als Schriftsteller behaupten zu wollen, kann zu einer Gratwanderung für den Laureaten werden. Das mit diesem Forschungsprojekt verbundene Erkenntnisinteresse besteht darin, herauszufinden, auf welche Art und Weise der Kleist-Diskurs²⁶ innerhalb dieses Kontextes von den Preisträgern geführt wird. Unter der Annahme, dass – wie im Falle des Büchner-Preises zutreffend – eine kritische Beschäftigung der Laureaten als Indikator für ein solches Dichtergedenken gewertet werden kann, sollen die rhetorischen und hier insbesondere die intertextuellen Strategien der Preisträger in den Mittelpunkt der Analyse gestellt werden. Die Redner schaffen Bezüge zu Kleist und seinem Werk und setzen diese wiederum in Beziehung: zu sich selbst, zur eigenen Poetologie und Ästhetik, zu anderen Schriftstellern, zum aktuellen Zeitgeschehen oder zu Aspekten, die ihre individuellen Interessen betreffen. Das Sprechen über Kleist und sein Werk ist gleichzeitiges Sprechen über sich selbst und das eigene poetologische Verständnis, auch in Abgrenzung zu ihm. Die Preisträger geben Einblick in ihre individuelle Art des Denkens und ihre daraus resultierende Schreibstrategie.

die Folgen von Abweichungen einschätzen können (vgl. Ulmer 2006, S. 319f.). Diese Annahme ist auch Ausgangspunkt dieser Studie.

26 In dieser Studie wird der Begriff des Diskurses deskriptiv genutzt, um mit Hilfe dieses Terminus adäquat über die Gesamtheit aller Aussagen zu Kleist sprechen zu können.

Im Hinblick auf die im Zentrum dieser Studie stehenden Leitfragen wird der Schwerpunkt in der Analyse der Reden auf der Frage nach intertextuellen Verweisen liegen. Auf welche Werke Kleists wird als Prätext Bezug genommen? Gibt es Favoriten unter den Werken und andererseits auch ›blinde Flecke‹, die gar nicht erwähnt werden? Welche der von Kleist bearbeiteten literarischen Gattungen stehen im Mittelpunkt des Rezeptionsinteresses?

Die Analyseergebnisse aller Reden offenbaren, dass eine große Bandbreite unterschiedlicher Darstellungen von Kleist entworfen wird. So finden sich unter anderem Bilder von ihm als politischer Dichter, Selbstmörder, Moralist, Liebender, Genie und Narr, Avantgardist der Moderne, Sprachvirtuose, Außenseiter oder Heimatloser. Um zu erfassen, ob es in Abhängigkeit vom politischen und gesellschaftlichen Zeitgeschehen eine Tendenz gibt, Bezug zu Kleist zu nehmen, erscheint eine chronologische Herangehensweise in der Analyse sinnvoll. In den politisierten 1980er Jahren erfolgt eine andersartige Auseinandersetzung mit dem Dichter als es zu Beginn des 21. Jahrhunderts der Fall ist. Eine allein thematisch strukturierte Annäherung an die Analyse der Preisreden würde eine zeitliche Kontextualisierung in den Hintergrund rücken.

In dieser Studie wird von der Hypothese ausgegangen, dass von den Rednern nicht nur alte, in der Literaturgeschichte bereits bestehende Kleist-Bilder übernommen werden, sondern dass jeder Preisträger – in Abhängigkeit von seiner jeweiligen Lebenspraxis – ›seinen Kleist‹ generiert, so dass von einer permanenten ›Aktualisierung‹ von Dichter und Werk in den Bildkonstruktionen der Preisträger ausgegangen werden kann. Mit einer literatur- und zeitgeschichtlichen Kontextualisierung ergibt sich für dieses Forschungsprojekt eine doppelte Perspektivierung bei der Aktualitätsfrage in den Bildkonstruktionen Kleists.

Der gewählte Zeitraum der Analyse, von der Wiederbegründung des Kleist-Preises im Jahre 1985 bis zum 200. Todestag des Namenspatrons im Jahre 2011, soll dem Ziel Rechnung tragen, eine möglichst umfassende Kleist-Rezeption in diesem Kontext abzubilden und insbesondere die zahlreichen Aktivitäten und Publikationen, die anlässlich des Jubiläumsjahres entstanden sind, zu berücksichtigen. Erfahrungsgemäß folgt einem temporären Aufkommen von Veröffentlichungen im Vorfeld von Jubiläumsjahren ein sofortiges Abklingen dieser Tätigkeiten danach. Insofern wird diese Studie nach einer

Phase intensivierter Kleist-Rezeption mit dem Ende des Jubiläumjahres abgeschlossen.

Die vorliegende Untersuchung soll einen Beitrag dazu leisten, das wissenschaftliche Desiderat einer vergleichenden Analyse der im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises gehaltenen Dankesreden der Preisträger mit Blick auf die darin in Erscheinung tretenden Kleist-Bilder und Fortschreibungen Kleists zu erfüllen. Dieses Projekt stellt sich damit in eine Reihe mit aktuellen Anstrengungen, Erkenntnisse über die Kleist-Rezeption in der Nachkriegszeit zu gewinnen. Dementsprechend werden dafür primär die Dankesreden der Preisträger einer Analyse unterzogen. Von Interesse wäre auch eine Analyse des Kleist-Bildes, das der jeweilige Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft im Rahmen seiner Begrüßungsansprache zur Kleist-Preisverleihung konstruiert. Sie würde vielschichtige Charakterisierungen von Kleist zum Vorschein bringen, die – gerade seit der Präsidentschaft Günter Blambergers – häufig in Einklang mit oder in Abgrenzung von dem jeweiligen zu ehrenden Preisträger konstruiert werden und des Öfteren ihren Widerhall in den Kleist-Bildern der Redner selbst finden. Allerdings wären diese Kleist-Darstellungen der Kleist-Forschung zuzurechnen und damit nicht aussagekräftig im Hinblick auf die implizit an die Schriftsteller gerichtete Frage: „Wie stehst du zu Kleist?“ Doch wird der Blick – und damit das zu untersuchende Korpus – um die Laudationes der Vertrauenspersonen erweitert, die ihrerseits als Autoren tätig sind. Unter ihnen befinden sich – beispielsweise mit Wolf, Kunert, Enzensberger oder Klüger – Schriftsteller, deren eigene Texte explizite Bezüge zu Kleist und seinem Œuvre aufweisen und auf bestimmte Kleist-Bilder verweisen. In den ersten Jahren des wiederbegründeten Kleist-Preises sind alle Laudatoren selbst als Autoren tätig. Zu Beginn der 2000er Jahre wird der Kreis der Vertrauenspersonen um Vertreter anderer Berufssparten erweitert. In ihrer Rolle als Laudator repräsentieren sie die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und ehren den Preisträger im Namen Kleists, schaffen Verbindungen zwischen dem Laureaten und dem historischen Dichter und machen bei dieser Gelegenheit ihr eigenes Kleist-Bild sichtbar.²⁷ Dieses ist umso stärker von Interesse, als es Erkenntnisse

27 Auch die Vertrauensperson tritt in einen Gabentausch mit der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ein, aus der eine implizite Verpflichtung erwächst: Die Gesellschaft bietet dieser die Aufgabe der Preisträgernominierung an und fühlt sich an ihre Entscheidung gebunden.

darüber zulässt, ob – nach Lütteken – Kleist auch im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises und von den Schriftstellern selbst als ein „Dichter für die Dichter“ wahrgenommen wird.

Der Laudator muss diese Aufgabe explizit annehmen, sich damit zu der Initiatorin als Kooperationspartnerin bekennen und die damit verbundene Auszeichnung mit einer Laudatio erwidern, die als Gegengabe für seinen mit der Tätigkeit als Laudator verbundenen Imagegewinn verstanden werden kann.

2 Grundlegendes

2.1 Stand der Forschung

Mit der Metapher der ›Flut‹ lässt sich wohl am ehesten der stete Fluss von wissenschaftlichen Kleist-Veröffentlichungen darstellen, der gerade seit Ende der 1950er Jahre und besonders im Vorfeld von Gedenkjahren zu beobachten ist. Damit wird angedeutet, dass allein die Anzahl der Publikationen einen komprimierten Überblick erschwert beziehungsweise nahezu unmöglich erscheinen lässt. In Bezug auf das Erkenntnisinteresse dieser Studie ist dies jedoch nicht der Fall. Denn wird die Frage nach einer vergleichenden Analyse der Kleist-Rezeption der Preisträger im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises gestellt, so tritt im Wesentlichen nur eine Publikation in den Fokus: Andrea Bartls Aufsatz *Den Unbeschreibbaren beschreiben. Das Bild Heinrich von Kleists in Essays der Gegenwartsliteratur – über die Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014 und den Kleist-Essay von Lukas Bärfuss*.²⁸ Die Autorin bietet kurze, überwiegend prägnante Zusammenfassungen von den Kleist-Bildern, die die Kleist-Preisträger der Jahre 2000 bis 2014 in ihren Dankesreden präsentieren.²⁹ Bartl unterzieht lediglich die Rede von Sibylle Lewitscharoff, der Laureatin des Jahres 2011, einer umfangreicheren qualitativen Analyse. Für alle übrigen Preisreden ihres Untersuchungszeitraumes steht eine solche detaillierte Analyse aus. So weist Bartl selbst darauf hin, dass eine ausführliche Aufarbeitung, die eine vergleichende Analyse aller Kleist-Preisreden im Hinblick auf das darin zum Ausdruck kommende Kleist-Bild

28 In: *Kleist-Jahrbuch 2016*. Stuttgart 2016, S. 21–34.

29 Bartls Studie vereint sowohl quantitative als auch qualitative Analyseaspekte. Ihre komprimierten Kleist-Darstellungen werden in dieser Studie im Rahmen der Einzelanalysen kommentiert, sofern sie von den Ergebnissen abweichen. In Bezug auf die Präsentation der quantitativen Aspekte der Kleist-Rezeption bietet Bartls Aufsatz eine anschauliche Form der Darstellung. Für die schriftliche Darlegung meiner Ergebnisse orientiere ich mich daher an ihrem Modell.

in den Fokus stellt, bis dato ein Desiderat der Kleist-Rezeptionsforschung ist.³⁰

Für meine Untersuchung habe ich im Folgenden eine Vorauswahl von Literatur über Kleist getroffen, die bewusst keinen Anspruch auf Vollständigkeit hat. Die Vielzahl der in dem untersuchten Zeitraum von siebenundzwanzig Jahren veröffentlichten Publikationen, insbesondere um das Gedenkjahr 2011, macht eine Selektion erforderlich. Aus Gründen der besseren Überschaubarkeit wird in diesem Kapitel auf eine umfassende einleitende Aufstellung der für mein Forschungsinteresse relevanten Literatur verzichtet. Stattdessen werden hier nur einzelne Publikationen aufgeführt: Diese sind entweder in Bezug auf die Kleist-Rezeption nach 1945, insbesondere von Schriftstellern, bedeutsam, oder im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand dieser Studie, die Kleist-Preisreden, relevant. Eine aktuelle Forschungsdiskussion zu den jeweiligen Untersuchungsaspekten erfolgt im Verlauf dieser Studie.

Drei Institutionen, die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, das Kleist-Museum in Frankfurt/Oder³¹ sowie das von der Stadt Heilbronn begründete Kleist-Archiv Sembdner,³² versuchen, das Erbe Kleists zu bewahren. Sie engagieren sich in der Sammlung, Erforschung und Veröffentlichung wissenschaftlicher Beiträge über Dichter und Werk. In den von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft seit 1985 bis auf wenige Ausnahmen jährlich herausgegebenen *Kleist-Jahrbüchern* werden die Reden zur Verleihung des Kleist-Preises, Beiträge zur Rezeptions- und Forschungsgeschichte, Abhandlungen zu Kleists Werken, Rezensionen zu wichtigen Publikationen, Vorträge von Tagungen und Ausstellungen sowie Miscellen veröffentlicht. Sie sind interdisziplinär ausgerichtet und bieten einen detaillierten Überblick über den aktuellen Stand der Kleist-Forschung. Über bestimmte (Tagungs-)Themen werden der Forschung Impulse gegeben und dergestalt Einfluss ausgeübt. Seit 2012 geben die

30 Vgl. ebd., S. 23.

31 In den Jahren 1922–1923 wurde das erste Kleist-Museum in Frankfurt/Oder gegründet. Nach seiner Zerstörung 1945 wurden erhaltene Teile der Sammlung im Laufe der Jahre erweitert und im Stadtarchiv verwaltet. Seit 1969 existiert das Kleist-Museum als eigenständige Einrichtung.

32 Das Kleist-Archiv Sembdner wurde 1991 von der Stadt Heilbronn begründet. Grundlage ist die von ihr im Jahre 1990 erworbene Sammlung des Kleist-Forschers Helmut Sembdner (1914–1997). Seit dem Ausscheiden seines langjährigen Direktors, Günther Emig, ist das städtische Kleist-Archiv seit Ende 2018 geschlossen.

Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft sowie das Kleist-Museum Frankfurt/Oder das *Kleist-Jahrbuch* in gemeinsamer Verantwortung heraus. Die Zusammenarbeit beider Institutionen zeigt sich darin, dass sie ihre Publikationen neu strukturieren: Das Kleist-Museum stellt seine langjährige Herausgabe der *Beiträge zur Kleist-Forschung* (1974–2010) mit dem 22. Jahrgang ein. Die 2011 ins Leben gerufene Publikation *Gedankenstriche. Ein Journal des Kleist-Museums* wird die Aktivitäten des Kleist-Museums dokumentieren, während die *Kleist-Jahrbücher* die Veröffentlichungen der Kleist-Forschung und die Dokumentation des Kleist-Preises abbilden.³³ Mit den *Heilbronner Kleist-Blättern* hat das Kleist-Archiv Sembdner zwischen 1996 und 2018 ein jährlich erscheinendes Periodikum herausgegeben, in dem wissenschaftliche Beiträge, insbesondere zur Wirkungsgeschichte Kleists, veröffentlicht wurden.

Die anlässlich der Erinnerung an Kleists 150. Geburtstag im Jahr 1927 unter anderem an die Adresse von Schriftstellern gerichtete Frage „Wie stehst du zu Kleist?“³⁴ ist die Leitfrage, die auch über dieser Studie steht, weil sie die in den Preisreden (und Laudationes) zum Ausdruck kommende Kleist-Rezeption der Schriftsteller untersucht. Ältere Veröffentlichungen, die sich der Dokumentation der Wirkungsgeschichte des Dichters, insbesondere durch Schriftsteller, widmen, bieten einen Einblick in bestehende Kleist-Bilder und -Stereotype, die im Hinblick auf eine angemessene literaturgeschichtliche Kontextualisierung herangezogen werden: Dazu gehören die von Sembdner herausgegebenen Dokumentationen *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*³⁵ und *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*³⁶ sowie die von Goldammer 1976 publizierte Dokumentation *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*.³⁷ Anlässlich der Würdigung des 225. Geburtstages von Kleist hat sich das Kleist-Archiv Sembdner 2002 um eine Aktualisierung dieser Frage bemüht und unter anderen auch Schriftsteller zu ihrem Verhältnis zu Kleist befragt. Doch ist die ursprünglich als Fortsetzung ge-

33 Vgl. Günter Blamberger: *Vorwort*. In: *Kleist-Jahrbuch 2012*. Stuttgart et al. 2012, S. VII–VIII, hier: S. VII.

34 Sembdner 1997, Dokument Nr. 467, S. 414.

35 Siebte erweiterte Neuauflage. München 1996.

36 Neuauflage. München 1997.

37 Erste Auflage. Berlin (DDR) et al. 1976.

plante Rundfrage in den folgenden Ausgaben der *Heilbronner Kleist-Blätter* nicht wieder aufgegriffen worden.³⁸

Auch der 200. Todestag Kleists im Jahre 2011 bot wieder Gelegenheit zur intensiven Beschäftigung mit dem Dichter. Aus Anlass dieses Jubiläums hatte die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft bereits im Vorfeld dazu aufgerufen, für das Kleist-Jahrbuch 2010 wissenschaftliche Beiträge zu Verfügung zu stellen, die sich der jüngeren Forschungs- und Rezeptionsgeschichte von Kleists Werken widmen:

[Das Kleist-Jahrbuch] fragt nach der Aktualität Kleists in gegenwärtigen Diskursen und rückt zugleich ein Desiderat der Kleist-Forschung in den Mittelpunkt. Denn neben der produktiven Wirkung und Rezeption von Kleists Leben und Werk im deutschsprachigen Kontext nach 1945 (z. B. bei Christa Wolf, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Hans Christoph Buch) stellt gerade die Reproduktion, Aktualisierung und mediale Transformation Kleists im Kontext internationaler Literatur, Kunst, Musik, Wissenschaft etc. bis heute eines der größten Forschungsdesiderate dar. Es werden daher Beiträge z. B. in Form von Forschungsberichten erbeten, die entweder mit Konzentration auf einzelne Werke Kleists [...] oder differenziert nach Ländern, Themen oder Textsorten [...] der Rezeption und produktiven Fortschreibung Kleists im In- und Ausland nachspüren.³⁹

Diese Forschungsdesiderate sind seit Jahren bekannt und werden sowohl in der bereits zitierten Arbeit *Heinrich von Kleist. Eine Dichterrenaissance* von Anett Lütteken⁴⁰ als auch in dem von Ingo Breuer herausgegebenen *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*⁴¹ benannt. Breuer weist darauf hin, dass sich ein umfassenderes Bild von der tatsächlichen Aktualität Kleists in

38 Vgl. Günther Emig (Hrsg.): *Heilbronner Kleist-Blätter*. Ausgabe 13. Heilbronn 2002, S. 7–19. Emig hat einigen Kleist-Forschern und -Interessierten im Rahmen der Verleihung des Kleist-Preises am 19. November 2006 im Berliner Ensemble folgende Fragen gestellt: „Welche Bedeutung hat Kleist für Sie?“ und „Was könnte Menschen an Kleist heute interessieren?“ Diese Interviews sind zu einem Podcast zusammengefasst (vgl. Günther Emig: *Wie stehst du zu Kleist? Interviews für einen aufgegebenen Kleist-Podcast*. Berlin 2006).

39 Patrick Hohlweck: Call for Papers der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Köln 2010.

40 Vgl. Lütteken 2004, S. 149 sowie Kapitel 1 zur Einführung in diese Studie.

41 Stuttgart 2009.

der Gegenwart erst dann gestalten ließe, wenn die in Romanen, Gedichten, Hörspielen und Filmen zahlreich vorhandenen Kleist-Bezüge aufgegriffen und in den Mittelpunkt wissenschaftlicher Forschung gestellt würden.⁴²

Neben der Frage nach der Be- und Verarbeitung beziehungsweise Fortschreibung Kleists in der Gegenwartsliteratur ist die detaillierte Vergleichsanalyse aller Kleist-Preis-Reden im Hinblick auf die Konstruktion von Kleist-Bildern ein Desiderat der Kleist-Rezeptionsforschung. Diese Studie möchte einen Beitrag dazu leisten, diese Forschungslücke zu schließen. Die Dringlichkeit dieses Desiderates spiegelt sich in mehreren Publikationen wider, die – im Vorfeld oder im Nachgang des 200. Todestages Kleists im Jahre 2011 – in den vergangenen Jahren veröffentlicht wurden. Es sind zunächst Einzelstudien, die sich mit unterschiedlichem Analyseansatz der Frage nach der produktiven Kleist-Rezeption einzelner Schriftsteller widmen. Sie sind – im Zuge der aktuellen Forschungsdiskussion – für diese Untersuchung relevant und werden im Rahmen der Einzelanalysen berücksichtigt.

Vier Studien beschäftigen sich mit der Kleist-Rezeption Alexander Kluges, analysieren sein in der Kleist-Preisrede zum Ausdruck gebrachtes Kleist-Bild und ordnen dieses in den Kontext seiner Poetologie ein: 2009 erschien die Monografie *Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien* von Wolfgang Reichmann,⁴³ ein Jahr später der Aufsatz *Eine von den Halberstädter Putzfrauen überwachte Fußspur. Die produktive Kleist-Rezeption Alexander Kluges* der Autoren Elshout, Martens und Biebuyck.⁴⁴ Matthias Ueckers Aufsatz *Schreiben – Filmen – Sprechen. Inszenierung und Kommunikation in Alexander Kluges Autorschaft* ist eine Analyse von Kluges Inszenierungspraktiken als Autor und bezieht sich auch auf seine Kleist-Preisrede.⁴⁵ Mit einem Vergleich zwischen Kluge und Kleist beschäftigt

42 Vgl. Ingo Breuer: *Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz nach 1945. In: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Herausgegeben von Ingo Breuer. Stuttgart 2009, S. 431–435, hier: S. 433f.

43 Bielefeld 2009. Zu Kluges Kleist-Rezeption im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises äußert sich Reichmann in Kapitel 4.3. *Die Literatur ist mein Netzwerk*, insbesondere auf den Seiten 84–86.

44 In: *Kleist-Jahrbuch 2010.* Stuttgart et al. 2010, S. 29–46.

45 In: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung.* Herausgegeben von Sabine Kyora. Erste Auflage. Bielefeld 2014, S. 103–119.

sich Thomas Combrinks Aufsatz *Ein Medium, das die Lichtstrahlen bündelt. Über das Verhältnis zwischen Heinrich von Kleist und Alexander Kluge*.⁴⁶

Günter Blamberger widmet in seiner Biografie *Heinrich von Kleist* das Kapitel »nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtniss« Kleists Nachruhm. In diesem Zusammenhang erinnert er an die Reden einzelner Kleist-Preisträger, mit besonderem Fokus auf Mosebach, Ostermaier und Kehlmann.⁴⁷

Im Rahmen des Sammelbandes *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*⁴⁸ wurden 2014 Studien zur Kleist-Rezeption in den Werken unterschiedlicher Schriftsteller des 20. Jahrhunderts veröffentlicht. Darunter sind die deutschsprachigen Autoren Kafka, Musil und Thomas Mann, Christa Wolf⁴⁹ und Herta Müller als auch die Dramatiker Heiner Müller und Elfriede Jelinek. Darüber hinaus widmen sich einige Studien der internationalen Kleist-Rezeption sowie intermedialen Kleist-Bezugnahmen.⁵⁰ Herta Müllers Kleist-Preisrede ist Gegenstand einer Untersuchung von Lars Meier, die unter dem Titel »*Von der gebrechlichen Einrichtung der Welt*«. *Herta Müllers Kleist-Preis-Rede als Grundlage ihrer*

46 In: Langston, Richard; Martens, Gunther; Pauval, Vincent; Schulte, Christian; Stollmann, Rainer: *Glass Shards. Echoes of a Message in a Bottle. Alexander Kluge-Jahrbuch 2*. Göttingen 2015, S. 203–212.

47 Frankfurt/Main 2011 (c), S. 469–487, hier: S. 484f.

48 Herausgegeben von Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider (Freiburg i. Br. et al. 2014).

49 Der Aufsatz »*Also kein Ausweg, keine Möglichkeit, keine Hoffnung?*«. *Heinrich von Kleists Penthesilea und deren Fortschreibungen im Werk Christa Wolfs* von Daniela A. Frickel (in: ebd., S. 161–180) widmet sich Wolfs Kleist-Rezeption in ihren Romanen *Kein Ort. Nirgends* (1979), *Kassandra* (1983) und *Medea* (1996). In ihm wird kein unmittelbarer Bezug zu Wolfs Kleist-Preis-Laudatio hergestellt.

50 In ihrer Einleitung weisen die Herausgeber explizit darauf hin, dass es nicht allein um intertextuelle Dialogizität als methodologische Grundlage dieser Untersuchungen gehe, sondern in erweiterter Form um sämtliche Formen der Bezugnahmen und ihre materielle Transformation. Für diese Form der produktiven Rezeption wird von den Herausgebern der Begriff der „Transkription“ eingeführt (vgl. ebd. S. 9f.). Die in diesem Sammelband vereinten Studien gehen über die Analyse eines Kleist-Bildes hinaus. Der Fokus liegt auf Kleist-Transformationen in den eigenen Werken der Schriftsteller, nicht auf einer Profilierung Kleists. Es ist also eine Betrachtung Kleists, die primär außerhalb des besonderen Anlasses der Kleist-Preisverleihung stattfindet und sich folglich viel umfassender auch mit den Werken der Preisträger und ihren Äußerungen zu eigener Poetologie befasst.

Poetik publiziert wurde.⁵¹ In diesem Sammelband finden sich auch zwei Beiträge zu Heiner Müllers Kleist-Rezeption und -Fort schreibung.⁵²

Die genannten Einzelstudien haben eines gemeinsam: Sie analysieren die Kleist-Rezeption von Autoren wie Kluge, Heiner Müller, Herta Müller oder Christa Wolf, die als (gesellschafts-)politische Schriftsteller tätig sind und/oder geprägt wurden von ihrem Leben und Arbeiten unter repressiven Bedingungen in Diktaturen.

Die literarische Kleist-Rezeption in der Gegenwartsliteratur aufgreifend, verweist Klaus Müller-Salget in *Kleist und die Folgen*⁵³ unter anderem auf die in den Preisreden von Monika Maron, Sibylle Lewitscharoff und Heiner Müller zum Ausdruck kommenden Kleist-Bilder.⁵⁴

Dieser kurze Abriss macht auf das Forschungsdesiderat aufmerksam: eine detaillierte vergleichende Analyse der im Kontext des Kleist-Preises gehaltenen Reden der Preisträger im Hinblick auf die darin in Erscheinung tretenden Kleist-Bilder und -Fort schreibungen. Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft plant, ihre Jahrestagung im Juni 2021 über das Thema „Die Kleist-Rezeption in Ost und West nach 1945“ abzuhalten, ein erneuter Hinweis auf die Dringlichkeit, sich mit der produktiven Kleist-Rezeption in Form von Transkriptionen weiter zu beschäftigen.

2.2 Methodisch-theoretische Überlegungen

Korpus

Im Fokus dieser Studie stehen die Dankesreden der Preisträger des Kleist-Preises. Dieses Korpus wird um die Lobreden derjenigen Vertrauenspersonen ergänzt, die selbst als Autoren tätig sind. Sämtliche Reden, mit Ausnahme der nicht publizierten Rede des Preisträgers Thomas Brasch (1987), sind in den von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft veröffentlichten *Kleist-Jahr-*

51 In: ebd., S. 181–197.

52 Es handelt sich um die Aufsätze *Der »deutsche Modellfall«*. Heiner Müllers Kleist von Peter Philipp Riedl (in: ebd., S. 201–217) sowie *Müller/Kleist oder: Kleist nachschreiben* von Norbert Otto Eke (in: ebd., S. 219–236).

53 Stuttgart 2017.

54 Vgl. ebd., S. 97f.

*büchern*⁵⁵ dokumentiert. In diesem Forschungsprojekt wird die Kleist-Rezeption vom Zeitpunkt der Wiedervergabe des Kleist-Preises im Jahre 1985 bis zum Kleist-Gedenkjahr 2011 untersucht.

Methodisch-theoretische Überlegungen

Jeder Blick auf Kleist ist ein subjektiver. Intertextualität als Textmerkmal erschließt sich im Auge des Rezipienten im Zusammenhang mit seinem kulturellen Hintergrund und seinem Weltwissen, als Resultat persönlicher Vorliebe, in Verbindung mit seiner literarischen Ausrichtung und – konkret – in Abhängigkeit von einer potenziellen Kenntnis von Kleists Leben und Werk.

Unterstellt man den Laureaten die strategische Herangehensweise an die Formulierung ihrer Dankesreden, so ist – sofern sie an Kleist erinnern wollen – davon auszugehen, dass sich ihre Beschäftigung mit Dichter und Werk in markierter Form in ihren Texten niederschlägt. Im Zentrum dieser Arbeit steht die Frage, auf welche Art und Weise sich die Preisträger mit Kleist beschäftigen und welches Bild sie öffentlich von ihm vermitteln. Ziel ist es, die den schriftlichen Redetexten immanenten Formen der intertextuellen Bezugnahme auf Leben und Werk des Namenspatrons zu analysieren, zu klassifizieren und Schlussfolgerungen für das jeweilig konstruierte Kleist-Bild zu ziehen.

Das Analyseinstrument für die Untersuchung der Reden ist das Konzept der Intertextualität. Anhand seiner Funktion in den einzelnen Reden soll das jeweilige Kleist-Bild des Redners analysiert werden. Dabei fällt die Wahl auf das Intertextualitätsmodell von Broich und Pfister.⁵⁶ Es verfolgt einen hermeneutischen Ansatz und basiert auf dem Konzept von intendierter und markierter Intertextualität. Die Grundannahme ist, dass ein Redner bewusst markierte Bezüge wählt, um dem Leser eine zusätzliche Ebene der Sinnkonstruktion zu bieten. Erkennt dieser die Anspielung, so eröffnet sich ihm mit dieser zusätzlichen Bedeutungsebene ein erweiterter Rezeptionsspielraum und größeres Rezeptionsvergnügen.⁵⁷ Mit Blick auf die Untersuchungs-

55 Die Preisreden der Jahre 1987 und 1988 wurden in Einzeldrucken veröffentlicht (Nördlingen 1987 und 1988).

56 Vgl. Ulrich Broich; Manfred Pfister (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985.

57 Vgl. Manfred Pfister (a): *Konzepte der Intertextualität*. In: ebd., S. 1–30, hier: S. 23.

gegenstände, die Preisreden, bietet das Intertextualitätsmodell von Broich und Pfister ein Instrumentarium, das eine konkrete Textanalyse gut operationalisierbar macht. Es vermittelt zwischen zwei Polen, einem universalen, poststrukturalistischen, weiten Intertextualitätsmodell nach Kristeva, das jeden Text als einen Intertext betrachtet,⁵⁸ und einem sehr ausdifferenzierten, in feinste Unterkategorien unterscheidenden, strukturalistischen Modell nach Genette.⁵⁹ Ausgehend von dem weit definierten Modell der Intertextualität nach Kristeva unterscheidet die Systematik von Broich und Pfister zwei Formen der Intertextualität: Die Einzeltextreferenz⁶⁰ nimmt auf einen individuellen Prätext Bezug, während die Systemreferenz⁶¹ auf eine Gruppe von Prätexten verweist. Dieses zweigliedrige Modell macht eine Unterscheidung erforderlich, wie innerhalb der beiden Formen differenziert werden kann, um aussagekräftige Rückschlüsse über intertextuelle Abstufungen ziehen zu können. Broich und Pfister unterscheiden qualitative und quantitative Kriterien, die als Gradmesser für die Intensität von Intertextualität dienen. Aussagen über die Qualität intertextueller Bezüge werden daran gemessen, in welchem Ausmaß ein Text einen Prätext thematisiert (Referentialität) und wie stark ein intertextueller Bezug von dem Autor markiert und damit dem Rezipienten bewusst wird (Kommunikativität). Wird die Intertextualität im Sinne einer Metakommunikation selbst thematisiert und reflektiert, so verstärkt dies ihre Intensität (Autoreflexivität). Weiterhin wird der Intertextualitätsgrad auch anhand des Kriteriums der Strukturalität gemessen. Wenn es sich auch nur um graduelle Unterschiede handelt, so bilden punktuelle, beiläufige Zitate und Anspielungen eher eine schwache Form ab, während die Referenzen, die einen Prätext zur strukturellen Folie eines Textes machen, eine

58 Vgl. Julia Kristeva: *Wort, Dialog und Roman bei Bachtin (1967)*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Jens Ihwe. Frankfurt/Main 1971, S. 345–375, hier: S. 348.

59 Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1993, S. 9–18. Unter dem Oberbegriff der „Transtextualität“ differenziert Genette fünf Typen von Intertextualität, von denen er das direkte Vorhandensein eines Textes in einem anderen – in Form von Zitat, Anspielung oder Plagiat – als Intertextualität bezeichnet.

60 Vgl. Ulrich Broich: *Zur Einzeltextreferenz*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 48–52.

61 Vgl. Manfred Pfister (b): *Zur Systemreferenz*. In: ebd., S. 52–58.

starke Form darstellen.⁶² Mit Hilfe des Kriteriums der Selektivität wird bemessen, wie präzise, treffend und überzeugend ein Bezug ausgewählt ist und auf den zugrundeliegenden Prätext verweist:

Mit dem pointiert ausgewählten Detail wird der Gesamtkontext abgerufen, dem es entstammt, mit dem knappen Zitat wird der ganze Prätext in die neue Sinnkonstitution einbezogen.⁶³

Wie stark wird in einem Text ein kritischer Dialog mit dem Prätext geführt? Die Dialogizität ist ein weiteres Merkmal, das auf den Intensitätsgrad der Intertextualität verweist. Ein bloß abbildender oder affirmativer intertextueller Bezug weist auf eine geringe Intensität hin. Je kritischer und in Gegensätzen argumentierend eine Beschäftigung mit einem Prätext hingegen ist, desto höher ist der Grad seiner Intensität. Ergänzt werden diese qualitativen Parameter durch quantitative Kriterien, die „zum einen die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge, zum anderen die Zahl und die Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte“⁶⁴ in den Blick nehmen, um – im Sinne eines ›je mehr, desto wichtiger‹ – weitere Aussagen über den Grad der Intertextualität treffen zu können.⁶⁵ Wenn es auch nicht möglich ist, Intertextualität eindeutig ›messbar‹ zu machen, so ermöglicht diese Skalierung es zumindest, intertextuelle Bezüge zu differenzieren und hinsichtlich ihrer Verwendung und Funktion zu vergleichen.

Bei der überwiegenden Anzahl aller Bezugnahmen auf Kleist und seine Werke in den Preisreden handelt es sich um Verweise auf einzelne konkrete Prätexte. Nur einmal wird im engeren Sinne mit einer Gattungsreferenz auf eine Gruppe von Prätexten verwiesen. Im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises ist nicht ausnahmslos jeder Kleist-Bezug markiert, da die Redner in diesem Rahmen davon ausgehen können, dass dem Publikum Kleists Biografie und Œuvre bekannt sind. Für die Frage, wie der jeweilige Redner sich

62 Grüttemeier weist zu Recht darauf hin, dass ein Zitat nicht zwangsläufig eine stärkere Form von Intertextualität darstelle, als eine Anspielung (vgl. Ralf Grüttemeier: *Über Markierung, Zitat und Zitatbereich als literarhistorische Parameter. Am Beispiel der ‚Nieuwe Zakelijkheid‘*. In: *INSTRUMENT ZITAT. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*. Herausgegeben von Klaus Beekman und Ralf Grüttemeier. Amsterdam et al. 2000, S. 133–164, hier: S. 156).

63 Pfister 1985 (a), S. 29.

64 Ebd., S. 30.

65 Vgl. ebd., S. 26–30.

zu Kleist in Beziehung setzt und welches Bild er von dem Dichter konstruiert, spielt die Intensität seiner jeweiligen Kleist-Rezeption, ›messbar‹ anhand der Kriterien für die Intertextualität, die größte Rolle. Aus dem Grad der Intensität intertextueller Markiertheit werden Rückschlüsse auf die Konstituierung von Bedeutung (von Kleist für den Redner) und die Funktion für die Rezeption gezogen. Die von Broich und Pfister vorgeschlagene Skalierung auf qualitativer und quantitativer Ebene bietet für diese konkrete Textanalyse ein Instrumentarium, das gut operationalisierbar und – gerade mit Blick auf die induktive Vorgehensweise – von großem heuristischem Potential ist.⁶⁶

Um sämtliche Kleist-Bezüge in die Analyse einbeziehen zu können, wird in dieser Studie ein erweiterter Text-Begriff verwendet.⁶⁷ Grundlage dieses Vorgehens ist die Vorstellung, dass nicht nur Kleists Texte, sondern ebenso Aussagen, die seine Person, Biografie oder sein Bildnis betreffen, ›lesbar‹ wie Texte sein können und damit dem Textkorpus möglicher Prätexte zugeordnet werden sollten.

Bedeutung wird nicht ausschließlich über Äußerungen zu Kleist, sondern darüber hinaus durch das Herstellen textueller Beziehungen zu anderen kulturellen Stimmen konstruiert. Das methodische Vorgehen der konkreten Textanalyse erfolgt daher auf der Basis eines „wide reading“.⁶⁸ Die nach Nünning notwendige Erstellung von Korpora von Bezugstexten bezieht sich ebenso auf wissenschaftliche und öffentliche Stimmen des Kleist-Diskurses wie auf literaturhistorische und zeitgeschichtliche Kontexte.

Ausgehend von der Annahme, dass Intertextualität ein generelles Textmerkmal ist und andere kulturelle Texte bewusst oder unbewusst eingeschrieben sind, kommt der Rezeptionsleistung des Lesers große Bedeutung zu: Er ist

66 Auch intertextuelle Dialogizität zu anderen Prätexten/Schriftstellern wird in die Analyse einfließen, sofern diese Bezugnahmen für die Gesamtdeutung des Kleist-Bildes eines Redners relevant erscheinen.

67 Vgl. Kristeva 1971, S. 347f.

68 Die methodische Vorgehensweise orientiert sich in der konkreten Textanalyse an der Kategorisierung der literaturwissenschaftlichen Methoden, wie Vera und Ansgar Nünning (Hrsg.) sie systematisiert haben (*Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart et al. 2010, hier: S. 299–304). Eine klar strukturierte, orientierende Einführung in das Feld der Literaturtheorien bietet die Publikation *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung* von Tilmann Köppe und Simone Winko (Stuttgart et al. 2008).

es, der im Prozess des Lesens bereits Gelesenes aktiviert (ebenso wie auch der Schriftsteller im Prozess des Schreibens) und so den Text in Beziehung setzt zu anderen bereits rezipierten Texten. Im Sinne einer literarischen Kommunikation erschließt sich ein Leser (impliziter Leser) im Lesevorgang den ästhetischen Gehalt von Literatur anhand von Textsignalen aufgrund seiner Kenntnisse.⁶⁹ Welche Bedeutung er Aussagen zuweist beziehungsweise wie er Leerstellen deutet, ist abhängig davon, auf welche Kenntnisse und Erfahrungen er zurückgreifen kann und inwieweit er im Text angelegte Markierungen und Querverweise erkennen und auslegen kann.⁷⁰ Insofern setzt eine intertextuelle Spurensuche ein möglichst breites kulturelles Wissen voraus, um das im Text angelegte Bedeutungsangebot ›dechiffrieren‹ zu können.

In den Fällen, in denen Aufbau oder Struktur einer Rede Aufschluss über intertextuelle Bezüge zu Kleist geben, erfolgt die Textanalyse unter Berücksichtigung der rhetorischen Prinzipien, die Kurt Spang nach antikem Muster systematisiert hat. Es wird darauf verzichtet, auf jeden einzelnen Schritt der Redeproduktion einzugehen. Die spezielle Medialität der Rede, der Vortrag, bleibt bewusst unberücksichtigt, da es von den wenigsten Reden filmische Mitschnitte gibt und daher keine Aussagen über die Art und Weise des Vortrags gemacht werden können.⁷¹

Wesentlich für die Frage, welche Kleist-Bilder entworfen werden und wie der Kleist-Diskurs im Rahmen der Vergabe des Kleist-Preises von den Schriftstellern geführt wird, sind die Überlegungen, wer zu welcher Zeit, unter welchen Voraussetzungen und Einflüssen über den Dichter und sein Werk spricht. Es ist die Frage nach der Funktion des Autors. Setzt sich ein Schriftsteller in seiner Funktion als Preisträger intensiv mit Kleist auseinander, so muss das nicht zwangsläufig auch dann der Fall sein, wenn er in seiner Funktion als Laudator spricht. Nach Foucault⁷² übernimmt jeder Autor

69 Zur Theorie einer Wirkungsästhetik nach Iser vgl. Köppe; Winko 2008, S. 85–96.

70 Vgl. ebd., S. 88f.

71 Vgl. Kurt Spang: *Rede*. Zweite veränderte Auflage. Bamberg 1994, S. 54f.

72 Grundlage dieser Überlegungen ist der Aufsatz *Was ist ein Autor?*, mit dem der französische Philosoph Michel Foucault im Jahre 1969 zu dem Begriff des Autors sowie der Frage nach der Funktion des Autors Stellung genommen hat (in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez und Simone Winko. Stuttgart 2012, S. 198–229).

in Bezug auf einen Diskurs eine bestimmte Rolle. Sie kennzeichnet die Perspektive, aus der heraus der jeweilige Redner sein Kleist-Bild konstruiert und Aussagen über Kleist tätigt, die den Kleist-Diskurs erweitern.

Gesellschaftliches Handeln spielt sich – laut dem Kulturosoziologen Pierre Bourdieu – auf bestimmten Feldern ab: Neben dem kulturellen Feld sind es die Felder der Wissenschaft, der Wirtschaft oder der Politik, deren Akteure gesellschaftlich miteinander verflochten sind. Akteure im literarischen Feld – als Teil des kulturellen Feldes – sind unter anderem Verlage, Autoren, der Buchhandel, Bibliotheken, die Literaturkritik, Literaturgesellschaften und Leser. Betrachtet man die an der Kleist-Preisverleihung Beteiligten unter Hinzuziehung der Theorie Bourdieus, so agieren bei dieser Veranstaltung die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, ausgezeichnete Autoren, Laudatoren, finanziell unterstützende Verlage sowie die öffentliche Hand miteinander. Sie alle sind darum bemüht, sich im literarischen Feld von Mitbewerbern abzugrenzen und eine bestmögliche Position zu erlangen. Im Hinblick darauf, dass in dieser Arbeit die Kleist-Bilder einzelner Akteure, die in unterschiedlichen Rollen über Kleist sprechen, untersucht werden, wäre eine feldtheoretische Analyse im Sinne Bourdieus zwar reizvoll, würde jedoch nicht den Kern der Fragestellung treffen. In dieser Untersuchung wird Bourdieus Ansatz nur punktuell und selektiv genutzt, um einen kulturosoziologischen Blick auf die Handlungen der Redner werfen und den Literaturbetrieb mit der von ihm geprägten Terminologie adäquat beschreiben zu können.

Aufbau

Nach den ersten beiden Kapiteln, die in das Thema und das Erkenntnisinteresse, den aktuellen Stand der Forschung sowie die methodisch-theoretischen Grundlagen dieser Untersuchung einführen, behandeln die beiden folgenden Kapitel die bedeutungsbildenden Zusammenhänge, zu denen die Kleist-Preisreden in Beziehung stehen: Das dritte Kapitel widmet sich der Historie des Kleist-Preises. Es erfolgt eine Skizzierung des Kontextes, in den die Wiederbegründung dieses Literaturpreises fiel, um zu zeigen, innerhalb welchen traditionsreichen Rahmens sich Preisträger und Laudatoren zu Kleist äußern. Im Hinblick auf eine literaturgeschichtliche Kontextualisierung werden im vierten Kapitel einzelne meinungsbildende Stimmen des

Kleist-Diskurses – in der Bundesrepublik Deutschland sowie der DDR – aufgeführt.⁷³

Den Schwerpunkt dieser Studie bildet das fünfte Kapitel. In den Einzelanalysen werden die Reden der Preisträger (und – selektiv – der Laudatoren) in Anbetracht des in ihnen zum Ausdruck gebrachten Kleist-Bildes untersucht und literatur- und zeitgeschichtlich kontextualisiert. Die Analysen der Preisreden werden bewusst in chronologischer Reihenfolge durchgeführt. Eine thematisch strukturierte Herangehensweise könnte möglicherweise interessanter und abwechslungsreicher erscheinen als eine chronologische Annäherung. Dennoch sprechen mehrere Vorzüge für Letztere: Vor allem die zeitgeschichtliche Kontextualisierung der einzelnen Reden und der beobachteten Kleist-Bilder sowie mögliche Wechselbeziehungen der Redner rechtfertigen im Sinne einer besseren Nachvollziehbarkeit, Einordnung und Übersicht diese Vorgehensweise. Am Ende einer jeden Dekade werden die intertextuellen Bezugnahmen der Redner in einem Fazit zusammengefasst und qualitativ sowie quantitativ ausgewertet.

Mit Blick auf das Erkenntnisinteresse dieser Studie wird im sechsten Kapitel ein alle Dekaden übergreifender Vergleich vorgenommen, der die Ergebnisse kritisch relativiert und den veränderten Umgang der Redner mit Kleist in den Mittelpunkt des Resümeees stellt. Es gibt Aufschluss darüber, zu welcher Zeit sich Schriftsteller welches Bild von dem Dichter machen und welche Bedeutung sie ihm – in Bezug zu sich selbst und der eigenen Poetologie – zuschreiben. Der Ausblick greift – nach dem Gedenkjahr anlässlich des 200. Todestages Heinrich von Kleists 2011 – die Frage nach weiterführenden Perspektiven in der Kleist-Rezeption im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises auf.

73 Auf die konkreten historischen Bedingungen der jeweiligen Dekade – im Sinne einer politischen Kontextualisierung – wird in den einzelnen Analysen eingegangen.

3 Zur Geschichte des Kleist-Preises

3.1 Die Historie des Kleist-Preises (1911–1933)⁷⁴

Anlässlich des 100. Todestages von Kleist rief der Publizist Fritz Engel im November 1911 in einem pathetischen Appell dazu auf,⁷⁵ eine Kleist-Stiftung zu gründen und im Gedenken an Kleist einen Preis zur finanziellen Unterstützung und Anerkennung junger deutscher Schriftsteller zu verleihen:

Am 21. November 1811 ist [...] einer der größten Poeten deutscher Zunge, das geborene dramatische Genie unseres Volkes, der stärkste Zeuge für die poetische Triebkraft der Mark, freiwillig in den Tod gegangen. Auf der Höhe genialen Schaffens hat er in einer Gemütsverdüsterng, die durch Verkennung und Hilflosigkeit zur Verzweiflung gesteigert war, das unsäglich wertvolle Leben von sich geworfen [...]. [N]ie wieder soll ein Genie unseres Volkes durch Mitschuld einer stumpfen Umgebung ein gleiches Schicksal erleiden, wie es den Unvergleichlichen mit ungehemmter Rauheit erfaßt und in der Vollkraft gefällt hat.⁷⁶

Die Begünstigung in Form von Ehrengaben sollte an die Voraussetzung geknüpft sein, dass der Schriftsteller notleidend zu sein und „die Bürgerschaft

74 Die Nachzeichnung der Geschichte des Kleist-Preises gründet sich hauptsächlich auf die Dokumentation *Der Kleist-Preis 1912–1932*, herausgegeben von Helmut Sembdner (Berlin 1968). Vergleiche als Ergänzung dazu den Aufsatz *Noch einmal: Richard Dehmel und der Kleist-Preis 1912. Materialien aus dem Dehmel-Archiv* von Elisabeth Höpker-Herberg (in: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Berlin 1986, S. 179–199) sowie Sembdnerns Dokumentation des Kleist-Preises und der Kleist-Gesellschaft in *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten* (München 1997, Dokumente Nr. 415–419, S. 368–371 sowie die Dokumente Nr. 440f., S. 389–391).

75 Engel, Redakteur der überregionalen Tageszeitung *Berliner Tageblatt*, veröffentlichte seinen Appell in der Ausgabe vom 13. November 1911.

76 Sembdner 1968, S. 13.

eines bedeutenden Könnens in sich [zu] tragen“⁷⁷ habe. Mit maßgeblicher finanzieller Unterstützung jüdischer Verleger, insbesondere von Samuel Fischer, Eugen Diederichs und Paul Cassirer sowie jüdischer Intellektueller, unter anderen den Schriftstellern Hermann Sudermann oder Ludwig Fulda, konstituierte sich die Kleist-Gesellschaft am 18. März 1912 in Berlin.⁷⁸ Aus der Satzung geht hervor, dass die Mitgliederversammlung neben dem die Geschäfte leitenden Vorstand einen sogenannten „Kunstrat“ wählte. Dieser bestand aus sieben Personen und wurde für die Dauer von drei Jahren bestimmt. Ihm fiel die Aufgabe zu, geeignete Schriftsteller auszusuchen. Darüber hinaus sah die Satzung vor, dass sich Schriftsteller um die Auszeichnung im Namen Kleists bewerben konnten.⁷⁹ Der Kunstrat durfte eigene Kandidaten benennen, den Preis auf mehrere Schriftsteller verteilen oder die Auszeichnung einem Kandidaten wiederholt zusprechen.

Der Kleist-Preis wurde erstmalig im November 1912 verliehen. Entgegen dem ursprünglichen Vorhaben einer Mehrheitsentscheidung durch den Kunstrat entschied sich dieser – auf Initiative des Schriftstellers Richard Dehmel –, eine jährlich wechselnde Vertrauensperson zu benennen, der die Aufgabe zufiel, ›ihren‹ Preisträger eigenverantwortlich auszuwählen. Dehmel konzipierte diese außergewöhnliche Vergabep Praxis, die darauf ausgerichtet sein sollte, eine mutige, nicht einem Kompromiss entsprungene Entscheidung über die Nominierung zu fällen, um Mittelmaß und ästhetische oder ideologische Einseitigkeit zu vermeiden:

In einer Jury verschwindet jeder hinter dem breiten Rücken der Mehrheit; und wenn bei der üblichen Kuhhandelabstimmung die Mittelmäßigkeit triumphiert, ist schließlich niemand der Schuldige. Natürlich kann auch der einzelne irren, wie z. B. Goethe im Falle Kleist, aber das ist dann eben ein Einzelfall [...]. Es ist auch keine Gefahr vorhanden, daß sich kritischer Despotismus zugunsten einer bestimmten Kunstrichtung einnistet; denn hinter dem aristokratischen Ver-

77 Ebd.

78 Vgl. ebd., S. 16.

79 Vgl. ebd., S. 17 (§ 6 der Satzung).

trauensposten steht die demokratische Einrichtung der jährlich wiederkehrenden Wahl.⁸⁰

Dass diese Vergabep Praxis mit einem erhöhten Risiko für die den Preis verleihende Institution ebenso wie für die Vertrauensperson selbst verbunden sein würde, war erwünscht.⁸¹ Eine mutige Entscheidung erschien Dehmel gerade im Hinblick darauf, dass der Kleist-Preis als literarischer Jugendpreis gedacht war, und „das Ungewöhnliche [...] anfangs schwerlich den Beifall einer Mehrheit [finden würde]“,⁸² notwendig. Ursprünglich sollte er junge Schriftsteller finanziell fördern, deren außergewöhnliches Werk sich im Prozess des Entstehens befindet. Doch sollte sich diese Auflage – ebenso wie die Notwendigkeit einer finanziellen Notsituation des Dichters – in der Praxis als ungeeignet erweisen, so dass man von diesen Bedingungen wieder abrückte. Der Kunstrat wählte Dehmel als erste Vertrauensperson. Seine Idee für die Vergabemodalitäten bestimmt die Praxis des Kleist-Preises bis in die Gegenwart.

Der Kleist-Preis wurde von 1912 bis 1932 in Berlin verliehen und war Teil der Hauptstadt Kultur. Dass er in diesen einundzwanzig Jahren insgesamt vierunddreißigmal vergeben werden konnte, liegt daran, dass nur achtmal ein einzelner Preisträger, dreizehnmal hingegen zwei Laureaten gleichzeitig ausgezeichnet wurden.⁸³ Die besondere Vergabep Praxis lenkt von Anfang an die Aufmerksamkeit auf die Auswahl der Preisträger und darauf, ob – im Nachhinein betrachtet – durch die jeweilige Vertrauensperson die ›richtige‹ Entscheidung gefällt worden ist. Zu den immer wieder stolz genannten

80 Ebd., S. 20. Zitiert wird aus einem Kommentar, der am 1. Dezember 1912 in der Literaturzeitschrift *Das literarische Echo* veröffentlicht wurde.

81 Vgl. ebd., S. 21.

82 Ebd., S. 20.

83 Folgende Preisträger wurden mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet: Hermann Burte und Reinhard Sorge (1912), Hermann Essig und Oskar Loerke (1913), Fritz von Unruh und Hermann Essig (1914), Robert Michel und Arnold Zweig (1915), Agnes Miegel und Heinrich Lersch (1916), Walter Hasenclever (1917), Leonhard Frank und Paul Zech (1918), Kurt Heynicke und Dietzschmidt (1919), Hans Henny Jahnn (1920), Paul Gurk (1921), Bertolt Brecht (1922), Wilhelm Lehmann und Robert Musil (1923), Ernst Barlach (1924), Carl Zuckmayer (1925), Alexander Lernet-Holenia und Alfred Neumann (1926), Gerhard Menzel und Hans Meisel (1927), Anna Seghers (1928), Alfred Brust und Eduard Reinacher (1929), Reinhard Goering (1930), Ödön von Horváth und Erik Reger (1931), Else Lasker-Schüler und Richard Billinger (1932).

Kleist-Preisträgern zählen Oskar Loerke, Arnold Zweig, Walter Hasenclever, Hans Henny Jahnn, Bertolt Brecht, Wilhelm Lehmann, Robert Musil, Ernst Barlach, Carl Zuckmayer, Anna Seghers, Ödön von Horváth und Else Lasker-Schüler.⁸⁴ Kreuzer fasst – aus seiner Sicht des Jahres 1985 – den Erfolg des Kleist-Preises folgendermaßen zusammen:

Die ersten acht Jahre sind für die Gesamtbilanz eher belastend. Erst als 1920 der Fischer-Lektor Dr. Oskar Loerke, der 1913 selbst Preisträger gewesen war, das Wagnis eingeht, Hans Henny Jahnn mit seinem Drama ›Pastor Ephraim Magnus‹ auszuwählen, beginnt die große Zeit des Preises. Die heutige Bewunderung für die Entscheidungen der zwanziger Jahre gilt im Grunde dem prognostischen Mut, dem Glück in der riskanten Entscheidung, der Tatsache, daß die Geschichte viele dieser Versprechen eingelöst hat.⁸⁵

Er stellt heraus, dass die Existenz des Kleist-Preises vor allem deutschen Juden, insbesondere dem S. Fischer Verlag, zu verdanken sei, und betont, dass das jüdische Engagement „Ausdruck eines Integrationswillens“⁸⁶ gewesen und nicht als Zeichen einer jüdischen Literaturpolitik zu werten sei.⁸⁷

In einem um 1928 veröffentlichten *Merkblatt der Kleiststiftung für die Preisverteilung* wird empfohlen, der Auszeichnung von Dramatikern den Vorrang zu geben.⁸⁸ Wie Engel, Vorsitzender der Kleist-Stiftung, in seinem unter dem Titel *Fremdling in der Welt* veröffentlichten Artikel⁸⁹ betont, sieht sich die Kleist-Stiftung verpflichtet, „Pfadfinder und Erfolgbringer“⁹⁰ für die

84 Zum Kleist-Preis und seiner Ehrung erfolgreicher oder weniger erfolgreicher Preisträger äußern sich die Präsidenten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft wiederholt: Hans Joachim Kreuzer (b): *Begrüßung* (in: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Stuttgart 1991, S. 3–5, hier: S. 3) oder Helmut Koopmann: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1996* (in: *Kleist-Jahrbuch 1997*. Stuttgart et al. 1997, S. 3–5, hier: S. 4).

85 Hans Joachim Kreuzer (b): *Der Kleist-Preis 1912 – 1932 – 1985. Rede zu seiner Wiederbegründung* (in: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Berlin 1986, S. 11–18, hier: S. 14f.).

86 Ebd., S. 15.

87 Vgl. ebd. Kreuzer führt seine Schlussfolgerung auf die Gewichtung der Juden in der Kleist-Stiftung mit einem Dreiviertel, im Kreis der Vertrauensleute mit einem Drittel und innerhalb der Preisträger mit einem Zehntel zurück.

88 Vgl. Sembdner 1968, S. 23.

89 Dieser Artikel ist am 16. Oktober 1927 im Berliner Tageblatt veröffentlicht worden (vgl. ebd., S. 21f.).

90 Ebd., S. 22.

Theater zu sein. Die Anregung, im Namen Kleists vorzugsweise einen Dramatiker zu ehren, könnte im Zusammenhang mit dem ebenfalls von Engel initiierten Aufruf an die Theater stehen, Teile ihrer Tantiemen aus Kleist-Aufführungen zu spenden.⁹¹

Persönlichen Aufzeichnungen Engels ist zu entnehmen, dass die Kleist-Stiftung 1933 nach nationalsozialistischen Vorstellungen geordnet werden sollte, die unter anderem vorsahen, dass jüdische Vorstandsmitglieder (Engel selbst und Weltmann) von ihrem Amt zurücktreten.⁹² Um den Kleist-Preis vor ideologischer Inanspruchnahme durch die Nationalsozialisten zu schützen, wurde er ab 1934 nicht wieder vergeben. Am 18. Februar 1935 löste sich die Kleist-Stiftung auf.

3.2 Kleist-Gesellschaft (1920–1945) und Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft (seit 1960)

Die erste Kleist-Gesellschaft wurde (unter diesem Namen) am 4. März 1920 in Berlin gegründet und hatte ihren Sitz in Kleists Geburtsstadt Frankfurt/Oder. Zweck der Gesellschaft war, das Gedenken an Kleist durch wissenschaftliche Veröffentlichungen und Veranstaltungen zu bewahren oder, wie es im *Aufruf der Kleist-Gesellschaft* formuliert wird:

die Erinnerung an Heinrich von Kleist im deutschen Volke lebendig zu erhalten, für die Vertiefung der Volkstümlichkeit seiner Werke einzutreten, die Erkenntnis seiner dichterischen Bedeutung zu mehren und das Verständnis für seine Persönlichkeit, insbesondere die durch ihn beflügelte vaterländische Gesinnung zu fördern.⁹³

91 Vgl. ebd.

92 Vgl. ebd., S. 24–26. Darunter sind persönliche Aufzeichnungen sowie der Schriftverkehr mit Hanns Martin Elster, dem Schriftführer der Kleist-Stiftung, der von Seiten des preußischen Kultusministeriums mit der ›Gleichschaltung‹ der Kleist-Stiftung beauftragt worden ist. Über die Uneinigkeit, die innerhalb der Kleist-Stiftung über die Frage einer möglichen Anpassung an nationalsozialistische Vorstellungen bestand, gibt Hans Joachim Kreutzers Aufsatz »... der erste nationalsozialistische Dichter der Vergangenheit...«. Georg Minde-Pouets *Krisenbericht von 1936* Auskunft (in: *Kleist-Jahrbuch 1992*. Stuttgart et al. 1992, S. 187–192).

93 Günther Emig (Hrsg.): *Die Jahrbücher der Kleist-Gesellschaft 1921–1938 in zwei Bänden*. Band 1: 1921–1928. Heilbronn 2013, S. 118. Der Aufruf der Kleist-Gesellschaft sowie

Im Rückgriff auf Kleists ›Wiederentdeckung‹ 1911 und sicherlich auch mit Blick auf den Ausgang des Ersten Weltkrieges, wird Kleist in diesem patriotischen Aufruf als „Vertreter echten Menschentums und heißester Vaterlandsliebe“⁹⁴ beschworen, dessen Dichtung dem deutschen Volk nach dem verlorenen Krieg Trost, Hilfe und Orientierung geben könne.⁹⁵ Der Aufruf endet mit „Zu Kleist stehen heißt deutsch sein!“⁹⁶ Dies zeigt die deutsch-nationale Gesinnung der Gesellschaft, die insbesondere mit ihrem ersten und langjährigen Vorsitzenden, Georg Minde-Pouet, in Verbindung gebracht werden kann. Die Diktion in diesem Aufruf weist darauf hin, dass Kleist in undifferenzierter Weise als etwas Gemeinschaftsbildendes und als Kulturgut dargestellt wurde. Man betrachtete ihn als Synonym für das Deutsche an sich und stellte das Bild eines nationalpatriotischen Schriftstellers heraus.

In den letzten Jahren der Weimarer Republik übernahm Oskar Walzel den Vorsitz der Gesellschaft (1930–1933). Angesichts der Änderung der politischen Verhältnisse löste Minde-Pouet den mit einer Jüdin verheirateten Walzel 1933 erneut als Vorsitzender ab. Die unter der Ägide der Kleist-Gesellschaft herausgegebenen Jahrbücher geben Einblick in die Aktivitäten der Kleist-Forschung der Jahre 1921 bis 1941. Unbestritten ist, dass die Gesellschaft unter dem Vorsitz Minde-Pouets nationalsozialistischen Vorstellungen folgte und sich ›gleichschaltete‹. Darüber gibt die Satzung Auskunft, in der die Gesellschaft ab Oktober 1943 unter dem Namen „Reichswerk Buch und Volk Kleist-Gesellschaft e. V.“ firmiert.⁹⁷ Doch bringen die einzelnen Dokumente in Sembdners Sammlung zur Wirkungsgeschichte Kleists deutlich zum Vorschein, dass der Dichter seit 1920 von unterschiedlichen politischen Richtungen in Anspruch genommen und instrumentalisiert worden ist. Es kursieren ambivalente Kleist-Bilder, die in Abhängigkeit von einzelnen Aspekten seiner Persönlichkeit und seines Werkes entstehen und aus ihnen begründet werden. Dazu gehören Charakterisierungen wie „Das Bild-

ihre Satzungen sind dokumentiert im *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1921*, herausgegeben von Georg Minde-Pouet und Julius Petersen (in: ebd., S. 33–211).

94 Ebd., S. 118.

95 Vgl. ebd.

96 Ebd., S. 120.

97 Nachzulesen auf der Website *Heinrich von Kleist* (kleist.org), auf der die unterschiedlichen Satzungen der Kleist-Gesellschaften dokumentiert werden. Herausgegeben von dem ehemaligen Direktor des Kleist-Archivs Sembdner, Günther Emig. Niederstetten 2019.

nis des Bildnislosen“⁹⁸ des Schweizer Literaturhistorikers Walter Muschg (1925), „der große tragische Dichter der Deutschen“⁹⁹ von Stefan Zweig (1925) oder „Kleist, der Künstler und Kämpfer“¹⁰⁰ von Wilhelm Herzog (1927), der den Dichter als einen preußischen Junker, Aufrührer, Rebellen und politischen Anarchisten bezeichnet,¹⁰¹ eine Inanspruchnahme durch die politische Linke.

Es liegen keine öffentlich zugänglichen Dokumente darüber vor, ob die Kleist-Gesellschaft 1945 aufgelöst wurde oder nur ruhte.¹⁰²

Im Vorfeld des 150. Todestages am 21. November 1961 gründeten West-Berliner Kleist-Forscher am 5. Mai 1960 die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft als Wiederbegründung der von 1920 bis 1945 bestehenden Kleist-Gesellschaft.¹⁰³ Ihr Ansinnen war, Dichter und Werk vor möglicher ideologischer Vereinnahmung zu schützen und zu unterbinden, dass Kleist weiterhin überwiegend politisch-national gelesen wird. Damit kamen sie einer für Juni 1960 geplanten Wiederbegründung unter der Schirmherrschaft der Lands-

98 Sembdner 1997, Dokument Nr. 451, S. 397f.

99 Ebd., Dokument Nr. 453, S. 398.

100 Ebd., Dokument Nr. 464a, S. 409. Dieser Artikel wurde in dem sozialistischen Publikationsorgan *Die Rote Fahne* veröffentlicht.

101 Vgl. ebd.

102 Vgl. Martin Maurach: *Oskar Walzel oder die Alternative. Zum Neudruck der Jahrbücher der Kleist-Gesellschaft 1921 bis 1938*. In: *Die Jahrbücher der Kleist-Gesellschaft* in zwei Bänden. Herausgegeben von Günther Emig. Band 1: 1921–1928. Heilbronn 2013, S. 11–32, hier: S. 14f.

103 Dieses geht aus dem Briefwechsel zwischen Eva Rothe und Helmut Sembdner hervor, in dem es unter dem 8. Mai 1960 heißt: „Zunächst sollte diese seit langem erwogene Gründung nicht vor 1961 stattfinden, wurde aber jetzt für nötig befunden, die Gründe können Sie sich wohl denken [...]“ (Günther Emig; Peter Staengle: »Wir mussten wieder einmal sehr schnell handeln«. *Die Neugründung der Kleist-Gesellschaft 1960. Heilbronner Kleist-Blätter Apart 2*. Heilbronn 2011, S. 12). Am 23. Juni 1960 entschuldigt sich Rothe bei Sembdner dafür, dass sie eigenmächtig seinen Namen als Gründungsmitglied angegeben hat: „Wir mussten wieder einmal sehr schnell handeln...“ (ebd., S. 14). Die Geschichte der überhasteten Wiederbegründung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft wird von Emig und Staengle anhand von Quellen nachvollzogen. Ihrer Kritik, dass in dieser Hinsicht von Seiten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft selbst bis dato kein Beitrag zu ihrer Geschichtsschreibung erfolgt sei, begegnet diese mit der kommentierten, ebenfalls auf Quellen basierenden Dokumentation *Die Gründung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft* von Klaus Kanzog (in: *Kleist-Jahrbuch 2011*. Stuttgart et al. 2011, S. 3–13).

mannschaft Berlin-Mark-Brandenburg,¹⁰⁴ die sich offen dazu bekannte, dass „die neue Kleist-Gesellschaft [...] nicht nur literarische, sondern auch politische Ziele verfolgen [will]“,¹⁰⁵ zuvor. Der Sitz der Gesellschaft ist Berlin. Bei dieser unter Zeitdruck vorgenommenen Wiederbegründung dürfte auch der Wunsch eine Rolle gespielt haben, die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und damit die Wahrung des Gedenkens an Dichter und Werk unter wissenschaftliche Obhut zu nehmen. Dem Briefwechsel zwischen Helmut Sembdner und Eva Rothe aus der Zeit zwischen dem 22. Dezember 1959 und dem 3. Dezember 1960 ist zu entnehmen, dass man nicht nur die politische Vereinnahmung Kleists verhindern wollte, sondern auch bestrebt war, ein „gewisses Niveau zu wahren“¹⁰⁶ und zu unterbinden, dass diese literarische Vereinigung von Personen geleitet wird, die nicht der unmittelbaren Kleist-Forschung zuzurechnen sind. In der Gründungssatzung wird die Ausrichtung der Gesellschaft noch eng umrissen. In § 1 heißt es:

[Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft] wird in ihrer Tätigkeit an die Bestrebungen der 1920 gegründeten Kleist-Gesellschaft anknüpfen. Vor allem erblickt sie ihre Aufgabe darin, das Werk Kleists und seine in der Gegenwart fortwirkenden Einflüsse durch die Veranstaltung und die Förderung von Vorträgen und Vorlesungen sowie durch Publikationen der zeitgenössischen Öffentlichkeit zu erschließen.¹⁰⁷

1986 hat sich die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft eine neue Satzung gegeben, in der ihre selbst gestellte Aufgabe, den Kleist-Preis zu verleihen, dokumentiert ist. Darin erweitert sie ihre Ausrichtung. Es wird betont, dass sie sich als internationale wissenschaftliche literarische Gesellschaft versteht, die

104 Die Landsmannschaft Berlin-Mark-Brandenburg e.V. ist ein 1949 gegründeter Bund von Heimatvertriebenen des früheren Ostbrandenburgs, dessen Mitglieder es sich zur Aufgabe machen, das Andenken an ihre alte Heimat lebendig zu erhalten. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das östlich der Oder liegende Gebiet Brandenburgs Polen zugesprochen, das Gebiet, in dem Heinrich von Kleist 1777 geboren wurde.

105 Aus einem Brief des Germanisten Kurt Gerlach, der „im Auftrag des Bundeskulturausschusses der Landsmannschaft Berlin-Brandenburg“ an Helmut Sembdner schreibt, datiert auf den 17. Dezember 1959 (in: Emig; Staengle 2011, S. 9).

106 Ebd., S. 16.

107 Ebd., S. 31.

ihre Funktion unter anderem darin sieht, interdisziplinäre Veranstaltungen zu fördern und diese einer kulturellen Öffentlichkeit zugänglich zu machen.¹⁰⁸

In unregelmäßigen Abständen veröffentlicht die Gesellschaft seit 1962 wissenschaftliche Abhandlungen als *Jahresgaben der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft*. 1980 wechselt sie die Publikationsform, um mit dem *Kleist-Jahrbuch* bis in die Gegenwart hinein ein Periodikum herauszugeben, das sowohl die Aktivitäten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft (Tagungen, Kolloquien, Verleihung des Kleist-Preises) als auch die Vielstimmigkeit der Kleist-Forschung dokumentiert. Die Wiederaufnahme der Verleihung eines Kleist-Preises konnte aus finanziellen Gründen erst im Jahre 1985 erfolgen.

Präsidenten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft:

1961–1968	Walter Müller-Seidel (München)
1968–1978	Wieland Schmidt (Berlin)
1978–1992	Hans Joachim Kreutzer (Regensburg)
1992–1996	Helmut Koopmann (Augsburg)
Seit Herbst 1996	Günter Blamberger (Köln)

Seit 2012 werden wissenschaftliche Veröffentlichungen und Veranstaltungen der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums Frankfurt/Oder zusammengeführt. Dazu gehört auch die Einrichtung eines gemeinsamen Kleist-Portals.¹⁰⁹ Überlegungen, beide Institutionen unter dem Dach einer neu zu begründenden Kleist-Stiftung zu vereinigen, konnten nicht in die Praxis umgesetzt werden.¹¹⁰ Mit Wirkung vom 1. Januar 2019 ist das Kleist-Museum Landesstiftung Brandenburgs geworden.

108 Seitdem wurde die Satzung auf den Mitgliederversammlungen weitere Male verändert (2002, 2012 sowie 2014). Die derzeit aktuelle Fassung ist auf der gemeinsamen Website der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums Frankfurt/Oder einsehbar (vgl. www.heinrich-von-Kleist.org/kleist-gesellschaft/satzung). Eine Zusammenfassung der Gesellschaftssatzung findet sich in einem jeden Kleist-Jahrbuch auf der letzten Seite.

109 Vgl. www.heinrich-von-kleist.org/kleist-portal.

110 Solange die Archive der beteiligten Institutionen nicht zugänglich gemacht werden lassen sich keine Aussagen über die Hintergründe treffen.

3.3 Die Wiederbegründung des Kleist-Preises (1985)

Der wiederbegründete Kleist-Preis ist „Für Unruhestifter“¹¹¹ oder, wie es der ehemalige Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Koopmann, bereits 1997 formuliert:

[D]er Kleist-Preis ist kein Preis für Konformitätsapostel, er ist nichts für Gutwetter-Dramatiker, und er ist kein Preis für zufriedene Schriftsteller. Er ist schließlich kein Preis für Innerlichkeitsprediger, auch keiner für literarische Konfektionäre, und auf keinen Fall ist er ein Preis für jene, die mit dem jeweils gerade wehenden Wind zufrieden sind. Nichts für jene, die uns nur bestätigen, daß die Welt vielleicht nicht die beste aller denkbaren Welten ist, aber daß man doch ganz kommod in ihr leben könne. Man muß kein Agitator sein und kein Provokateur, man muß sogar nicht einmal unbedingt gegen die Gesellschaft sein. Aber sie darf nicht ungefragt hingenommen werden.¹¹²

Sein Vergabemodus ist im Wesentlichen der, der bereits für den ersten Kleist-Preis bestimmend war. Der Vorstand der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft wählt für die Zeit von vier Jahren eine Jury von sieben Sachverständigen, deren Aufgabe darin besteht, jährlich eine Vertrauensperson zu benennen. Diese entscheidet sich nach eigenem Ermessen für einen Preisträger deutscher Sprache.¹¹³ Dabei kann sie auf eine von der Jury verfasste Vorschlagsliste fünf potenzieller Anwärter zurückgreifen, muss es jedoch nicht. Üblicherweise handeln die Laudatoren eigenverantwortlich und machen von ihrem Recht, ihren Preisträger frei auswählen zu können, Gebrauch. Darin liegen sowohl Chancen wie auch Risiken, insbesondere für die den Preis vergebende Institution der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Sie begibt sich voll-

111 Blamberger 2011 (d), S. 68. Diese Bezeichnung geht auf den Aufsatz *Für Unruhestifter. Der Kleist-Preis* zurück, in dem der Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Günter Blamberger, die Ausrichtung des Kleist-Preises charakterisiert: „Der Kleist-Preis wird heute auch nicht mehr als „Jugendpreis“ definiert wie einst, er soll aber auch kein Preis für ein Lebenswerk sein, [...], sondern – seiner Weimarer Tradition gemäß – ein Preis für risikofreudige Schriftsteller, die wie Kleist als Vordenker für die Zukunft gelten können und deren Werk von anhaltender Beunruhigungskraft zu sein verspricht.“ (Ebd., S. 70.)

112 Koopmann 1997, S. 5.

113 Vgl. Hans Joachim Kreutzer (a): *Kleist in Frankfurt. In: Kleist-Preis 1987. Zwei Reden.* Im Auftrage der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Nördlingen 1987, S. 5–12, hier: S. 6.

ständig in die Hände der von ihrer Jury gewählten Vertrauensperson und muss auf deren Urteilskraft und Kennerschaft vertrauen. Gleichzeitig muss sie akzeptieren, dass die Wahl auf einen Kandidaten fallen kann, dessen Werk oder Persönlichkeit nicht ihren Vorstellungen oder ihrer Programmatik entsprechen könnte. Darin sah bereits Kreutzer 1986 die „kritische Stelle in den Spielregeln für die Vergabe“.¹¹⁴ Der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ist die Verteidigung dieser außergewöhnlichen Vergabepraxis gegenüber ihren Sponsoren angesichts knapper Finanzen und mit Blick auf mögliche Einsparungsmöglichkeiten bisher gelungen. Möglicherweise ist ihre zurückhaltende Informationspolitik in Bezug auf die Frage, ob die Vertrauensperson einen Kandidaten der Vorschlagsliste wählt oder ihren eigenen Favoriten benennt, darauf zurückzuführen, dass man eine Diskussion über die Notwendigkeit einer zwischengeschalteten Jury beziehungsweise einer Vertrauensperson vermeiden möchte. Mit einer Änderung des traditionellen Vergabeverfahrens würde man auf das Distinktionsmerkmal verzichten, welches dem Kleist-Preis im Feld der Literaturpreise eine Sonderstellung einräumt.

Geblichen ist das Interesse, dass der Kleist-Preis kein Lebenswerk würdigen sollte:

Das soll für die Zukunft wenigstens dadurch gewahrt werden, daß Autoren mit einem in sich abgeschlossenen Œuvre, das etwa durch entsprechende Preise allgemein, am Ende mehrfach approbiert worden ist, dafür nicht in Erwägung kommen.

Deswegen muß man nun nicht der jeweiligen Neuerscheinung der Saison nachjagen. Aber: auf Entwicklungsmöglichkeiten soll auch in Zukunft gesetzt werden, es geht auch künftig um Investition, das damit natürlicherweise verbundene Risiko eingeschlossen. Einstweilen ist die Frage noch offen, ob der Preisträger irgendeine Affinität zu Kleist aufweisen sollte oder ob man sich besser von allen literarischen Vorstellungen der Vergangenheit bewußt löst.¹¹⁵

Bis 2016 fehlte eine schriftliche Fixierung des tradierten Auswahlverfahrens in den Statuten der wiederbegründeten Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Es basiert letztlich auf der Niederschrift des Gründungsmanifests aus dem Jahre

114 Kreutzer 1986 (b), S. 11.

115 Ebd., S. 13.

1911 und wird im *Kleist-Jahrbuch* von 1986 wiederaufgegriffen und erläutert. Darüber hinaus wird es – auf Wunsch der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien – seit 2016 auf den Seiten des Kleist-Portals der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums Frankfurt/Oder erläutert.¹¹⁶ Unter anderem an dieser Stelle zeigt sich die seit dem Jahrtausendwechsel stärker zum Ausdruck kommende Einflussnahme des Bundesministeriums des Innern. Die Wiedervergabe des Kleist-Preises wäre ohne die von Beginn an kontinuierlich erfolgte jährliche finanzielle Unterstützung durch die öffentliche Hand schwer vorstellbar, da diese insbesondere sachliche Kosten abdeckt, wie die der Jury, der Kandidatenkür sowie der Preisverleihung selbst. Die eigentliche Preissumme aber stammt in jedem Jahr von Verlegern. Kreutzer betont seit der Wiedervergabe des Kleist-Preises mit Blick auf die Geldgeber, dass diese Kombination von Förderern „kulturpolitisch sicher optimal“¹¹⁷ sei. Dieses Prinzip wahre die Unabhängigkeit der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, doch täusche sie nicht darüber hinweg, dass diese eine „finanzschwache Gesellschaft [bleibt], die ums Überleben kämpft“¹¹⁸ und für deren Existenz die Verleihung des Kleist-Preises ein entscheidendes Moment sei, weil sie „der medienwirksamste Augenblick ist.“¹¹⁹ Im Hinblick auf die vielen Jahre unsicherer Finanzierungsplanung und der wiederkehrenden Suche nach Sponsoren und Mäzenen beziehungsweise der Förderung durch die öffentliche Hand, setzt sich Blamberger seit 2006 verstärkt dafür ein, in der Tradition des ersten Kleist-Preises eine Kleist-Stiftung zu gründen, um die Vergabe dieses Literaturpreises auf ein unabhängigeres finanzielles Fundament stellen und ihn so absichern zu können. Diese Idee konnte bis heute nicht realisiert werden.

In den ersten fünfzehn Jahren (1985–2000) ist die Vergabe des Kleist-Preises an keinen ›genius loci‹ gebunden. Sie „nomadisiert“¹²⁰ ebenso, wie Kleist es

116 Vgl. www.heinrich-von-kleist.org/kleist-gesellschaft/kleist-preis/statut-preisverleihung (16. Nov. 2019).

117 Hans Joachim Kreutzer (a): *Vorbemerkung*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Berlin 1986, S. 7–10, hier: S. 7.

118 Günter Blamberger: *Wie aus einem I-A ein JA wird. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Monika Rinck am 22. November 2015*. In: *Kleist-Jahrbuch 2016*. Stuttgart 2016, S. 3–6, hier: S. 6.

119 Ebd.

120 Hans Joachim Kreutzer 1987 (b): *Dank an die Verleger*. In: *Kleist-Jahrbuch 1987*. Berlin 1987, S. 11–14, hier: S. 11.

getan habe, so der wohlwollende Kommentar des langjährigen Präsidenten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Hans Joachim Kreutzer. Ähnlich äußert sich 1994 der ihm nachfolgende Präsident, Helmut Koopmann, der die Ortlosigkeit des Kleist-Preises als einzig logische Schlussfolgerung aus „Kleists mäanderartigem Weg und Irrweg durch Europa“¹²¹ versteht und 1996 explizit hervorhebt, man könne

die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft nur dazu beglückwünschen, daß sie eher dort angesiedelt ist, wo kein Ort nirgends ist: also keine Rücksichtnahmen auf Land und Leute, auf politische Zugeständnisse oder darauf, ob der Preis in irgendeiner Weise ins lokale Konzept paßt.¹²²

Koopmanns Nachfolge im Amt des Präsidenten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft tritt im Herbst 1996 Günter Blamberger an. Seit dem Jahr 2000 kann der Kleist-Preis aufgrund kontinuierlicher finanzieller Unterstützung, insbesondere der Ministerien des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg sowie der Holtzbrinck Publishing Group,¹²³ jährlich vergeben werden. Blamberger wählt Kontinuität als literaturpolitische Strategie. Zur Jahrtausendwende stellt er die Weichen für den Kleist-Preis in mehrfacher Hinsicht neu:

Eine Odyssee hat auch der Kleist-Preis hinter sich. 1985 wiederbegründet, wurde er an wechselnden Orten verliehen, die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft war, bedingt durch die deutsche Teilung, zur Wanderschaft gezwungen. Jetzt wollen wir in Berlin bleiben, den Kleist-Preis nicht mehr nur jedes zweite Jahr, sondern wieder jährlich vergeben und damit die Tradition der Weimarer Republik wiederbe-

121 Helmut Koopmann: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1994*. In: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Stuttgart et al. 1995, S. 3–5, hier: S. 3. Koopmann geht unterschiedliche Stationen in Kleists Lebensweg durch und hinterfragt, ob Städte wie Frankfurt/Oder, Dresden, Berlin oder Potsdam als ›genius loci‹ des Kleist-Preises die Bedeutung, die sie für Kleist hatten, adäquat widerspiegeln würden. Koopmann bezweifelt dies.

122 Koopmann 1997, S. 4f.

123 Die Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck (Holtzbrinck Publishing Group) ist der treueste Sponsor des Kleist-Preises. Seit seiner Wiederbegründung leistet sie einen wesentlichen finanziellen Beitrag zur Preissumme und folgt damit der Tradition, die der von ihr übernommene S. Fischer-Verlag in der Weimarer Republik begonnen hat. Das *Kleist-Jahrbuch* wird seit 1991 in dem zur Holtzbrinck Publishing Group gehörenden J. B. Metzler Verlag herausgegeben (vgl. dazu auch Kapitel 3.4).

leben, als der Kleist-Preis im Kulturkalender der Hauptstadt eine feste Größe war.¹²⁴

Dieses Zitat zeigt, dass Blamberger eine andere Auffassung als Koopmann und Kreuzer vertritt, wenn er die jahrelange ›Wanderschaft‹ des Kleist-Preises auf die Teilung Deutschlands und damit auf äußere Einflüsse zurückführt und sie nicht als bewusste literaturpolitische Ausrichtung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft sichtbar machen möchte.

Seit 1990 ist Berlin Hauptstadt der Bundesrepublik Deutschland, seit 1999 auch ihr Regierungssitz. Möglicherweise ist darin der Grund für den Wunsch des/der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien zur ›Mitgestaltung‹ des Kleist-Preises und seiner Verankerung als fester kultureller Event innerhalb der Groß- und Hauptstadtkultur Berlins zu sehen.¹²⁵ Mit dieser Hinwendung zur jährlichen Vergabe des Kleist-Preises ist auch die Festlegung eines festen Termins verbunden, der im Herbst, vorzugsweise an einem Sonntag nahe dem 21. November, dem Todestag Kleists, stattfinden soll. Die Erwartung des Bundesministeriums des Innern, die kulturellen Veranstaltungen an den Platz Berlin zu binden, wird erfüllt; als Ort der Preisverleihung soll nach Möglichkeit ein Berliner Theater dienen. In den Jahren 2000 und 2001 konnte die Preisverleihung im Deutschen Theater stattfinden, bevor sie – für insgesamt fünfzehn Jahre (2002–2016) – im Theater am Schiffbauerdamm, dem Berliner Ensemble, unter der Regie von Hermann Beil und Claus Peymann einen wirklichen ›genius loci‹ hatte. Nach dem Ende der Peymannschen Intendanz (1999–2017) wird der Kleist-Preis seit 2017 wieder im Deutschen Theater vergeben und von seinem Ensemble unter der Intendanz von Ulrich Khuon (seit 2009) inszeniert. Die medienwirksame Präsenz der Kleist-Preisverleihung ist nicht zuletzt auf die Inszenierung der Theaterschaffenden und die darstellenden Künstler und Musiker dieser beiden Theater zurückzuführen, die dazu beitragen, dass die Literaturpreisverleihung nicht nur aus Begrü-

124 Günter Blamberger (b): *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Barbara Honigmann*. In: *Kleist-Jahrbuch 2001*. Stuttgart et al. 2001, S. 3–6, hier: S. 5.

125 Vielleicht ist mit der kontinuierlichen finanziellen Förderung durch die Hauptsponsoren – die Ministerien des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg sowie die Georg Holtzbrinck Publishing Group – und die Bindung an die Bundeshauptstadt Berlin auch die veränderte Politik der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft zu erklären, die bei der Auswahl ihrer Vertrauenspersonen seit der Jahrtausendwende stärker auf deren Prominenz zu setzen scheint.

ßungsansprache, Laudatio und Dankesrede besteht. Im Rahmen einer festlichen Matinee wird die Preisverleihung für das Publikum zum Event, denn die bereits zitierten Ansprachen werden von Lesungen, musikalischen Einlagen oder szenischen Darstellungen umrahmt, die – mit Bezug zu dem jeweiligen Preisträger – Kleists Werk mit unterschiedlichen Mitteln künstlerisch sichtbar machen. Oberhalb dieser Szenerie auf der Bühne thront ein Bild Kleists und erinnert – von Neonlicht umrahmt – an den Namenspatron.¹²⁶ Sowohl Blambergers Strategie der Kontinuität als auch die medienwirksame Öffentlichkeitsarbeit dieser Theater verstärken die Außenwirkung der Kleist-Preis-Verleihung und lenken die Aufmerksamkeit einer kulturell interessierten Öffentlichkeit auf diesen Event als Teil der Groß- und Hauptstadt Kultur Berlins.

3.4 Tabellarischer Überblick: Der Kleist-Preis (1985–2015)

Der folgende Abriss in tabellarischer Form gibt einen Überblick über die wesentlichen Daten des Kleist-Preises seit seiner Wiederbegründung. Zu jeder Verleihung werden Preisträger, Vertrauensperson, Tag und Ort der Vergabe sowie die die Sachkosten und die Preissumme finanzierenden Sponsoren genannt.¹²⁷

1985

Preisträger:	<u>Alexander Kluge</u> (14. Feb. 1932 –)
Vertrauensperson der Jury:	<u>Helmut Heißenbüttel</u> (21. Juni 1921 – 19. Sept. 1996)
Vergabedatum:	22. Nov. 1985
Vergabeort:	Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz
25.000 Deutsche Mark	
Finanzierung:	Kulturabteilung des Bundesministeriums des Innern, S. Fischer Verlag, Rowohlt Verlag, Deutscher Taschenbuch Verlag sowie der Klett-Verlag.

126 Im Anschluss an die eigentliche Preisverleihung lädt die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft in der Regel im Namen eines gesondert erwähnten Sponsors zu einem kleinen Empfang ein, der dem festlichen Charakter dieses Anlasses entspricht.

127 Unabhängig von dem zuvor definierten Untersuchungszeitraum dieser Studie (1985–2011) werden – mit Blick auf den Ausblick in Kapitel 6 – die nachfolgenden Preisverleihungen ebenfalls aufgeführt.

1986

Preisträgerin Diana Kempff (11. Juni 1945 – 14. Nov. 2005)
Vertrauensperson der Jury: Joachim Kaiser (18. Dez. 1928 – 11. Mai 2017)
Vergabedatum: 20. Feb. 1987
Vergabeort: München, Residenz
25.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Kulturabteilung des Bundesministeriums des Innern, Verlagsgruppe Artemis & Winkler, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Bertelsmann Buchverlag, Deutscher Taschenbuch Verlag, S. Fischer Verlag, Holtzbrinck Verlag, Verlag Klett-Cotta, List/Süddeutscher Verlag/Südwest, Residenz Verlag sowie der Rowohlt Verlag,

1987

Preisträger: Thomas Brasch (19. Feb. 1945 – 3. Nov. 2001)
Vertrauensperson der Jury: Christa Wolf (18. März. 1929 – 1. Dez. 2011)
Vergabedatum: 25. Okt. 1987
Vergabeort: Frankfurt/Main, Alte Oper
25.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Kulturabteilung des Bundesministeriums des Innern, Verlagsgruppe Artemis & Winkler, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Bertelsmann Buchverlag, Deutscher Taschenbuch Verlag, Dr. Heinrich Ellermann, S. Fischer Verlag, Holtzbrinck Verlag, List/Süddeutscher Verlag/Südwest, Residenz Verlag, Rowohlt Verlag sowie der Suhrkamp Verlag.

1988

Preisträger: Ulrich Horstmann (31. Mai 1949 –)
Vertrauensperson der Jury: Günter Kunert (6. März 1929 – 21. Sept. 2019)
Vergabedatum: 22. Okt. 1988
Vergabeort: Hamburg, Rathaus
25.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Kulturabteilung des Bundesministeriums des Innern, Verlagsgruppe Artemis & Winkler, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Bertelsmann Buchverlag, Claassen Verlag (Düsseldorf), Deutscher Taschenbuch Verlag, Dr. Heinrich Ellermann, S. Fischer Verlag, Holtzbrinck Verlag, Verlagsgruppe List/Süddeutscher Verlag/Südwest, Residenz Verlag, Rowohlt Verlag sowie die Peter Suhrkamp Stiftung.

1989

Preisträger: Ernst Augustin (31. Okt. 1927 – 3. Nov. 2019)
Vertrauensperson der Jury: Adolf Muschg (13. Mai 1934 –)
Vergabedatum: 28. Okt. 1989
Vergabeort: Berlin, Theater der Freien Volksbühne
25.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Kulturabteilung des Bundesministeriums des Innern, Verlagsgruppe Artemis & Winkler, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Bertelsmann Buchverlag, Claassen-Verlag, Deutscher Taschenbuch Verlag, Dr. Heinrich Ellermann, Verlagsgruppe Holtzbrinck, Verlagsgruppe List/Süddeutscher Verlag/Südwest, Siedler Verlag (Berlin) sowie die Peter Suhrkamp Stiftung.

1990

Preisträger: Heiner Müller (9. Jan. 1929 – 30. Dez. 1995)
Vertrauensperson der Jury: Beatrice von Matt (12. Juni 1936 –)
Vergabedatum: 23. Nov. 1990
Vergabeort: München, Residenz
25.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Kulturabteilung des Bundesministeriums des Innern, Verlagsgruppe Artemis & Winkler, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Deutscher Taschenbuch Verlag, Dr. Heinrich Ellermann sowie die Peter Suhrkamp Stiftung.

1991

Preisträger: Gaston Salvatore (29. Sept. 1941 – 11. Dez. 2015)
Vertrauensperson der Jury: Hans Magnus Enzensberger (11. 11. 1929 –)
Vergabedatum: 5. Okt. 1991
Vergabeort: Dresden, Schauspielhaus
25.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Dem *Kleist-Jahrbuch 1992* lassen sich keine Angaben entnehmen.

1992

Preisträgerin: Monika Maron (3. Juni 1941 –)
Vertrauensperson der Jury: Marcel Reich-Ranicki (2. Juni 1920 – 18. Sept. 2013)
Vergabedatum: 19. Juni 1992
Vergabeort: Regensburg, Altes Rathaus
25.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Kulturabteilung des Bundesministeriums des Innern, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Deutscher Taschenbuch Verlag, Dr. Heinrich Ellermann, Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck (S. Fischer Verlag, Droemer Knauer Verlagsgruppe und Rowohlt Verlag).

1993

Preisträger: Ernst Jandl (1. Aug. 1925 – 9. Juni 2000)
Vertrauensperson der Jury: Ulrich Weinzierl (1954 –)
Vergabedatum: 23. Okt. 1993
Vergabeort: Potsdam-Sanssouci, Schlosstheater im Neuen Palais
25.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Kulturabteilung des Bundesministeriums des Innern, Landesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur Brandenburg sowie die Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck.

1994

Preisträgerin: Herta Müller (17. Aug. 1953 –)
Vertrauensperson der Jury: Walter Hinck (8. März 1922 – 21. August 2015)
Vergabedatum: 21. Okt. 1994
Vergabeort: Frankfurt/Oder, Konzerthalle
25.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Kulturabteilung des Bundesministeriums des Innern, Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck, Claus Grossner und Hans Barlach.

1995

Keine Preisverleihung

1996

Preisträger: Hans Joachim Schädlich (8. Okt. 1935 –)
Vertrauensperson der Jury: Ruth Klüger (30. Okt. 1931 – 6. Okt. 2020)
Vergabedatum: 6. Juli 1996
Vergabeort: Würzburg, Residenz
40.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Kulturabteilung des Bundesministeriums des Innern, Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck, Claus Grossner und Hans Barlach.

1997

Keine Preisverleihung

1998

Preisträger: Dirk von Petersdorff (16. März 1966 –)
Vertrauensperson der Jury: Lars Gustafsson (17. Mai 1936 – 3. April 2016)
Vergabedatum: 13. Juni 1998
Vergabeort: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus
40.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Kulturabteilung des Bundesministeriums des Innern sowie der Länder Berlin und Brandenburg, Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck, Claus Grossner und Hans Barlach.

1999

Keine Preisverleihung

2000

Preisträgerin: Barbara Honigmann (12. Feb. 1949 –)
Vertrauensperson der Jury: Luc Bondy (17. Juli 1948 – 28. Nov. 2015)
Vergabedatum: 14. Okt. 2000
Vergabeort: Berlin, Deutsches Theater
40.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Ministerien des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg, Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck sowie die Kultur-Stiftung der Deutschen Bank.

2001

Preisträgerin: Judith Hermann (15. Mai 1970 –)
Vertrauensperson der Jury: Michael Naumann (8. Dez. 1941 –)
Vergabedatum: 24. Nov. 2001
Vergabeort: Berlin, Deutsches Theater
40.000 Deutsche Mark
Finanzierung: Ministerien des Bundes und der Länder Brandenburg und Berlin, Kultur-Stiftung der Deutschen Bank sowie die Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck.

2002

Preisträger: Martin Mosebach (31. Juli 1951 –)
Vertrauensperson der Jury: Brigitte Kronauer (29. Dez. 1940 – 22. Juli 2019)
Vergabedatum: 30. Nov. 2002
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Kultur-Stiftung der Deutschen Bank sowie die Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck.

2003

Preisträger: Albert Ostermaier (30. Nov. 1967 –)
Vertrauensperson der Jury: Andrea Breth (31. Okt. 1952 –)
Vergabedatum: 23. Nov. 2003
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Ministerien des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg sowie die Kultur-Stiftung der Deutschen Bank.

2004

Preisträgerin: Emine Sevgi Özdamar (10. Aug. 1946 –)
Vertrauensperson der Jury: Hermann Beil (9. Aug. 1941 –)
Vergabedatum: 21. Nov. 2004
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Ministerien des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg sowie die Kultur-Stiftung der Deutschen Bank.

2005

Preisträger: Gert Jonke (8. Feb. 1946 – 4. Jan. 2009)
Vertrauensperson der Jury: Jürgen Flimm (17. Juli 1941 –)
Vergabedatum: 20. Nov. 2005
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Ministerien des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg sowie die Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck.

2006

Preisträger: Daniel Kehlmann (13. Jan. 1975 –)
Vertrauensperson der Jury: Uwe Wittstock (5. Juni 1955 –)
Vergabedatum: 19. Nov. 2006
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Ministerien des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg sowie die Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck.

2007

Preisträger: Wilhelm Genazino (22. Jan. 1943 – 12. Dez. 2018)
Vertrauensperson der Jury: Ulrich Matthes (9. Mai 1959 –)
Vergabedatum: 25. Nov. 2007
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Ministerien des Innern des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg, Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck sowie der Hanser Verlag.

2008

Preisträger: Max Goldt (23. Nov. 1958 –)
Vertrauensperson der Jury: Daniel Kehlmann (13. Jan. 1975 –)
Vergabedatum: 23. Nov. 2008
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Bundesregierung für Kultur und Medien, die Länder Berlin und Brandenburg, Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck sowie der Alexander Fest Verlag.

2009

Preisträger: Arnold Stadler (9. April 1954 –)
Vertrauensperson der Jury: Péter Esterházy (14. April 1950 – 14. Juli 2016)
Vergabedatum: 22. Nov. 2009
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Bundesregierung für Kultur und Medien, die Länder Berlin und Brandenburg sowie die Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck.

2010

Preisträger: Ferdinand von Schirach (12. Mai 1964 –)
Vertrauensperson der Jury: Bernd Eilert (20. Juni 1949 –)
Vergabedatum: 21. Nov. 2010
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Bundesregierung für Kultur und Medien, die Länder Berlin und Brandenburg sowie die Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck.

2011

Preisträger: Sibylle Lewitscharoff (16. April 1954 –)
Vertrauensperson der Jury: Martin Mosebach (31. Juli 1951 –)
Vergabedatum: 20. Nov. 2011
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Bundesregierung für Kultur und Medien, die Länder Berlin und Brandenburg, Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck sowie der Suhrkamp Verlag.

2012

Preisträger: Navid Kermani (27. Nov. 1967 –)
Vertrauensperson der Jury: Norbert Lammert (16. Nov. 1948 –)
Vergabedatum: 18. Nov. 2012
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Bundesregierung für Kultur und Medien, die Länder Berlin und Brandenburg, Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck, C. H. Beck Verlag sowie der Hanser Verlag.

2013

Preisträgerin: Katja Lange-Müller (13. Feb. 1951 –)
Vertrauensperson der Jury: Nike Wagner (9. Juni 1945 –)
Vergabedatum: 17. Nov. 2013
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Bundesregierung für Kultur und Medien, die Länder Berlin und Brandenburg, Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck sowie der Verlag Kiepenheuer & Witsch.

2014

Preisträger: Marcel Beyer (23. Nov. 1965 –)
Vertrauensperson der Jury: Hortensia Völckers (29. Okt. 1958 –)
Vergabedatum: Vergabedatum: 23. Nov. 2014
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Bundesregierung für Kultur und Medien, die Länder Berlin und Brandenburg, Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck sowie der Suhrkamp-Verlag.

2015

Preisträgerin: Monika Rinck (29. April 1969 –)
Vertrauensperson der Jury: Heinrich Detering (1. Nov. 1959 –)
Vergabedatum: 22. Nov. 2015
Vergabeort: Berlin, Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble)
20.000 Euro
Finanzierung: Bundesregierung für Kultur und Medien, die Länder Berlin und Brandenburg sowie die Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck.

4 Stimmen des Kleist-Diskurses am Vorabend der Wiederbegründung des Kleist-Preises

Im Folgenden werden – eingebettet in den aktuellen zeitgeschichtlichen Zusammenhang – anhand einer Auswahl von Publikationen, die sowohl literaturwissenschaftlich als auch literarisch von Bedeutung sind, diejenigen Stimmen des Kleist-Diskurses skizziert, die innerhalb und außerhalb des akademischen Umfeldes das Bild des Dichters geprägt haben oder sogar bis heute prägen. Diese werden um Aufführungen von Kleist-Dramen oder mediale Kleist-Adaptionen ergänzt, denen aufgrund der Häufigkeit ihrer Erwähnung in der Presse ebenfalls Bedeutung für den wissenschaftlichen und öffentlichen Kleist-Diskurs zugesprochen werden können. Sie alle bilden als potenzielle Prätexte die referentielle Grundlage, in deren Kontext sich die Redner zu Kleist äußern und zu der sie sich positionieren.¹²⁸

In einem ersten Schritt erfolgt die Differenzierung des Kleist-Diskurses in Abhängigkeit davon, wie er in der Bundesrepublik Deutschland oder in der DDR geführt wurde.

4.1 Bundesrepublik Deutschland

Manche Generationen sind, namentlich im 19. Jahrhundert, an Kleist vorbeigegangen, ohne von ihm sonderlich berührt zu werden. Sie wählten das für sich aus, was ihnen gemäß war, und übergingen anderes, zu dem ihnen der Zugang verschlossen blieb. Denn in jeder Epoche sind selbst bevorzugte Geister an die Denkmöglichkeiten ihrer Zeit

128 Der Gebrauch der Kategorie „Positionierung“ erfolgt in dieser Arbeit nicht in der Tradition Bourdieus mit Bezug auf das literarische Feld und seine Analyse (vgl. Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Erste Auflage. Frankfurt/Main 2001, S. 365ff.). Der Terminus wird synonym für eine Stellungnahme, die sich auf sämtliche politische Handlungen und Reden, auf poetologische Äußerungen et cetera beziehen kann, verwendet.

gebunden, und nur die wenigsten unter ihnen vermögen, vorahnd, über solche Grenzen hinweg vor auszudenken [...]. [Es] bedurfte eines langen Zeitraumes, bis sich die Intentionen des Dichters den eindringlichen Bemühungen jüngerer Generationen erschlossen [...]. Erst sie konnten sich diesem ‚rätselvollen‘ Dichter, der sich jeder Einordnung bis heute beharrlich entzogen hat, vorsichtig nähern, und erst sie haben sich diesem Dichter gestellt.¹²⁹

Diese Einschätzung des Literaturwissenschaftlers und langjährigen Präsidenten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft Wieland Schmidt, die er anlässlich des Kleist-Gedenkjahres 1977 formuliert, stellt die Behauptung auf, die Kleist-Rezeption sei erst in den letzten Jahrzehnten vertieft und vorangetrieben worden. Gleichzeitig mit seiner Verortung Kleists als gegenwärtigem Dichter spricht Schmidt von dessen Rätselhaftigkeit und macht deutlich, dass jede Stellungnahme zu dem Dichter nur eine Annäherung an ihn sein könne. Das Bild des rätselhaften Kleist stellt auch Walter Müller-Seidel anlässlich dieses Kleist-Jubiläums in den Vordergrund seiner Charakterisierung. Anhand von Kleists Biografie und Œuvre zeigt er Lebenssituationen, Krisen und Zweifel auf, die sich als Ambiguitäten und Widersprüche in die Werke des Dichters eingeschrieben hätten und so die Charakterisierung des Rätselhaften rechtfertigen würden.¹³⁰

Als Gegenreaktion auf die Vereinnahmung Kleists durch die Nationalsozialisten versucht man in der Literaturwissenschaft in den Nachkriegsjahren, sich von einer ideologischen Inanspruchnahme des Dichters zu distanzieren. Bis in die 1960er Jahre ist eine existentielle Kleist-Deutung weit verbreitet. Dieses Literaturverständnis stellt den Sinn der menschlichen Existenz in den Vordergrund, räumt bei der Textinterpretation dem Gefühl gegenüber dem Verstand Vorrang ein und vernachlässigt die Verstrickungen des Menschen in die gesellschaftspolitischen Bedingungen sowie seine Biografie.¹³¹ Diese

129 Wieland Schmidt: *Vorwort*. In: *Die Gegenwartigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin*. Berlin 1980, S. 7–8, hier: S. 7.

130 Vgl. Walter Müller-Seidel: *Der rätselhafte Kleist und seine Dichtung*. In: *Die Gegenwartigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin*. Berlin 1980, S. 9–29. Auch seine Rede ist 1977 anlässlich des 200. Geburtstags des Dichters verfasst worden.

131 Vgl. Günther Schweikle; Irmgard Schweikle (Hrsg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990, S. 143.

Deutung, die existenzphilosophische Fragen an Kleist und seine Texte stellt, führt zu einer Entlastung des Dichters, indem es den wissenschaftlichen Fokus auf die Ästhetik seines Werkes verlagert und die subjektive Einbeziehung des Interpreten ermöglicht. Günter Blöckers Biografie *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich* (1960), im Vorfeld des Gedenkens an Kleists 150. Todesjahr veröffentlicht, bildet in dieser Hinsicht den Höhepunkt dieser Rezeptionsphase.¹³²

Trotz der ideologischen Inanspruchnahme Kleists während des Nationalsozialismus und einer damit verbundenen Zurückhaltung in der Aufführungspraxis zwischen 1950 und 1974, bleiben seine Dramen auf den deutschen Bühnen gegenwärtig. *Der zerbrochne Krug* ist das von Kleists Werken am häufigsten aufgeführte Drama, gefolgt von *Prinz Friedrich von Homburg*,¹³³ *Amphitryon* und dem *Käthchen von Heilbronn*, während die Anzahl der Aufführungen von *Penthesilea*, der *Familie Schroffenstein* und *Robert Guiskard* gering ist. Das von den Nationalsozialisten am stärksten zur staatlichen Indoktrination missbrauchte Drama *Die Hermannsschlacht* kommt hingegen in dem ersten Vierteljahrhundert der Nachkriegszeit nicht ein einziges Mal zur Aufführung.¹³⁴

132 Vgl. Hans Joachim Kreuzer: *Blöckers Kleist*. In: *Die Zeit*. Ausgabe 51 vom 16. Dez. 1960, S. 13.

133 1960 komponiert Hans Werner Henze die Oper *Der Prinz von Homburg* nach dem Libretto von Ingeborg Bachmann und trägt mit der Adaption des Stoffes in die Neue Musik zur Auseinandersetzung mit und Neubewertung von Kleists Werken bei (vgl. Klaus Kanzog: *Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption*. In: *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Herausgegeben von Dirk Grathoff. Opladen 1988, S. 312–328, S. 316). Zur Kleist-Rezeption Ingeborg Bachmanns geben die Herausgeber des Sammelbandes *Schreiben nach Kleist* einleitend Auskunft, einschließlich fortführender Forschungsliteratur (vgl. Fleig et al. 2014, S. 16f.).

134 Von 11.270 Aufführungen in den Jahren 1950 bis 1974 entfallen 5.552 auf *Der zerbrochne Krug*, 2.651 auf *Prinz Friedrich von Homburg*, 1.653 auf *Amphitryon* sowie 1.124 auf *Das Käthchen von Heilbronn*. Mit deutlich weniger Aufführungen folgen *Penthesilea* (207), *Die Familie Schroffenstein* (65) sowie *Robert Guiskard* (18) (vgl. Günther Rühle: *Kleist – ein Autor der siebziger und achtziger Jahre*. In: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Stuttgart 1991, S. 82–96, hier: S. 84f.).

Während man sich in der Kleist-Forschung in den Nachkriegsjahren schon früh von völkischen Kleist-Deutungen zu distanzieren versucht,¹³⁵ prägt das „Klischee vom nationalistischen Kleist“¹³⁶ die öffentliche Kleist-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland bis in die 1980er Jahre. Es ist ein Bild, das Kleist als „vermutlich preußischsten aller deutschen Dichter“¹³⁷ darstellt, ein Prädikat mit einer langen Tradition, welches das Dichterbild bis in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts hinein formt.¹³⁸

Seit Ende der 1960er Jahre haben die gesellschaftlichen Veränderungen, die den bürgerlichen Horizont im Nachkriegsdeutschland gesprengt und insbesondere die moralischen Vorstellungen deutlich modifiziert haben, auch zu einem langsam sich verändernden Blickwinkel auf Kleists Werke geführt. Der Theaterkritiker Günther Rühle stellt zu Beginn der 1990er Jahre fest, das seit Mitte der 1970er Jahre zu konstatierende erwachte Interesse an Kleists *Penthesilea* sei ohne „die Öffnung des gesellschaftlich geprägten Bewusstseins für die Liebes- und Lebensansprüche der Frau [und] für die Exzesse der Liebesverwicklungen schwer zu denken“.¹³⁹

1969 dreht der junge Regisseur Volker Schlöndorff basierend auf Kleists Erzählung¹⁴⁰ *Michael Kohlhaas* in einer aufwendigen Produktion den Kino-

135 Die 1960 unter großem zeitlichen Druck vorgenommene Gründung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft als Wiederbegründung der Kleist-Gesellschaft verdeutlicht diesen Wunsch beispielhaft (vgl. dazu Kapitel 3.2).

136 Rudolf Berg: *Intention und Rezeption von Kleists politischen Schriften des Jahres 1809*. In: *Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists*. Herausgegeben von Klaus Kanzog. Berlin 1979, S. 193–253, hier: S. 193.

137 Rolf Schneider: *Die DDR und Preußen*. In: *Der Spiegel*. Ausgabe 37/1975, S. 114–115, hier: S. 115.

138 Die Bezeichnung „der preußischste aller Dichter“ wurde schon 1964 von dem Schriftsteller Wolfgang Goetz aufgenommen und es ist zu vermuten, dass auch er sie nur zitiert (*Begegnungen und Bekenntnisse*. Berlin 1964, hier: S. 63). Annett Lütteken recherchiert in ihrer Monografie *Heinrich von Kleist – Eine Dichterrenaissance* in Bezug auf die Charakterisierung des „vaterländischsten deutschen Dichter[s]“ einen Ursprung bei Eduard von Bülow im Jahre 1846 (vgl. Lütteken 2004, S. 131). Unabhängig von seinem Ursprung findet dieses Kleist-Bild bis in die Gegenwart hinein Verwendung, unter anderem in dem Sachbuch *Österreich für Deutsche. Einblicke in ein fremdes Land* von Norbert Mappes-Niediek (fünfte aktualisierte Auflage. Berlin 2012, hier: S. 135).

139 Rühle 1991, S. 84.

140 In Bezug auf Kleists Erzähltexte herrscht Konsens darüber, dass es sich bei ihnen um Novellen handelt (vgl. Ingo Breuer: *Erzählung, Novelle, Anekdote*. In: *Kleist-Handbuch*.

film *Michael Kohlhaas – Der Rebell*.¹⁴¹ Wie es bereits der Filmtitel suggeriert, wird in dieser Transformation die Figur des Michael Kohlhaas als „Inkarnation des jugendlichen outlaws“¹⁴² inszeniert. Evoziert und unterstützt wird diese Deutung durch wiederkehrende Einschübe von Dokumentationssequenzen zeitnaher studentischer Demonstrationen in Paris (1968), die eine direkte Verbindung zwischen Kohlhaas' Kampf für Gerechtigkeit im 16. Jahrhundert und dem zeitpolitischen Geschehen schlagen.¹⁴³ Diese mediale Aktualisierung der Erzählung führt dazu, dass die Figur des Michael Kohlhaas in den Folgejahren – im Kontext der Widerstände gegen die bestehende bundesdeutsche Gesellschaftsordnung – als Inbegriff eines Widerständlers und Anarchisten rezipiert wird, ein Bild, das sich auch auf Kleist selbst überträgt.¹⁴⁴

In dieser Zeit der gesellschaftlichen Konflikte und Umbrüche werden an den Theatern auch die herkömmlichen Zugänge zu und Deutungen von Kleists Dramen auf den Prüfstand gestellt, und man experimentiert damit, sich den Werken aus einem anderen Blickwinkel zu nähern. Dieser stellt nicht länger die Werktreue in den Fokus der Regie, sondern legt den Schwerpunkt darauf, einen Bezug zur Gegenwart zu konstruieren. Dieses Regietheater ermöglicht neuartige, zeitgemäße Inszenierungsformen.¹⁴⁵ Dazu gehört das 1972 von

Leben – Werk – Wirkung. Herausgegeben von Ingo Breuer. Stuttgart et al. 2009, S. 90–97, hier: S. 90). In Anlehnung an die Vorgehensweise, zu der sich die Herausgeber der Ausgabe *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden* der Bibliothek Deutscher Klassiker entschlossen haben, werden sie auch in dieser Studie ohne Unterschied als Erzählungen bezeichnet. Kleist selbst hat für seine Erzähltexte die Gattungsbezeichnung „(Moralische) Erzählungen“ gewählt.

- 141 Ein Jahr zuvor entsteht auf der Grundlage von Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* unter der Regie von Wolf Vollmar ein Fernsehspiel in sieben Teilen, das 1969 im WDR gesendet wird. Bearbeitungen der literarischen Vorlage in Form von Hörspielen gibt es bereits seit den 1950er Jahren.
- 142 Ingo Juchler: *Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas*. In: Juchler, Ingo: *Narrationen in der politischen Bildung*. Band 1: *Sophokles, Thukydides, Kleist und Hein*. Wiesbaden 2015, S. 73–99, hier: S. 93.
- 143 Vgl. Michael Staiger: *Michael Kohlhaas im Medienwechsel. Ein Vergleich von Kleists Erzählung mit ihren filmischen Transformationen*. In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung*. Jg. 63. Nr. 1. 2011, S. 55–67, hier: S. 57.
- 144 Vgl. Juchler 2015, S. 93f.
- 145 Kanzog konstatiert, dass die „Repatriierung“ Kleists in den Nachkriegsjahren insbesondere auf die Inszenierungen des *Prinz Friedrich von Homburg* zurückzuführen sei. Diese hätten das Interesse und die internationale Anerkennung auf sich gezogen (vgl. Klaus

Peter Stein an der Berliner Schaubühne inszenierte Stück *Kleists Traum vom Prinzen Homburg*, in dem Prinz Friedrich mit Kleist gleichgesetzt wird und sein innerer Konflikt mit der militärischen Ordnung als Ausgangspunkt des Traumes von einer humaneren Staatsordnung steht.¹⁴⁶ Dass dieses gesellschaftspolitisch linksorientierte, progressive Theater eine Aktualisierung des traditionell preußisch-national rezipierten Schauspiels vornimmt, ist ein bemerkenswertes Indiz für den Paradigmenwechsel, der sich in diesen Jahren in der Kleist-Rezeption „vom rechten zum linken Mythos“¹⁴⁷ vollzieht. Das Prinzip der Gleichsetzung der Hauptfiguren mit Kleist selbst wird, ausgehend von dieser wegweisenden Inszenierung, auch auf andere Dramen übertragen. Als „die ungemütlichste, ungeheuerlichste Kleist-Interpretation, die bisher auf dem Theater zu sehen war“,¹⁴⁸ beurteilt der Theaterkritiker Peter von Becker die Inszenierung des *Prinz Friedrich von Homburg* von Manfred Karge und Matthias Langhoff im Jahre 1978 am Hamburger Schauspielhaus. Homburg wird als ambivalenter, zerrissener Mensch und Opfer des Systems dargestellt, dessen Biografie stark an die Kleists erinnert.¹⁴⁹ Trotz gravierender Unterschiede in den Inszenierungen von West und Ost,¹⁵⁰ so Rühle, habe sich unter den deutschen Regisseuren der 1970er und 1980er Jahre eine Gemeinsamkeit herauskristallisiert, die sie von vorherigen Generationen unterscheidet:

Sie inszenieren die Stücke nicht mehr als Texte der klassischen Literatur, als autonome Gebilde der literarischen Überlieferung, sondern

Kanzog: *Vorwort*. In: *Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists*. Herausgegeben von Klaus Kanzog. Berlin 1979, S. 7–11, hier: S. 10). Dazu gehört insbesondere die Inszenierung am Théâtre National Populaire in Paris (1951).

146 Vgl. Rühle 1991, S. 86f.

147 Kanzog 1988, S. 312 und vgl. ebd., S. 318.

148 Peter von Becker: *Herr von K. und der Bär. Notizen zu Kleist*. In: *Kleist-Jahrbuch 1984*. Berlin 1984, S. 132–136, hier: S. 136.

149 Vgl. ebd.

150 Am Beispiel der *Prinz Friedrich von Homburg*-Inszenierungen von Langhoff/Karge (1978) und Gosch (1980), den jeweils ersten Inszenierungen dieser ostdeutschen Regisseure in der Bundesrepublik Deutschland, stellt Rühle den Unterschied zwischen West- und Ostinszenierungen heraus. Während sich Stein mit dem Wunsch nach einer Erneuerung des Staates in die Utopie rettet, zeigen die DDR-Regisseure die negative Seite der Macht, insbesondere die des Militärs und reflektieren die Stellung des Individuums und damit ihrer eigenen Position innerhalb des Staatssystems (vgl. Rühle 1991, S. 88).

als Spiegelungen der eigenen Impulse und Erfahrungen in der Person und im Schicksal Kleists, das in seinen Figuren erkannt, erfüllt und auch erlitten wird [...]. Kleist ist eine Leitfigur neuer Persönlichkeits- erfahrung [...].¹⁵¹

Kleist wird von Kulturschaffenden und Schriftstellern zunehmend als Identifikationsfigur rezipiert. Dies zeigt sich auch in einer Äußerung des in der DDR sozialisierten und seit 1965 in der Bundesrepublik Deutschland lebenden Schriftstellers Hartmut Lange. Er führt das in den 1970er Jahren erwachte Interesse am Leben und Werk Kleists auf dessen tragisches Scheitern im Leben selbst zurück:

Kleist wurde mit den Anforderungen seiner Zeit nicht fertig, und das macht seine Biographie heute, in einer Zeit, die ähnliche Anforderungen stellt, wieder interessant [...].¹⁵²

Ebenso wie die Regisseurin Helma Sanders¹⁵³ konstatiert er eine „Mode“,¹⁵⁴ sich mit dem Dichter auseinanderzusetzen. Dieses „Kleist-Revival“¹⁵⁵ sei darauf zurückzuführen, dass die Menschen von der Radikalität, mit der der Dichter sein Leben auf allen Ebenen geführt habe, gleichzeitig abgestoßen

151 Rühle 1991, S. 88f. In diese Zeit der zunehmend intensiveren Beschäftigung mit Kleists Werk fällt auch die auf der Erzählung *Die Marquise von O...* basierende Komödie *Die Gräfin von Rathenow*. 1969 von Helmut Lange veröffentlicht, wird das Stück 1972 zunächst im Thalia-Theater inszeniert (vgl. Helmut Karasek: *Keine besseren Umstände. Hartmut Langes „Die Gräfin von Rathenow in Hamburg“*. In: *Die Zeit*. Ausgabe 36 vom 8. Sept. 1972, S. 24), 1973 unter der Regie von Peter Bouvais mit großem Erfolg verfilmt und avanciert 1974 am Berliner Schiller-Theater in der Inszenierung von Lange selbst zu einem großen Publikumserfolg. Lange betont, an einer Transformation der Erzählung in eine Komödie interessiert zu sein (vgl. Hartmut Lange: *Warum kommt Kleist wieder in Mode?* In: *Berliner Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*. Heft 1. Berlin 1976, S. 74–75, hier: S. 75). Die markanteste Abweichung von der Originalfassung ist – inspiriert durch Kleists Selbsttötung – der durch Kopfschuss erfolgende Suizid des Grafen F. im Finale der Komödie.

152 Ebd., S. 74.

153 1977, im Jahr des 200. Geburtsjahres Heinrich von Kleists, entsteht unter der Regie von Helma Sanders-Brahms die mehrfach ausgezeichnete Filmbiografie *Heinrich*, die auch in die Kategorie einer identifikatorischen Auseinandersetzung mit dem Dichter fällt (vgl. Kanzog 1988, S. 316f.).

154 Lange 1976, S. 74.

155 Vgl. Helma Sanders: *Preuße, Dichter, Selbstmörder*. In: *Berliner Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*. Heft 1. Berlin 1976, S. 80–84, hier: S. 80.

und angezogen werden.¹⁵⁶ Mit dem ambivalenten, vom Scheitern geprägten Leben Kleists könne man sich identifizieren:

Was mich an Kleist fasziniert: das Auseinanderklaffen von Anspruch und Wirklichkeit [...]. Kleist arrangiert sich nicht, verlangt zu viel und stürzt sich zu Tode. Da finde ich mich wieder [...].¹⁵⁷

Ein nur auf den ersten Blick unpolitisches Kleist-Bild entwickelt die Schriftstellerin Christa Wolf in ihrem 1979 zeitgleich in der DDR und der Bundesrepublik Deutschland¹⁵⁸ veröffentlichten Roman *Kein Ort. Nirgends*, in der sie eine fiktive Begegnung zwischen Heinrich von Kleist und der Dichterin Karoline von Günderode schildert.¹⁵⁹ Es ist das Bild eines empfindsamen Schriftstellers, dessen Arbeit ihm existentielles Bedürfnis, nicht Broterwerb, ist. Wolf stellt Kleist als ruhelosen Menschen auf der Suche nach Glück, angstfreier Liebe und Ruhm, als weltfremden Künstler und gesellschaftlichen Außenseiter dar:¹⁶⁰

Wer bin ich. Lieutenant ohne Portepée. Student ohne Wissenschaft. Staatsbeamter ohne Amt. Autor ohne Werk. Gemütskrank [...].¹⁶¹

Ein sich selbst in Gesellschaft einsam und fremd fühlender, unglücklicher Mensch zwischen dem Stolz, sich nicht den Notwendigkeiten des Lebens unterwerfen und an die gegebene Gesellschaftsordnung anpassen zu wollen

156 Vgl. ebd., S. 81.

157 Ebd., S. 80.

158 Die Veröffentlichung erfolgt zeitlich parallel im Aufbau Verlag (Berlin und Weimar) sowie im Hermann Luchterhand Verlag in Darmstadt.

159 Karoline von Günderode (1780–1806) war eine deutsche Dichterin, die unter dem Pseudonym „Tian“ unter anderem Gedichte veröffentlicht hat. Sie wählte den Freitod am Rhein.

160 Vor dem Hintergrund der von der DDR initiierten Zwangsausbürgerungen von Künstlern, wie 1976 der von Wolf Biermann, der seit 1965 mit einem Auftritts- und Publikationsverbot belegt war, lässt dieser Roman auch Rückschlüsse auf Wolfs Selbstverständnis als Schriftstellerin und ihr eigenes Leben und Arbeiten in der DDR zu. Zur Kleist-Rezeption Christa Wolfs vergleiche auch den Aufsatz *Eine andre Art von Tod. Christa Wolf Erzählung „Kein Ort. Nirgends“* von Rolf Michaelis (in: *Die Zeit*. Ausgabe 12 vom 16. März 1979, S. 53) oder Hilda Browns Aufsatz *Authentizität und Fiktion: Christa Wolfs Kleistbild* (in: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Stuttgart et al. 1995, S. 167–182). Weiterführende Informationen bietet auch das Kapitel *Kleist und die „Kunst des Scheiterns“: Christa Wolf (1979)* innerhalb von Stephan Ehrigs Monografie *Der dialektische Kleist. Zur Rezeption Heinrich von Kleists in Literatur und Theater der DDR* (Bielefeld 2018, S. 154–172).

161 Christa Wolf: *Kein Ort. Nirgends*. Frankfurt/Main 2007, S. 43.

und der Verzweiflung darüber, im Leben keinen seinen Bedürfnissen entsprechenden Platz finden zu können: „Unlebbares Leben. Kein Ort, nirgends.“¹⁶² Das Individuum und die Gesellschaft stehen sich hier unvereinbar gegenüber. Im Hinblick auf die in der DDR von kulturpolitischer Seite propagierte Darstellung von Kleist als mit Skepsis zu betrachtendem preußischen Junker und reaktionärem Dichter der Romantik ist das von Wolf konstruierte Kleist-Bild des empfindsamen Schriftstellers ein Affront. Ihn als sozialen und politischen Außenseiter zu charakterisieren, der an der bestehenden Gesellschaftsordnung scheitert, provozierte die Kulturpolitik, weil es als Projektionsfläche von Wolfs eigenem Leben als Schriftstellerin in der DDR und damit als implizite Kritik gedeutet wird.¹⁶³ Wolfs Erzählung findet in beiden deutschen Staaten große Beachtung.

Eine zunehmende, parallel verlaufende Tendenz der Historisierung in der Kleist-Forschung basiert nicht zuletzt auf den von Sembdner und Goldammer veröffentlichten Sammlungen von Dokumenten und Berichten zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte Kleists. Sie knüpft auch an die frühen Erkenntnisse insbesondere Richard Samuels an, der bereits 1938 die Rolle der Politik für das Leben und Werk Kleists analysiert hat.¹⁶⁴

162 Ebd., S. 100.

163 In einem Gespräch mit der Journalistin Frauke Meyer-Gosau gibt Wolf Auskunft über ihre Motivation für die Erzählung *Kein Ort. Nirgends* und nennt ihre persönliche Erfahrung, in der DDR nach der Ausbürgerung Biermanns an den realen gesellschaftlichen Umständen verzweifelt und in eine schriftstellerische Sackgasse gelangt zu sein, als Beweggrund dafür, sich mit Kleist und Günderode zu beschäftigen. Wolfs Annäherung an diese Dichter ist eine identifikatorische. Sie empfindet aufgrund ähnlicher Lebensumstände, mangelnder Handlungsmöglichkeit und der Erfahrung gescheiterter Hoffnungen ein Gefühl der Nähe zu dieser Vorläufergeneration (vgl. Christa Wolf: *Kultur ist, was gelebt wird*. Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau. In: Sauer, Klaus: *Christa Wolf. Materialienbuch*. Neue überarbeitete Ausgabe. Zweite Auflage. Darmstadt 1985, S. 67–81, hier: S. 76).

164 Grundlage ist Richard Samuels an der Universität Cambridge als Dissertation vorgelegte, jedoch nicht veröffentlichte Studie *Heinrich von Kleist's participation in the political movements of the years 1805–1809* aus dem Jahre 1938. [Deutsch: Samuel, Richard: *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809*. Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte, Frankfurt/Oder 1995]. Erst mit der 1995 vorgenommenen Übersetzung ins Deutsche wird sie allgemein zugänglich. Vergleiche dazu die *Nachbemerkung des Übersetzers* Wolfgang Barthel (in: Richard Samuel: *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809*. Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte. Frankfurt/Oder 1995, S. 385–387, S. 385).

Die vermehrte literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kleist im Nachgang des Gedenkjahres 1977 sowie die verstärkte Werkpräsenz im Film und auf der Bühne finden ihren Niederschlag in weiteren Publikationen.

Während in den 1970er Jahren die Auseinandersetzung mit Kleist – auf einen linkspolitischen Impuls zurückgehend – vornehmlich unter dem Gesichtspunkt einer Auflehnung gegen die bestehende Gesellschaftsordnung erfolgt, führt die intensivere Beschäftigung mit seinen Werken in den 1980er Jahren – vor dem Hintergrund der gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Konflikte und Ängste vor dem sogenannten ›Kalten Krieg‹ – zu einer Verschiebung des Fokus:

Die Abwendung von den Überzeugungen der siebziger Jahre, daß nämlich die Welt erkennbar, erklärbar und darum veränderbar sei, hat also ein zweites Interesse an Kleist begründet. In seinem Werk fand man nun die Bilder des Dunklen, Rätselhaften und Unerklär- und Unaufklärbaren im Menschen.¹⁶⁵

Es sind Deutungen, die Bilder der Entfremdung sowie der Welt- und Lebensangst ins Zentrum der Kleist-Rezeption stellen.

Zu Beginn der 1980er Jahre wird einer Veröffentlichung außerhalb des akademischen Umfeldes viel Aufmerksamkeit geschenkt. Weder von wissenschaftlichem noch von biografischem Interesse geleitet, versucht der Autor Mathieu Carrière¹⁶⁶ in seinem Essay *für eine Literatur des Krieges, Kleist*¹⁶⁷ heraus-

165 Rühle 1991, S. 93.

166 Mathieu Carrière (geb. 1950) ist Schauspieler und Autor. Bereits zu Beginn der 1960er Jahre wird er als Schauspieler in den Verfilmungen *Tonio Kröger* (1964 unter der Regie von Rolf Thiele) und *Der junge Törless* (1965 unter der Regie von Volker Schlöndorff) einem breiten Kinopublikum bekannt. Nach einem Studium der Philosophie in Paris, unter anderem bei Gilles Deleuze, veröffentlicht Carrière 1981 den Essay *für eine Literatur des Krieges, Kleist* (Ungekürzte Ausgabe, Frankfurt/Main 1990). Dem lässt er lediglich eine Gesprächsveröffentlichung unter dem Titel *Wilde Behauptung: Jennifer Bartlett und die Kunst* (Grafrath 1994) sowie den Roman *Im Innern der Seifenblase* (Frankfurt/Main 2011) folgen.

167 Der Germanist und Schriftsteller Hanns-Josef Ortheil stellt die Bedeutung dieses Essays für den Kleist-Diskurs der 1980er Jahre heraus, indem er ihn aufgrund seiner unwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kleists Werk als „Provokation“ bezeichnet und ihm gerade aufgrund dieser andersartigen Annäherung an den Dichter gleichzeitig attestiert, mitreißend, leidenschaftlich und „ahnungsvoll“ zu sein (Ortheil, Hanns-Josef: *Kleist, das Geheimnis. Ein ahnungsvoller Essay*. In: *Die Zeit*. Ausgabe 35 vom 21. Aug. 1981, S. 34).

zuarbeiten, welcher Antrieb seiner Auffassung nach hinter Kleists Literatur steht. Anhand unterschiedlicher, wiederkehrender Indizien, Kleists starken „Drang nach Bewegung“¹⁶⁸, seinem musikalischen Impetus und der Affizierung durch das Unbewusste, das Gemüt¹⁶⁹ als Ausgangspunkt der Prozesse der Grenzüberschreitung und des Krieges, verortet der Autor Kleist im Bereich der Extreme. Er zeigt ihn, dessen Aktivitäten aus seinem „Kriegsgemüt“¹⁷⁰ heraus entstehen, als Dichter des Krieges:

Nur die im Krieg entfesselte Gewalt vermag die Naturgesetze so umzuformen, daß affektive Begegnungen möglich werden. Krieg, das ist das Klima der Infektion, in dem allein Liebe möglich wird.¹⁷¹

Carrière geht der Frage nach, wie dieses Zusammenspiel von Krieg und Liebe in den Werken Kleists funktioniert: „Wie erzeugt man ein Katastrophenklima, das die Materie schreien oder singen läßt?“¹⁷² Anstatt Kleists Dichtung mit literaturwissenschaftlichem Vokabular zu beschreiben, entwickelt der Autor eigene Begriffe. Er wählt für die Beschreibung dessen, was er als „Blitz oder Spannung“¹⁷³ in der Literatur Kleists aufflackern sieht, den Begriff der „Kleistsche[n] Aktivität“:¹⁷⁴

Hegel, Goethe, die Minister Stein und Hardenberg [...] hätten sich die Finger verbrannt an der Glut, die im Innern aller kleistschen Aktionen brennt, die die Welt um ihn herum in Flammen aufgehen lassen kann.¹⁷⁵

Kleists Persönlichkeit, so Carrière, sei früh und entscheidend durch seinen Kriegsdienst geprägt worden: „Krieg, das ist die Dynamik, das Muster, welches alle seine Erfahrungen bestimmt“¹⁷⁶ und das sich als Folie durch

168 Carrière 1990, S. 7.

169 Vgl. ebd., S. 23. Das Gemüt bezeichnet hier die Gesamtheit des Denk- und Empfindungsvermögens.

170 Ebd., S. 33.

171 Ebd., S. 10.

172 Ebd., S. 7.

173 Ebd., S. 11.

174 Ebd.

175 Ebd., S. 35.

176 Ebd., S. 38.

seine Werke ziehe.¹⁷⁷ Anhand Kleists Figur des Michael Kohlhaas zeigt der Autor,

daß auch der ehrenwerteste Wunsch sich in eine Kriegsmaschine verwandeln kann, wenn dieser Wunsch zum Affekt wird, wenn dieser Wunsch auf einen gesellschaftlichen Körper trifft, dessen institutionelles Milieu ungefestigt und dynamisch ist.¹⁷⁸

Dank Kleists Sprachtechnik werde aus jeder der dargestellten Empfindungen ein Affekt, der in einer Art absoluter Verselbständigung Grenzen überschreite und alles Außenstehende mit sich reiße: „ein Gefühl von Freude wird zum Jubel-Affekt, zur Triumphmaschine, die [...] die Zerstörung von Maß und Ordnung herauschreit.“¹⁷⁹

Aus jedem der zahlreichen Begehren, die Kleist in seinem Leben in die Tat umsetzen und durch die er den ersehnten Ruhm erlangen wollte, sei ein Plan erwachsen, der jedoch im kreativen Prozess seiner Umsetzung verschwand. Nicht Entwicklungen, sondern Sprünge kennzeichnen das Leben und Werk des Dichters, so Carrière, die auch verhinderten, dass aus den einzelnen Mosaiksteinen eine Einheit geworden ist, die man als „Werk“ hätte bezeichnen können.¹⁸⁰

Magnus Klaue, der sich am 22. November 2011 in einem kritischen Rückblick¹⁸¹ mit den Hintergründen von Carrières Essay auseinandersetzt, gesteht dieser viel beachteten Schrift zu, es habe zu Beginn der 1980er Jahre

177 Carrière zitiert mit den Begriffen „Friktion der Kriegsmaschine“ (ebd., S. 38) und „absoluter Krieg“ (ebd., S. 57) aus der Schrift *Vom Kriege*, in der Carl von Clausewitz seine Philosophie von Kriegsstrategie und -taktik dargelegt hat.

178 Ebd., S. 46.

179 Ebd., S. 82. Auch im wissenschaftlichen Umfeld erfährt Carrières Essay Beachtung. Der Literaturwissenschaftler Wilhelm Emrich weist in diesem Zusammenhang auf die fortwährende Problematik der Doppeldeutigkeit bei Kleist hin: Die Gleichsetzung von Krieg und Liebe und deren ausufernde Grenzüberschreitungen seien sowohl als Gestaltung faschistischer Möglichkeiten als auch als Liebesutopie lesbar. Er merkt kritisch an, dazu beziehe Carrière nicht eindeutig Stellung (vgl. Wilhelm Emrich: *Fortschritt und Reaktion im Werk Kleists*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Berlin 1986, S. 98–124, hier: S. 122f.).

180 Vgl. Carrière 1990, S. 28f.

181 Klaue, Magnus: *Kleist fürs Dschungelcamp*. In: *Der Freitag*. Die Wochenzeitung. Online-Ausgabe vom 22. Januar 2011.

als „Gründungsdokument der postmodernen Kleist-Rezeption in Deutschland fungiert“.¹⁸²

In den 1980er Jahren gewinnt das dekonstruktivistische Rezeptions- und Analyseverfahren (als Gegenströmung zur hermeneutischen Werkbetrachtung) an Popularität. Der amerikanische Literaturtheoretiker Paul de Man unterzieht Kleists Prosatext *Über das Marionettentheater* einer Analyse, die sich einer hermeneutischen Determination der Bedeutung widersetzt, weil die zahlreichen Interpretationen dieses Textes – seiner Auffassung nach – keine annähernd übereinstimmenden, sondern vor allem vielfältige Resultate hervorgebracht hätten.

De Man glaubt, die dekonstruktivistische Methode habe einen „heilsamen Einfluß“¹⁸³ auf die Lektüre dieses widersprüchlichen Textes und erlaube,

die wirkliche ästhetische Dimension des Textes zu erreichen, die unbequeme Mischung aus Behauptung und Verneinung, von Anmut und Gewalt, von Mystifikation und Klarheit, von Bauernfängerei und Ernsthaftigkeit, die seinen Charakter bestimmt und seine anhaltende Faszination ausmacht.¹⁸⁴

Um die Gegensätze des Textes aufdecken zu können, hinterfragt de Man kritisch die logische und rhetorische Sprachebene des Textes und kommt zu dem Ergebnis, bei Kleists Text handele es sich um eine Verknüpfung von Ästhetik – in Form von Erzählung – und erkenntnistheoretischer Argumentation, die auf Belehrung hinauslaufe. Den Text betrachtet er als eine in den Dialog einer Theaterszene implementierte „Folge von drei verschiedenen

182 Ebd.

Wolf Kittlers einflussreiche Studie *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, erstmals 1987 veröffentlicht (Heilbronn 2011), geht in dieselbe Richtung wie Carrières Annäherung an Kleist. Kittler macht den historischen Dichter als politischen Schriftsteller und Vordenker einer militärischen Strategie sichtbar. Eine umfassendere Vorstellung und Einordnung von Kittlers Studie, gerade auch mit Blick auf die Kleist-Rezeption in den Preisreden der 1980er Jahre, erfolgt in Kapitel 5.1.7.

183 Paul de Man: *Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater*. In: Man, Paul de: *Allegorien des Lesens*. Deutsche Erstauflage. Frankfurt/Main 1988, S. 205–233, hier: S. 214. Das Original wird 1984 veröffentlicht. (In: Man, Paul de: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984.)

184 Man 1988, S. 214.

Erzählungen“,¹⁸⁵ der er eine illustrierende Funktion innerhalb der epistemologischen Argumentation zuspricht. De Mans Lesart zeigt den Autor Kleist nicht nur als ›Fintenleger‹, der mithilfe rhetorischer Figuren, wie beispielsweise mit Ironie oder einer Allegorie, den Leser bewusst in die Irre führt, um die Herrschaft über die von ihm intendierte Bedeutung (und keine andere mögliche) zu sichern, sondern konstruiert ihn darüber hinaus als theoretischen Schriftsteller.¹⁸⁶

Im Verfahren der Dekonstruktion kommt es zu einem Bruch mit den bis dato geltenden Grundannahmen, literarische Werke besäßen Kohärenz, eine Einheit, eine bestimmte Form oder es könnte ihnen ein eindeutiger Sinn zugewiesen werden.

Ebenfalls im Jahr 1981 erscheint die Monografie *Das Textbegehren des Michael Kohlhaas. Die Sprache des Unbewussten und der Sinn der Literatur*¹⁸⁷ der Literaturwissenschaftlerin Helga Gallas. Ihre Herangehensweise an die Analyse von Kleists Erzählung erfolgt auf der theoretischen Grundlage der Traumdeutung Sigmund Freuds und der aus ihr entwickelten Theorie Jacques Lacans. Gallas' Textanalyse ist das Resultat ihrer Kritik an der historisch-materialistischen Methode der vorhergehenden Jahre, deren Textanalyseergebnisse zu wenig umfassend und damit unbefriedigend seien, so die Autorin. Sie kritisiert, dass bis dato keine der neuen, interdisziplinären Theorien,¹⁸⁸ die seit Ende der 1960er Jahre zu neuen Denk-, Sprech- und Analyseweisen geführt und Einfluss auf wissenschaftliche Diskurse genommen haben, berücksichtigt worden seien.¹⁸⁹ Gallas versucht deutlich zu machen, dass ein Text in dem Rezipienten ein Begehren, im Sinne eines Mangels auslösen müsse. Denn nur wenn es einem Text gelinge, das Interesse an ihm zu wecken, komme es zu einer Art wechselseitiger Kommunikation zwischen Rezipienten und Text, in der sich mögliche latente Lesarten – über

185 Ebd., S. 209.

186 Die Herausgeber des Sammelbandes *Schreiben nach Kleist* gehen noch einen Schritt weiter. Sie verstehen die dekonstruktive Lesart, insbesondere der kleinen Schriften Kleists, als Um- und Fortschreibungen seines theoretischen Gedankenguts und damit als ein ›Theoretisieren nach Kleist‹ (vgl. Feig et al. 2014, S. 18f.).

187 Reinbek 1981.

188 Neue Forschungsansätze kamen aus der Psychoanalyse, aus Strukturalismus und Poststrukturalismus sowie den Kulturwissenschaften.

189 Vgl. Gallas 1981, S. 8f. sowie S. 11.

die manifesten hinaus – erschließen lassen.¹⁹⁰ Damit grenzt Gallas ihre Methode von der bis dato üblichen traditionellen psychoanalytischen Analyse ab. Mit der Einführung der Terminologien Lacans und der strukturalistisch-linguistischen Perspektive auf die Textanalyse leistet sie einen innovativen Beitrag zur Kleist-Forschung.¹⁹¹ Den von ihr erhofften methodischen Paradigmenwechsel erreicht sie hingegen nicht.¹⁹²

Zu einem der literarischen Kleist-Bilder, die (wie auch Christa Wolfs Roman *Kein Ort. Nirgends*) Aufmerksamkeit erzielen, gehört Karin Reschkes *Verfolgte des Glücks. Findebuch der Henriette Vogel*,¹⁹³ einem fiktiven Tagebuch der Todesgefährtin Kleists. Reschkes kritisch-feministischer Blick auf Kleist ist eine Parteinahme für Henriette Vogel und dürfte zu ihrer Aufwertung beigetragen haben.¹⁹⁴

190 Vgl. ebd., S. 109f. Das von Gallas aus Freuds Traumdeutung übernommene Modell der manifesten und latenten Traumhalte als Ausdruck des Unbewussten funktioniere nur unter der Voraussetzung, „daß Kunstfiguren und empirische Personen gleichgesetzt werden könnten, bzw. daß durch die Kunstfigur Kohlhaas hindurch das Unbewußte des Autors Kleist zur Sprache komme“, so der Literaturwissenschaftler Dirk Grathoff (*Rezension über Helga Gallas: Das Textbegehren des ›Michael Kohlhaas‹*. In: *Kleist-Jahrbuch 1985*. Berlin 1985, S. 170–177, hier: S. 173). Ein Aspekt, den Gallas insofern andeutet, als sie davon spricht, dass der „Schriftsteller [...] seinem Text so verständnislos [gegenüber] steht wie der Träumer seinem eigenen Traum“ (Gallas 1981, S. 113), denn ihrer Theorie liegt der Text als Subjekt mit all seinen Assoziationsmöglichkeiten zugrunde (vgl. ebd.).

191 Vgl. Joachim Pfeiffer: *Kleist und die Sprache des Unbewussten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Kleist-Forschung*. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Band 27. Heinrich von Kleist*. Herausgegeben von Ortrud Gutjahr. Würzburg 2008, S. 21–37, hier: S. 32.

192 Vgl. Grathoff 1985, S. 170f. Gallas Versuch, einen methodischen Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft anzuregen, hatte einen Richtungsstreit zur Folge. Vgl. dazu folgende Publikationen: Dirk Grathoffs Aufsatz *Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, Wiesbaden 2000, S. 59–74 sowie Helga Gallas: *Die Suche nach dem Gesetz oder die Anerkennung des Begehrens – Eine struktural-psychoanalytische Interpretation des „Michael Kohlhaas“*. In: *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*. Herausgegeben von Inka Kording und Anton Philipp Knittel. Darmstadt 2003, S. 17–39.

193 Berlin 1982.

194 Vgl. dazu Ernst Osterkamps umfangreiche kritische *Rezension über Karin Reschke: Verfolgte des Glücks. Findebuch der Henriette Vogel*. In: *Kleist-Jahrbuch 1984*. Berlin 1984, S. 163–175.

1982 bringt der Regisseur Claus Peymann,¹⁹⁵ seit 1979 Intendant am Schauspielhaus Bochum, erstmalig in der deutschen Nachkriegszeit Kleists *Hermannsschlacht* zur Aufführung, entpolitisiert es und deutet es radikal um.¹⁹⁶ „Seine Inszenierung des Stücks ist die radikalste Durchbrechung der Nachkriegssperre gegen Kleist“,¹⁹⁷ so Rühle. Die bisher übliche nationale Rezeption weicht einer pazifistischen Deutung.¹⁹⁸ In Peymanns Inszenierung ist Hermann der Cherusker Kleist, beziehungsweise eine Abspaltung seines Ich,¹⁹⁹ der sich gegen die bestehende staatliche Ordnungsmacht, die römische Armee, wendet. Das spektakulär Neue daran ist die Übertragung des Kleistschen Modells eines Befreiungskrieges auf die Art der Befreiungsbewegungen der 1970er und 1980er Jahre.²⁰⁰ Neu ist auch, dass der siegreiche Held persönlich zerstört und gespalten zurückbleibt, weil er die Kriegserlebnisse nicht mehr vergessen kann.²⁰¹ Peymann macht deutlich, dass Kriege für alle Beteiligten katastrophale Folgen haben. Neben dieser Kriegsthematik ist es die Problematik von Zweierbeziehungen, die ihn an der *Hermannsschlacht* fasziniert habe.²⁰² Im Prozess der Auseinandersetzung des jungen Regisseurs mit dem politischen Zeitgeschehen, insbesondere den südamerikanischen Guerillakämpfen, entsteht eine andersartige Auslegung der *Hermannsschlacht*, die zu einer Renaissance dieses Dramas führt und einen neuen Maßstab in der Inszenierung setzt.

195 Claus Peymann war Intendant in Stuttgart (1974–1979), in Bochum (1979–1986), am Burgtheater in Wien (1986–1999) sowie am Berliner Ensemble (1999–2017).

196 In dem *Streitgespräch über Kleists ›Hermannsschlacht‹* zwischen Hans Joachim Kreutzer und Claus Peymann (in: *Kleist-Jahrbuch 1984*. Berlin 1984, S. 77–97) merkt Kreutzer an, Peymann inszeniere Kleists Stück nicht als vaterländisches Drama (vgl. ebd., S. 82). Mit der Schwächung der Figur Marbod und der Streichung des Fürstenrates am Ende der *Hermannsschlacht* entpolitisiere er das Drama zugunsten gesellschaftlicher Interessen (vgl. ebd., S. 87f.).

197 Rühle 1991, S. 89.

198 Vgl. Andreas Englhart: *Das Theater der Gegenwart*. München 2013, S. 64f. In seinem Streitgespräch mit Hans Joachim Kreutzer zitiert Peymann das Urteil eines namentlich nicht genannten Kritikers mit den Worten: „Das ist eine „Hermannsschlacht für den Frieden“ (Kreutzer; Peymann 1984, S. 81).

199 Vgl. Rühle 1991, S. 87.

200 Vgl. ebd., S. 89f. sowie Kreutzer; Peymann 1984, S. 97. Peymann sagt dazu selbst: „Ich habe mich interessiert für das Modell eines Befreiungskrieges, für das Modell einer Revolution gegen den übermächtigen Gegner, wenn Sie so wollen: gegen den Staat.“ (Ebd., S. 78.)

201 Vgl. ebd., S. 83.

202 Vgl. ebd., S. 92.

Der aktuelle, aus der Perspektive der jungen Künstler in Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Lebenswirklichkeit erschaffene Blick auf die Werke Kleists bringt neue Dichterprofile zum Vorschein. Kleist wird von Peymann als „seltsamer Todes- und Tagträumer“,²⁰³ als „Chaotiker und Träumer“²⁰⁴ sowie als „Utopist“²⁰⁵ beurteilt. Diese bis dato unbekanntenen Kleist-Bilder zeugen gleichzeitig von der „Infektionskraft“²⁰⁶ des Dichters, die sowohl Carrière als auch Peymann vehement beschwören und die ursächlich für die neue Beschäftigung mit und Begeisterung für das Leben und Werk Heinrich von Kleists ist.

Das Zusammenspiel aus intensivierter wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Kleist, dem innovativen Essay Carrières, der Adaption seiner Werke in Hörfunk und Film sowie der zeitgeschichtlichen Bearbeitung seiner Stücke durch das experimentierfreudige Regietheater führt zu einer Wiederbelebung und Neubewertung des politischen Kleist. Diese Renaissance habe zur Folge, so Rühle, dass Kleist seit Ende der 1970er Jahre Georg Büchner „als Leitfigur des Theaters“²⁰⁷ abgelöst habe.

4.2 DDR

In der DDR gilt Kleist in den Nachkriegsjahren und bis in die 1960er Jahre aufgrund der faschistisch-imperialistischen Inanspruchnahme durch den Nationalsozialismus als problematisch und wird wegen seiner politischen Haltung verurteilt. Damit verläuft die Kleist-Rezeption in den Grundzügen ähnlich wie in der Bundesrepublik Deutschland. Dies ist erstaunlich, denn die politischen Rahmenbedingungen sind grundlegend andere: Unter sowjetischem Einfluss wird nach der Staatsgründung der DDR das Ziel verfolgt, die Gesellschaft in eine sozialistische Gesellschaftsordnung nach dem Vorbild der Sowjetunion umzuformen. Die Staatspartei SED bestimmt als oberstes Organ die Ausrichtung der Kulturpolitik. Durch zentral gesteuerte öffentliche Verlautbarungen auf ihren Parteitag werden kulturpolitische Veränderungen oder Maßnahmen angekündigt. Diese Parteitage des Zentralkomitees

203 Ebd., S. 79.

204 Ebd., S. 77.

205 Ebd., S. 84.

206 Rühle 1991, S. 90.

207 Rühle 1991, S. 90.

der SED bilden Markierungspunkte in der Frage nach dem Umgang mit Kultur.²⁰⁸ Auf diesen Parteitag wird auch die Rolle der Literatur fest umrissen, da diese als Werkzeug zur Durchsetzung parteipolitischer Ideologie verstanden wird. Im Gegensatz zur Bundesrepublik Deutschland gibt es in der DDR keine öffentlichen Diskussionen zu kulturellen Themen. Die Kulturpolitik wird staatlich gelenkt, die Literaturproduktion und -distribution werden geplant. Sie lässt keine freien Publikationen zu; Veröffentlichungen unterliegen der Zensur. Die Absicht der staatlich gelenkten Kulturpolitik zielt auf die kulturelle Erziehung der Bevölkerung beziehungsweise die Demokratisierung von Bildung ab. In diesem Rahmen wird der Literatur eine aufklärerisch-didaktische Funktion zugewiesen. Als staatliche kulturpolitische Leitlinie soll der Sozialistische Realismus eingeführt werden. Von Schriftstellern wird erwartet, dass sie – mit den Mitteln der Literatur – zu Volks-erziehern werden. Der Sozialistische Realismus sieht vor, dass Literatur die gesellschaftliche Realität in ihrer revolutionären Entwicklung auf dem Weg in den Sozialismus abbilden und – durch die Darstellung einer besseren Version der Wirklichkeit – die Leser dazu anregen, sich dementsprechend zu verhalten.²⁰⁹ Eines der für die Durchsetzung der Errichtung einer sozialistischen Kultur verantwortlichen Organe ist der Kulturbund. Dieser wird 1945 aufgrund der maßgeblichen Initiative von Johannes R. Becher²¹⁰ als „Kultur-

208 Auf dem 20. Parteitag der KPdSU 1956 wird beispielsweise eine Lockerung der literaturpolitischen Vorgaben beschlossen, die eine „Tauwetterperiode“ einleitet. Auf anderen Parteitagen entscheidet man sich erneut für ein restriktiveres Vorgehen: In Folge des 11. Parteitages des Zentralkomitees der SED, dem sogenannten „Kahlschlagplenum“ (Michael Opitz; Michael Hofmann (Hrsg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur*. Autoren – Institutionen – Debatten. Stuttgart et al. 2009, S. 87), kommt es am 15. Dez. 1965 zu gravierenden Veränderungen, die in eine repressivere Kulturpolitik münden. Eine Erweiterung der Freiräume wird erst nach dem Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker und der 4. Tagung des Zentralkomitees der SED 1971 möglich (vgl. ebd., S. 248–250).

209 Diese Einführung in die literaturgeschichtlichen Grundzüge in der DDR basiert auf Wolfgang Emmerichs Grundlagenwerk *Kleine Literaturgeschichte der DDR* in seiner erweiterten Neuauflage (Vierte Auflage. Emmerich 2009). Vgl. ebd., S. 120.

210 Der Schriftsteller Johannes R. Becher kehrt 1945 aus dem Exil in der Sowjetunion zurück in die SBZ. Zusammen mit anderen kommunistischen Exilliteraten (z. B. Georg Lukács) wirkt er maßgeblich an der kulturellen Neuorientierung, die ihrer Auffassung nach in erster Linie antifaschistisch zu sein hat und sich an einem humanistischen Menschenbild orientieren soll, mit. Becher gründet 1945 – im Auftrag des Kulturbundes – den Aufbau Verlag (Berlin). Dieser gibt die kulturelle Monatszeitschrift *Aufbau* sowie die Wochenzeitung *Der Sonntag* heraus. Auch die Gründung des Deutschen Schriftstellerverbandes (1950),

bund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ gegründet.²¹¹ Becher, Präsident des Kulturbundes (1945–1958) und ab 1954 erster Kulturminister der DDR, sieht im Rückgriff auf die Ideale des Humanismus und der Klassik sowohl die Möglichkeit, einen Gegenpol zur ästhetischen Moderne des Westens zu bilden, als auch einen Weg, neben der Arbeiterklasse auch das Bürgertum in die neue Gesellschaftsordnung zu integrieren. Dass der Literatur in dieser geschlossenen Gesellschaft eine besondere gesellschaftspolitische Rolle zugeordnet wird, dokumentiert der von Becher geprägte Begriff der „Literaturgesellschaft“.²¹² In diesem Rahmen stellt sich die Frage des kulturpolitischen Umgangs mit Literatur bürgerlicher Epochen: Wie will man sich zur Literatur der Weimarer Klassik oder Romantik verhalten? Dass die für die Ausrichtung der Kulturpolitik Verantwortlichen eine Erneuerung der Gesellschaft anstreben und dann doch eine „kulturkonservative Strategie“²¹³ verfolgen, ist erstaunlich und kann als ein Indiz dafür gewertet werden, dass die kulturpolitische Ausrichtung auf den Sozialistischen Realismus zwar außer Frage steht, man sich über den Weg seiner praktischen Umsetzung jedoch alles andere als sicher ist. Auf der einen Seite ist „die Wendung zum klassischen Erbe“²¹⁴ gerade in der Zeit der Neuausrichtung (1945–1949) sicherlich auf die Kulturpolitiker zurückzuführen, die überwiegend der älteren Generation derer, die im Exil (z. B. Becher) beziehungsweise in der ›inneren Emigration‹ waren, angehören. Neben Sowjetliteratur sind es vor allem ihre in den Kriegsjahren entstandenen, gegen den Nationalsozialismus gerichteten Werke, die in den ersten Jahren der DDR die Gegenwartsliteratur bilden. Von dieser älteren Generation geht kein Bestreben für eine ›Kulturrevolution‹ aus; stattdessen verspricht man sich über die Hinwendung

der ebenfalls die Kulturpolitik der SED umsetzen soll, geht auf die Initiative Bechers zurück. In seiner Funktion als Präsident der Deutschen Akademie der Künste Ost-Berlin ist Becher Mitbegründer der Literaturzeitschrift *Sinn und Form*. Becher ist Kulturpolitiker im Zentralkomitee der SED und leitet ab 1954 das neu gegründete Kulturministerium.

211 In den ersten Jahren vereint der Kulturbund intellektuelle Vertreter sämtlicher Besatzungszonen. Die Institution ist überparteilich ausgerichtet und soll zunächst auch der nationalen Einheit Deutschlands dienen. Dennoch enthält die Gründungserklärung bereits alle kulturpolitischen Ziele der späteren DDR (vgl. Emmerich 2009, S. 74). Ab 1949 richtet Becher den Kulturbund nach den politischen Vorgaben der SED aus (vgl. Opitz; Hofmann 2009, S. 29).

212 Vgl. Emmerich 2009, S. 40f.

213 Ebd., S. 73.

214 Ebd., S. 84.

zur klassischen Literatur Akzeptanz in allen Bevölkerungsgruppen sowie ein Erstarken einer neuen nationalen Identität.²¹⁵ So nimmt sich die Kulturpolitik offenbar kritiklos der Literatur der Weimarer Klassik an:

[Man] hatte Angst, »den Anschluß zu verpassen«, wie Ulbricht sich einmal ausdrückte, und favorisierte deshalb einen widerspruchsfreien, verklärenden Traditionsbezug. So erklärte man denn die antifaschistisch-demokratische Ordnung, später die Arbeiterklasse höchstselbst, zum »Vollstrecker« der Ziele und Ideale der deutschen Klassik. Daß die so verstandene Idee des Erbens sich kaum von Marx herleiten ließ, sondern eher auf die Prägung der Wortführer der deutschen Arbeiterbewegung [...] durch die Bildungsideale des deutschen Bürgertums zurückzuführen ist, wurde weder damals in der SBZ noch später in der DDR problematisiert.²¹⁶

Man spricht vom »klassischen Erbe«,²¹⁷ stellt das in der Weimarer Klassik zum Ausdruck kommende humanistische Menschenbild (als Ausgangspunkt für ein später zu vermittelndes sozialistisches Menschenbild) in den Mittelpunkt der Vermittlung in den Schulen sowie auf den Theatern und erklärt sich selbst zum einzig rechtmäßigen Verwalter dieses Erbes, seiner literarischen Überlieferung und Vermittlung.²¹⁸ Dichter wie Lessing, Goethe oder Schiller²¹⁹ lassen sich so offensichtlich mühelos als zu schützendes »Erbe«

215 Vgl. ebd., S. 72.

216 Ebd., S. 84.

217 Emmerich stellt eindrücklich heraus, wie stark sich dieser Traditionsbezug in dem kulturpolitischen Sprachgebrauch niederschlug: „Geistig-literarische Produktionen der Vergangenheit wurden als »Güter« oder »Schätze« wahrgenommen, die man sich »aneignen«, von denen man »Besitz ergreifen« müsse. Die »Pflege«, die »Erhaltung« eines Erbes, das vor den Verfälschungen, Beschädigungen, Verstümmelungen, ja der »Zerstörung« durch den imperialistischen Gegner zu schützen war, stand auf dem Spiel.“ (Ebd.)

218 Vgl. ebd., S. 84f.

219 Honnef weist darauf hin, dass auch Schriftsteller wie Herder, Heine oder Büchner dem klassischen »Erbe« zugeordnet wurden (vgl. Theo Honnef: *Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR*. New York et al. 1988, S. 27). Emmerich zählt darüber hinaus Hebbel, Hauptmann, Keller sowie Thomas und Heinrich Mann zu den Autoren, die die Literaturpolitik in der DDR als „bürgerlich-humanistische Literatur“ in ihren zu vermittelnden Kanon aufnahm (vgl. Emmerich 2009, S. 85f).

integrieren, dessen ›Pflege‹ sich auch in der Ausrichtung öffentlicher Gedankenveranstaltungen widerspiegelt.²²⁰

Und wie geht man mit einem Schriftsteller wie Kleist um?

Wie bereits geschildert ist die Auseinandersetzung der staatlich gelenkten Kulturpolitik mit überlieferter Literatur nicht frei von Widersprüchlichkeit. Um die Widersprüche sichtbar zu machen, die insbesondere die Kleist-Rezeption in der DDR von Beginn an charakterisieren, ist eine Differenzierung notwendig, die zwei unterschiedliche Formen der Kleist-Rezeption zu trennen versucht: Dem ›offiziellen‹, ideologischen, von der Kulturpolitik der DDR verbreiteten Kleist-Bild steht ein dialektisch-pragmatischer Umgang mit dem Dichter gegenüber.²²¹ Aus diesem Grunde wird im Folgenden die

220 Vgl. ebd., S. 85.

221 Grundlage dieses einführenden Überblicks in die Kleist-Rezeption in der DDR sind im Wesentlichen die Publikationen, die – mit zeitlichem Abstand zur DDR – seit 1995 veröffentlicht worden sind. Honnef ist 1988 noch davon ausgegangen, dass die Ablehnung Kleists bis Mitte der 1950er Jahre auf den Einfluss von Georg Lukács zurückzuführen ist. Dass sich der Widerstand gegen Kleist im Laufe der Zeit abgeschwächt hat und einer Akzeptanz gewichen ist führt er im Wesentlichen auf kulturpolitische Liberalisierungstendenzen, insbesondere in den 1970er Jahren, zurück. Tadeusz Namowicz nimmt 1995 einen Perspektivwechsel vor: In seinem Aufsatz *Heinrich von Kleist in der DDR. Ein preußischer Dichter und die sozialistische Literaturgesellschaft* (in: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Stuttgart et al. 1995, S. 150–166) wendet er sich gegen Honnefs linearen Blick auf die Kleist-Rezeption und gibt zu bedenken, dass sich damit nicht erklären lasse, dass Kleist – obwohl von der Kulturpolitik offiziell abgelehnt – zu jeder Zeit und insbesondere auf den Bühnen präsent sei. Er konzipiert ein (gegenüber Honnef) zweigliedriges Modell, das von zeitlich parallel verlaufenden Rezeptionsstrategien ausgeht, und stellt die „ideologische Option“ (ebd. S. 156) der „pragmatischen Option“ (ebd.) an die Seite. Dieser Studie wird die von ihm eingeführte Begrifflichkeit zugrunde gelegt, da sich insbesondere die pragmatische Herangehensweise an Kleist, ihn und sein Werk zielstrebig in den Dienst der eigenen politischen Sache zu stellen, griffig in ihr widerspiegelt. Neben seinem Aufsatz erweist sich die 2018 erschienene Monografie *Der dialektische Kleist. Zur Rezeption Heinrich von Kleists in Literatur und Theater der DDR* von Stephan Ehrig (Bielefeld 2018) als fruchtbar für diese Untersuchung. Ehrig baut auf Namowicz' Rezeptionsmodell auf und variiert dieses: Er unterteilt die „marxistische Ästhetik der Moderne“ (ebd., S. 18) in eine „ideologische“ und eine „dialektische“ Ästhetik (vgl. ebd., insbesondere S. 18–24 sowie S. 25–31). Seine Begriffsverwendung ist nicht an jeder Stelle klar und konsequent, so dass das Modell von Namowicz stärker überzeugt. In seiner Studie nimmt Ehrig (im Gegensatz zu Namowicz) sowohl die reproduzierende als auch die produktive Rezeption in den Blick. Seine Untersuchung widmet sich sehr detailliert einzelnen Stimmen, die den

Kleist-Rezeption in den Feldern der staatlich gelenkten Kulturpolitik (Literaturpolitik), der Literaturwissenschaft, des Theaters sowie der Schriftsteller umrissen.

Ebenso wie Becher gehört Georg Lukács der Generation der kommunistischen exilierten Intellektuellen an, die 1945 – nach ihrer Rückkehr in die SBZ – für die politische Ausrichtung in der DDR von großer Bedeutung sind.²²² Lukács wird in den frühen Jahren der DDR zum akzeptierten Theoretiker für das Prinzip des Sozialistischen Realismus, weil seine bereits in den 1930er Jahren im sowjetischen Exil erarbeitete Literaturtheorie von der Kulturpolitik zur Durchsetzung ihrer Ziele für geeignet befunden und übernommen wird. Lukács' Überlegungen sehen in einer humanistischen Literatur das geeignete Mittel, um eine bessere Version der gesellschaftlichen Wirklichkeit – trotz vorhandener Widersprüche und Konflikte – abbilden und damit ihren Fortschritt hin zu einer kommunistischen Gesellschaft dokumentieren zu können.

Von Beginn an ist es um Kleists Integration in den staatlich gelenkten Literaturbetrieb der DDR, deren Leitkultur die Weimarer Klassik sein soll, schlecht bestellt. Ein adeliger Schriftsteller wie Kleist, der von Lukács als „preußischer Junker“,²²³ als bürgerlich dekadent und reaktionär²²⁴ bezeichnet wird, lässt sich nur schwer mit einem sozialistischen Gesellschaftssystem vereinbaren, in dem nach Kriegsende – als Voraussetzung für sozialistische Planwirtschaft – landwirtschaftlicher Grundbesitz nach der Devise „Junkerland in Bauernhand“ enteignet wird.²²⁵ Aufbau-Literatur aus der Feder von Autoren bäuerlicher oder proletarischer Herkunft verkörpert das Ideal. Auch steht die Tatsache, dass Kleist zunächst Henriette Vogel tötet und sich danach das eigene Leben nimmt, der Möglichkeit entgegen, ihn als Vorbild

Kleist-Diskurs in der DDR mitbestimmen, informiert über Hintergründe und Zusammenhänge und eignet sich in dieser Hinsicht gut, um diese nachzuschlagen.

222 Emmerich führt die Bedeutung, die diese Generation erlangen konnte darauf zurück, dass sie, „die gemeinsame antifaschistische Kampferfahrungen hatten, die *eine* Moral hatten und *eines* Sinnes waren“ (Emmerich 2009, S. 80). Sie forderten ihren Führungsanspruch gegenüber der jüngeren Generation ein.

223 Sembdner 1997, Dokument 490a, S. 434.

224 Vgl. ebd.

225 Zu den Strukturveränderungen, die anlässlich der Gründung der DDR vorgenommen werden, vgl. Emmerich 2009, S. 29–39, hier S. 31f.

für ein Gesellschaftssystem zu betrachten, das in der fortschrittszugewandten, die humanistischen Ideale vertretenden Weimarer Klassik die Verkörperung seiner sozialistischen Ideale zu sehen bereit ist und einer als reaktionär und gefühlsbetont empfundenen Romantik eine Absage erteilt. Kleist taugt nicht zum unstrittigen Vorbild, sondern provoziert zum Widerstand und zur Auseinandersetzung mit ihm. Dennoch: Obwohl Kleist von offizieller Seite der Kulturpolitik nicht wohlgefallen ist, weil er in ihren Augen kein vorbildlicher Repräsentant des neuen sozialistischen Gesellschaftssystems sein kann, wird er nie verboten, sondern zurückhaltend behandelt beziehungsweise an die eigene Ideologie angepasst. Dieser Umgang mit Kleist, das parallele Vorhandensein einer entschieden ablehnenden Haltung dem Dichter gegenüber bei gleichzeitiger Inanspruchnahme Kleists für eigene politische Zielsetzungen erscheint paradox und bedarf einer differenzierten Betrachtung.²²⁶

Nach der Gründung der DDR ist die Kulturpolitik bestrebt, mit dem neuen Gesellschaftssystem, in dem der Sozialistische Realismus nach sowjetischem Vorbild umgesetzt werden soll, im Zuge einer Nationalkultur auch ein neues Literaturverständnis zu etablieren, das sich an marxistischen Maximen orientieren und sich als ›antifaschistisch‹ von dem der Bundesrepublik Deutschland abgrenzen soll.²²⁷ Die klassische Literatur wird zur Grundlage der sozialistischen Kulturpolitik, dient ebenso als Instrument politischer Legitimation wie als moralische Instanz. Goethes Urteil, Kleist sei „von einer unheilbaren Krankheit ergriffen“²²⁸ und würde in ihm „Schauer und Abscheu“²²⁹ erregen, kann so Eingang in die Kleist-Rezeption finden und wird – offenbar kritiklos – übernommen. Hinzu kommt, dass die Literatur der Romantik, der auch Kleist zugeordnet wird, wegen ihrer Orientierung am christlichen Glauben als Weltflucht und Phantastik abgelehnt wird.²³⁰ In den

226 Namowicz stellt zu Recht fest, dass der politische Hintergrund, der ursächlich für die widersinnige Kleist-Rezeption von Seiten der Kulturpolitik ist, erst dann erschlossen werden könne, wenn geheim gehaltene Dokumente, die Einblicke in politische Maßnahmen zuließen, zugänglich gemacht würden (vgl. Namowicz 1995, S. 151).

227 Vgl. Ehrig 2018, S. 15.

228 Sembdner 1997, S. 240, Dokument Nr. 274. Dieses Urteil ist einem Artikel zu entnehmen, den Goethe für die von Ludwig Tieck herausgegebenen *Dramaturgischen Blätter*, datiert auf 1826 (gedruckt 1833), verfasst hat.

229 Ebd.

230 Auf die Rezeption der Romantik und ihre Bedeutung für den Literaturkanon in der DDR verweist schon früh Theo Honnef in der obengenannten Studie (vgl. Honnef 1988, S. 27–36).

1950er Jahren überwiegt aus den eingangs genannten Gründen der politische Vorbehalt gegenüber Kleist,²³¹ der im Wesentlichen auf den Einfluss von Lukács zurückzuführen ist. Dieser weist der Literatur eine Hilfsfunktion bei der Entwicklung und Optimierung der sozialistischen Gesellschaft zur Klassenlosigkeit zu. Lukács' Auseinandersetzung mit Kleist erfolgt im Hinblick auf eine literaturgeschichtliche Klassifikation des Dichters. In seinem Aufsatz *Die Tragödie Kleists* rechtfertigt er die Einordnung Kleists als Vertreter der Romantik.²³² Diese Klassifikation ist mit einer nach sozialistischer Wunschvorstellung verbundenen Darstellung der Wirklichkeit nicht zu vereinbaren. Sie bildet die Grundlage für die politische Ablehnung Kleists und seiner Werke. Doch ist Lukács' Kleist-Bild durchaus ambivalent:

Seiner »Klassenpsychologie« nach ein bornierter preußischer Junker. Seinen dichterischen Absichten nach ein gewaltiger Vorläufer der meisten dekadenten Strömungen der späteren bürgerlichen Literatur. In den wenigen Fällen, wo die Wirklichkeit gegen seine Absichten einen »Sieg des Realismus« herbeigeführt hat, einer der bedeutendsten Realisten der ganzen deutschen Literatur. Goethe, der infolge seiner gesunden Abneigung gegen jede Dekadenz Kleist nicht mochte, nennt ihn einen »von der Natur schön intentionierten Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen« sei.²³³

Trotz seiner ablehnenden Haltung gegenüber Kleist bewertet Lukács die Erzählung *Michael Kohlhaas* sowie das Lustspiel *Der zerbrochne Krug* als Meisterwerke. Ausschlaggebend dafür sei, dass es Kleist in diesen beiden Werken in Perfektion gelinge, ein realistisches Bild zu zeichnen und objektive Wirklichkeit „reich und plastisch, mit rücksichtsloser Echtheit und

Diesbezüglich detaillierter erfolgt die Auseinandersetzung in der 2015 erschienenen Dissertation *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR* von Ronald Weber, der sich unter anderem detailliert mit der Wandlung der Romantik-Rezeption in der DDR auseinandersetzt (Berlin 2015, S. 387–410 sowie S. 550–552.).

231 Vgl. Honnef 1988, S. 41f.

232 Vgl. Georg Lukács (a): *Die Tragödie Kleists*. In: *Dramaturgische Blätter*. Monatsschrift zur Pflege und Förderung der deutschen Bühnendichtung. Herausgegeben von Paul Mochmann. 1. Jahrgang. Nummer 2. Berlin 1947, S. 7–30, hier: S. 8.

233 Sembdner 1997, Dokument Nr. 490a, S. 434.

Wahrhaftigkeit dichterisch widerzuspiegeln“²³⁴, so Lukács. Kleists anderen Werken spricht er das Vorhandensein einer realistischen Wirklichkeitsdarstellung ab, so dass allein die beiden genannten Werke für die marxistische Literaturbetrachtung von Interesse sein konnten.²³⁵ Den seiner Meinung nach hier zum Ausdruck kommenden Realismus führt er auf Kleists dichterische Begabung und seine radikal subjektive Ehrlichkeit zurück²³⁶ und macht die Umstände in Preußen sowie den „dekadenten Individualismus Kleists“²³⁷ dafür verantwortlich, dass dieser Realismus nicht das Gesamtwerk des Dichters beherrsche. Dass Kleist seine Klassenzugehörigkeit nie habe überwinden können, er seine Leidenschaften in zu übertriebenem Maße zum Ausdruck gebracht und es ihm an einem klaren, nicht-reaktionären Weltbild gefehlt habe, bezeichnet Lukács als „die Tragödie Kleists“.²³⁸ Die Orientierung des ›offiziellen‹, kulturpolitisch vorgegebenen Kleist-Bildes an dem marxistischen Gedankengut von Lukács bezeichnet Namowicz als die „ideologische Option“.²³⁹ Lukács’ Einfluss auf die Kulturpolitik der DDR schwindet Ende der 1950er Jahre. Die Ambivalenz seines Kleist-Bildes kann jedoch als Abbild der Kleist-Rezeption in der DDR betrachtet werden.

Bereits zu Beginn der 1950er Jahre gibt es Entwicklungen, die andeuten, dass auch unter den Kulturpolitikern in der DDR unterschiedliche Sichtweisen zu Kleist existieren müssen. Anders ist es nicht zu erklären, dass bereits

234 Lukács 1947 (a), S. 29.

235 Vergleiche dazu auch: Leistner, Bernd: *Kleist in der neueren DDR-Literatur*. In: *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Herausgegeben von Dirk Grathoff. Opladen 1988, S. 329–354.

236 Vgl. Lukács 1947 (a), S. 30.

237 Ebd.

238 In seinem Aufsatz *Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur* (in: Lukács, Georg: *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*. Berlin 1947, S. 51–73) setzt sich Lukács kritisch mit der Romantik als dem „umstrittensten Gebiet der deutschen Literatur“ (Lukács 1947 (b), S. 51) auseinander. Hier bezeichnet er Kleist als „die größte Gestaltungskraft der deutschen Romantik“ (ebd., S. 68), charakterisiert seine Werke *Der zerbrochne Krug* und *Michael Kohlhaas* als „die wenigen Siege des Realismus über romantische Voreingenommenheit, der Gesundheit über Hysterie“ (ebd., S. 70) und verurteilt seine übrigen Werke als Abbilder einer alles beherrschenden Subjektivität (vgl. ebd.).

239 Namowicz 1995, S. 157.

im Juli 1952, auf der 2. Parteikonferenz der SED, ein Beschluss gefasst worden sein soll, der die Errichtung eines Kleist-Denkmal in Berlin vorsah.²⁴⁰

In der Ausgabe vom 18. Oktober 1953 wird in der Tageszeitung *Neues Deutschland*, dem Organ des Zentralkomitees der SED, ein Kommentar zu Kleists *Michael Kohlhaas* veröffentlicht, den der Chefredakteur Rudolf Herrnstadt zu verantworten hat. In ihm wird Kleist enthusiastisch als „geniale[r] Dichter“ und – im Rückgriff auf Lukács – als Realist, der mit der Figur des Kohlhaas nicht nur einen Kämpfer für Gerechtigkeit erschaffen, sondern der selbst als Rebell für eine bessere klassenlose Gesellschaft gekämpft habe, gezeigt:

Liegt doch auch er [Kleist, S. R.], der selbst einer feudalen Junkerfamilie entstammt, mit der herrschenden Adelsgesellschaft in einem gerechten Krieg.

Die Tragik seines Helden ist seine eigene Tragik. Wie sein Michael Kohlhaas stemmt er sich der Gesellschaft als einzelner, als Isolierter entgegen. So wird auch sein Untergang unvermeidlich, weil er, der geniale Dichter, weder in seiner eigenen noch in der bürgerlichen Klasse Rückhalt findet, weil auch das Bürgertum in jenen Jahren nicht die Kraft aufbringt, die nationalen Aufgaben, die damals zur Lösung drängten, zu erfüllen, und die alten feudalen Rechts-„Normen“ durch eine revolutionäre Umwälzung der alten Verhältnisse zu zerbrechen.²⁴¹

240 Dies ist dem Beitrag *Stigma der Unsterblichkeit* von Inge von Wangenheim (in: *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*. Herausgegeben von Peter Goldammer. Berlin et al. 1976, S. 343–347) zu entnehmen (vgl. ebd., S. 347). Wangenheims Auseinandersetzung mit Kleist beginnt in den 1930er Jahren (vgl. ebd., S. 345). 1976 bekennt sie: „Es ist mir auch völlig gleichgültig, ob Kleist ein Klassiker oder ein Romantiker oder beides war. Er war ein leidender Mensch von Übergröße, der sich nicht zu helfen wußte – ohne Weisheit und die Fähigkeit, sich zu schicken [...]. Ergriffen und dankbar steht man vor diesem verzweifelten Leben mit dem Stigma der Unsterblichkeit“ (ebd., S. 347). An dieser Stelle lässt sie durchblicken, dass sie sich nicht an der literaturhistorischen Klassifizierung Kleists beteiligt (vgl. dazu auch Namowicz 1995, S. 152).

241 Walther Victor (Hrsg.): *Kleist. Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Weimar 1953, S. 176. Victor druckt diesen Kommentar auch in späteren Ausgaben immer wieder als Begleittext zu *Michael Kohlhaas* ab (vgl. Walther Victor (Hrsg.): *Kleist. Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Weimar 1959, S. 166).

Dieser Kommentar ist ein frühes Beispiel der pragmatischen Aneignung eines Kleistschen Textes für politische Zielsetzungen durch Kulturpolitiker, denen die Integration von Kleist als literarischem ›Erbe‹ ein Anliegen ist. Im Gegensatz zur „ideologischen Option“ bezeichnet Namowicz diese zweite Form der Kleist-Rezeption als „pragmatische Option“.²⁴²

Anlässlich der 700-Jahr-Feier von Kleists Geburtsstadt Frankfurt/Oder wird 1953 eine dem Stadtarchiv zugeordnete Kleist-Gedenkstätte²⁴³ eröffnet, die sich bis heute als selbstständige Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte kontinuierlich der Sammlung und Pflege des Dichtererbes widmet.²⁴⁴ Schon früh wird Kleist in öffentliches Gedenken einbezogen.

Auch die auflagenstarke Publikation *Kleist. Ein Lesebuch für unsere Zeit*, 1953 im Rahmen der Reihe *Lesebücher für unsere Zeit* herausgegeben von dem kulturpolitisch aktiven Westemigranten Walther Victor, zeigt, dass der Blick auf Kleist kein homogener gewesen sein kann und dass es eine ständige Auseinandersetzung mit dem Dichter gegeben haben muss. Wie wichtig Victor die Rehabilitation und Anerkennung Kleists gewesen sein dürfte, offenbart sein unter dem Titel *Heinrich von Kleist als Realist und Patriot* abgedrucktes Vorwort der Erstausgabe: Bereits die Überschrift *Die Wiederentdeckung Heinrich von Kleists* stellt sein öffentliches Bekenntnis zu dem Dichter dar. Die Publikation dieses Lesebuches versteht Victor als Resultat der 2. Parteikonferenz der SED.²⁴⁵

242 Namowicz 1995, S. 157.

243 Zu den Hintergründen für die Einrichtung dieser Gedenkstätte äußert sich Wolfgang Barthel im *Vorwort* seiner umfangreichen Bibliographie zur Wirkungsgeschichte Kleists in der DDR: *Kleist-DDR. Der kleinere deutsche Beitrag zur Kleist-Rezeption. Ein Verzeichnis. 1949 bis 1990* (Heilbronn 2015, S. 7–18, hier: S. 14f.).

244 Auf der Grundlage der von der Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte in der Zeit zwischen 1974 und 1990 herausgegebenen Museumsschriften, der *Beiträge zur Kleist-Forschung*, gibt Hans-Jürgen Schrader in seinem kritischen Aufsatz *Ein anderer K.? Die ›Beiträge zur Kleist-Forschung‹ 1974–1990. Ein Resümee* (in: *Kleist-Jahrbuch 1992*. Stuttgart et al. 1992, S. 41–63) einen kurzen Überblick über die Kleist-Rezeption in der DDR, die er in drei Phasen gliedert. Eine Einteilung in drei Rezeptionsphasen nimmt auch Ehrig vor (vgl. Ehrig 2018).

245 Als Begründung für seinen Aufruf zur Wiederentdeckung Kleists zitiert Victor aus der 1952 veröffentlichten Aufsatzsammlung *Die Volkerhebung von 1813. Drei Aufsätze über die Notwendigkeit aus der eigenen Geschichte zu lernen* von Fritz Lange (Berlin 1952). Darin werde Kleist als patriotischer Widerständler dargestellt, so Victor (vgl. Victor 1953, S. 3). Darüber hinaus verweist der Herausgeber des Lesebuches auf einen Diskussionsbei-

Im Jahre der denkwürdigen Zweiten Parteikonferenz der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands hat die Notwendigkeit, aus der eigenen Geschichte zu lernen, eine Revision mancher Ansichten über den Dichter Heinrich von Kleist im deutschen Volke herbeigeführt. Das Ergebnis solcher Erkenntnisse ist unter anderem dieses Buch.²⁴⁶

Auch Victor nimmt implizit Bezug auf die Widersprüchlichkeit in Lukács' Darstellung von Kleist als preußischem Junker, reaktionärem Romantiker und gleichzeitigem Darsteller des Realismus, spricht sich gegen jedwede Einseitigkeit in den Darstellungen aus und macht deutlich, dass er Kleist einer historisierenden Betrachtungsweise unterziehen möchte.²⁴⁷ Er betont den Patriotismus Kleists²⁴⁸ und charakterisiert ihn als „positiven, dem Leben durchaus zugewandten, einer verbesserungsbedürftigen Welt kämpferisch gegenüberstehenden jungen Dichter“,²⁴⁹ als „jugendlichen Humanisten, der Frieden will“,²⁵⁰ aber ebenso als einsamen Menschen.²⁵¹ Darüber hinaus revidiert er das langjährige, von Goethe kolportierte Urteil, Kleist sei krank, dahingehend, dass er in den gesellschaftlichen Zuständen des beginnenden 19. Jahrhunderts den Grund dafür sieht, dass Kleist an dieser Gesellschaftsordnung erkranken musste.²⁵² Mit einem eigenen Kapitel, betitelt mit *Sprachschöpfer und Erzähler*,²⁵³ zeichnet Victor Kleist als Sprachkünstler aus.

trag, in dem Rudolf Herrnstadt auf der 2. Parteikonferenz der SED 1952 Kleist als „deutschen Patrioten, der von der herrschenden Adelsgesellschaft zugrunde gerichtet [worden sei]“ (ebd., S. 4) und als „großen realistischen Dichter und Sprachschöpfer“ (ebd.) bezeichnet habe. Herrnstadt habe dazu aufgerufen, so Victor, Kleist ein Denkmal zu errichten (vgl. ebd. sowie S. 176). Auf die Bedeutung, die Herrnstadt als Chefredakteur der sozialistischen Tageszeitung *Neues Deutschland* im Zusammenhang mit dem 2. Parteitag der SED beizumessen ist, verweist Namowicz und skizziert die näheren Umstände, die dazu geführt haben, dass der ehemals oppositionelle Kulturpolitiker 1953 seiner Ämter enthoben und aus der SED ausgeschlossen wurde (vgl. Namowicz 1995, S. 154).

246 Victor 1953, S. 3.

247 Vgl. ebd., S. 5.

248 Bereits die Wahl der Überschrift *Leidenschaftlicher Patriot* (ebd., S. 373) greift diesen Aspekt seiner Dichterdarstellung auf.

249 Ebd., S. 9f.

250 Ebd., S. 11.

251 Vgl. ebd., S. 8.

252 Ebd., S. 9. Victor betont die Rehabilitation Kleists mit den Worten: „Wir sind in dieser Sache ganz sicher. Es gibt keinen Beweis dafür, daß Kleist von Jugend auf krank war.“ (Ebd.)

253 Ebd., S. 288.

Victor zitiert aus einem Aufsatz:

Jetzt ist für das deutsche Volk und insbesondere für seine führende Klasse, die deutsche Arbeiterklasse, die Stunde gekommen, auch das Werk Heinrich von Kleists mit allen seinen Widersprüchen auf der Grundlage jener Erkenntnisse über die nationale Frage, die Lenin und Stalin geschaffen haben, einer objektiven kritischen Würdigung zu unterziehen.²⁵⁴

Das Zitat dieses Beitrags wirkt wie der Aufruf selbst: als Aufforderung an eine breite Leserschaft, Kleist zu rezipieren. Mit Pathos appelliert Victor darüber hinaus an seine Leser, in Kleist ein Vorbild zu sehen:

in dieser unserer deutschen Gegenwart bringt sein leidenschaftliches Aufbegehren gegen nationale Unterdrückung und Versklavung Heinrich von Kleist uns besonders nahe.²⁵⁵

Auf Victors Plädoyer für *Die Hermannsschlacht*,²⁵⁶ in dem er Kleists leidenschaftlichen Patriotismus als vorbildlich herausstellt, ist es zurückzuführen, dass dieses Drama im Sinne des Realismus stärker als literarischer Bezugspunkt anerkannt wird. Bezeichnenderweise wird der erste Teil von Victors Vorwort, das zweieinhalbseitige Unterkapitel *Die Wiederentdeckung Heinrich von Kleists*, in den nachfolgenden Ausgaben ersatzlos gestrichen. Möglicherweise ist den politischen Gremien Victors pathetische Parteinahme für Kleist zu stark und exponiert, so dass man – angesichts des breiten Leserkreises – befürchten muss, dass sie das ›offizielle‹ Kleist-Bild der Kulturpolitik zu offensichtlich in Frage stellen und unterminieren könnte.

254 Ebd., S. 18f. Zitiert aus zweiter Hand. Eine Verifizierung des Zitates ist nicht möglich. Der Aufsatz – sein Verfasser blieb unerwähnt – ist vermutlich 1952 in der Tageszeitung *Neues Deutschland* abgedruckt worden. Seine Veröffentlichung erfolgte unter der Verantwortung des Chefredakteurs Rudolf Herrnstadt. Ehrig führt als Quelle konkreter die Ausgabe der *Neues Deutschland* vom 18. Okt. 1952 an, zitiert allerdings ebenfalls nur aus zweiter Hand (vgl. Ehrig 2018, S. 43).

255 Victor 1953, S. 4.

256 In Victors *Lesebuch für unsere Zeit* wird Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg* nur in Auszügen abgedruckt. *Die Hermannsschlacht* hingegen wird ungekürzt aufgenommen. Der Herausgeber führt mittels historischer Hintergrundinformationen und ohne die kulturpolitische ideologische Kleist-Rezeption in Frage zu stellen in Kleists Drama ein und legitimiert seinen Abdruck damit gleichermaßen (vgl. ebd., S. 401–407).

1955 verändert die von dem Kulturpolitiker und Reformpädagogen Heinrich Deiters im Aufbau Verlag herausgegebene und eingeleitete vierbändige Werk-
ausgabe das Bild des reaktionären Romantikers und „preußischen Junkers“
Kleist.²⁵⁷ Deiters konzipiert als einer der ersten ein Bild, das den Dichter in
den Kontext der Aufklärung stellt und ihn als einen nationalpolitisch denken-
den Schriftsteller und preußischen Reformen im Sinne des Freiherrn vom
und zum Stein zeigt.²⁵⁸ Mit dieser Gegendarstellung entwirft auch Deiters
ein Gegenbild zum ›offiziellen‹ Kleist-Bild und wendet sich gegen die
kulturpolitische Ausgrenzung Kleists.²⁵⁹ Es zeigt, dass die – ursprünglich
auf Lukács zurückzuführende – Widersprüchlichkeit schon früh dazu genutzt
wird, um positive Werturteile in das kulturpolitisch vorgegebene Kleist-Bild
einzuschleusen, Kleist als humanistischen Realisten zu deuten und damit
einen andersartigen Blick auf den Dichter zu etablieren.

Die aufgeführten Aktivitäten weisen darauf hin, dass Kleist nicht von allen
politischen Instanzen zu jeder Zeit abgelehnt wird. Die kulturpolitische,
›offizielle‹ Kleist-Rezeption ist zwiespältig und widersprüchlich. Sie vermit-
telt zu keiner Zeit ein einheitliches Bild, kann jedoch auf zwei Rezeptions-
stränge konzentriert werden, deren Gewichtung sich im Laufe der Jahrzehnte
verschiebt. In der Zeit des Aufbaus der DDR sorgt eine ablehnende Haltung
der politischen Gremien gegenüber Kleist dafür, dass er in der Diskussion
um die ›Erbeaneignung‹ keine Rolle spielen soll. Gleichzeitig setzt man auf
die Vermittlung von Kenntnissen über das Werk Kleists und versucht prag-
matisch, einige seiner Werke im Sinne der eigenen Ideologie ›anzupassen‹.²⁶⁰

257 Es handelt sich um die Ausgabe *Heinrich von Kleist. Gesammelte Werke in vier Bänden* (Berlin 1955). Dass an dieser Stelle nur diese Publikation aufgeführt wird, ist dem Um-
stand geschuldet, einen Überblick skizzieren zu wollen, der einzelne Stimmen des Kleist-
Diskurses in der DDR widerspiegelt. Dies macht eine Auswahl notwendig.

258 Er greift damit das Urteil Walther Victors auf, der in seinem Lesebuch *Kleist. Ein Lese-
buch für unsere Zeit* schreibt, Kleist habe seine Figur des Hermann „nur nach den Anwei-
sungen des Freiherrn vom Stein handeln lassen“ (Victor 1953, S. 20). Mit dieser Darstel-
lung legitimiert Victor Kleists Handeln moralisch.

259 Dazu vgl. auch Honnef 1988, S. 44 sowie Norbert O. Eke: *DDR*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von Ingo Breuer. Stuttgart 2009, S. 427–431,
hier: S. 427.

260 Namowicz führt dieses widersprüchliche Verhalten in der kulturpolitischen Kleist-Rezep-
tion darauf zurück, dass die Politik eine gewisse Kompromissbereitschaft Staatskritikern
gegenüber zeigen wollte, um diese mittels dieses Vorgehens mit der Regierung zu versöh-
nen (vgl. Namowicz 1995, S. 153).

Im Zuge dieser Aneignung werden die Betrachtungsweisen ausgeblendet, die man als unvereinbar mit kulturpolitischen Vorstellungen der DDR empfindet. Mit Blick auf die Durchsetzung politischer Ziele wird der Nationalpatriotismus des Dichters herausgestellt, denn dieser Gesichtspunkt in den Werken Kleists scheint dafür geeignet, zur Identifikation der DDR-Bürger mit ihrem Staat und damit zur Persönlichkeitsbildung nach sozialistischem Muster beitragen zu können. Obwohl das Nebeneinander dieser beiden opponierenden und doch parallel verlaufenden Rezeptionslinien auch in den 1960er und 1970er Jahren die Kleist-Rezeption bestimmt, werden die Spielräume für Vertreter der „pragmatischen Option“ zunehmend größer – solange sie der „ideologischen Option“ nicht allzu offen widersprechen.²⁶¹ Berücksichtigt man die Bedeutung, die den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassiker in Weimar von Seiten der Kulturpolitik beigemessen werden,²⁶² so kann die zur Erinnerung an Kleists 150. Todestag 1961 in Frankfurt/Oder abgehaltene Festwoche mit zahlreichen Veranstaltungen als Anzeichen für eine weitere Integration Kleists in die Literaturgesellschaft der DDR gewertet werden.

In dieser Zeit wird mit Ernst Fischers Artikel *Heinrich von Kleist*²⁶³ ein Text herausgegeben, der – aufgrund seiner Veröffentlichung in der Zeitschrift *Sinn und Form*, dem offiziellen Organ der Akademie der Künste – für große Aufmerksamkeit sorgt. Mit seiner weltliterarischen Ausrichtung soll die Zeitschrift *Sinn und Form* als ›Aushängeschild‹ der DDR ein nichtrepressives Bild der Kulturpolitik in den Westen vermitteln. Mittels der Publikation einander widersprechender Positionen bietet es ein liberaleres Forum und zeigt literarische Vielfalt. In seinem Artikel konstruiert der Schriftsteller Ernst Fischer²⁶⁴ das Kleist-Bild eines einsamen gesellschaftlichen Außenseiters und Träumers, dem die Wirklichkeit abhanden gekommen sei²⁶⁵ und der

261 Emmerich spricht über diese Entwicklung von der „Haltung des Verdrängens und Verschweigens“ hin zu „Haltungen des erkennenden Experimentierens“ als eine „Emanzipationsbewegung“ (Emmerich 2009, S. 21).

262 Zur Bedeutung von Gedenkjahren und Gedenkstätten für die Erinnerungskultur und das nationale Verständnis der DDR vgl. Ehrig 2018, S. 21f.

263 In: *Sinn und Form*. 13. Jahrgang. Ausgabe 5/6. Berlin (DDR) 1961, S. 759–844.

264 Fischer charakterisiert sich selbst als Marxist, wenn er sagt: „allzu widerstandslos haben wir Marxisten den unbequemen Dichter preisgegeben“ (Fischer 1961, S. 760).

265 Vgl. ebd., S. 843.

als Schriftsteller mit großem Realismus die gesellschaftlichen und politischen Strukturen, die Brüche und die Orientierungslosigkeit seiner Zeit aufgezeigt habe:²⁶⁶

Er war zunächst und vor allem ein Rebell. Selten hat ein Dichter so einsam, so verzweifelt, so nicht von Hoffnung getröstet revoltiert. Er war in jeder Hinsicht ein »Fremdling«, der alten Sippe und Sitte, seinem Stand und Staat entfremdet, voll Verachtung für die Hülse einer abgestorbenen, voll Ekel vor dem satten Fleisch einer heranreifenden, der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Er war [...] ein Dichter, in dem sich die Problematik der Existenz in einer entfremdeten Welt riesenhaft ankündigte.²⁶⁷

So erfolgt auch von Seiten Fischers schon früh eine Aufwertung Kleists, ohne das kulturpolitisch propagierte Kleist-Bild des reaktionären Junkers offiziell zu desavouieren.²⁶⁸

Die insbesondere in der Zeitschrift *Sinn und Form* geführte Diskussion über die Klassik-Rezeption führt Anfang der 1970er Jahre zu einem liberaleren Umgang mit dem literarischen Erbe und ermöglicht auch die Integration von Literatur, die bis dato als nicht dem Erbe würdig empfunden wurde.²⁶⁹ Seit Mitte der 1970er Jahre und unter dem starken Einfluss einer Neubewertung der Romantik, die auf die Initiative von Literaturwissenschaftlern und Schriftstellern zurückzuführen ist, verstärkt sich die Tendenz, Kleist als literarischen Bezugspunkt zu etablieren.²⁷⁰ Eine weitgehende Verlagerung zu Gunsten der „pragmatischen Option“, die Kleist als humanistischen Realis-

266 Vgl. ebd., S. 760 sowie S. 843f.

267 Ebd., S. 760.

268 Laut Ehrig charakterisiert Fischer Kleist als „Dichter zwischen den Zeiten“ (Ehrig 2018, S. 31). Seiner Auffassung nach tragen auch Stellers Kleist-Darstellung als Schüler Rousseaus (1962) sowie Mayers Kleist-Bild eines „verspäteten Jakobiner[s]“ (ebd.) zur Neubewertung Kleists Anfang der 1960er Jahre bei (vgl. ebd.).

269 Der Sammelband *Weimarer Klassik in der Ära Honecker*, herausgegeben von Lothar Ehrlich und Gunther Mai, bietet einen detaillierten, erläuternden Überblick über den Bedeutungswandel, dem die Weimarer Klassik in der DDR in Literatur, Film, Theater und in der Schule unterworfen war (Köln et al. 2001). Eine informative Zusammenfassung der Klassik-Debatte bietet der Aufsatz von Lothar Ehrlich: *Die Klassik-Debatte in „Sinn und Form“ 1973/74* (in: ebd., S. 109–126).

270 Vgl. Namowicz 1995, S. 153.

ten etabliert und ihn als festen, von der Politik bewilligten Bestandteil des literarischen Erbes betrachtet, zeigen vielfältige Veranstaltungen und zahlreiche Publikationen anlässlich des Kleist-Gedenkjahres 1977.

Mit dem Literaturwissenschaftler Peter Goldammer²⁷¹ wird Mitte der 1970er Jahre, im Vorfeld der Gedenkfeiern anlässlich des 200. Geburtstages Heinrich von Kleists,²⁷² das Klischee von Kleist als krankhaft exaltierten und reaktionär-romantischen preußischen Junker endgültig einer Neubewertung unterzogen. Im folgenden Zitat spielt Goldammer insbesondere auf die Generation der Schriftsteller an, die – mit Christa Wolf, Günter Kunert oder Heiner Müller – eine dialektische Kleist-Rezeption verfolgen und Kleist als Projektionsfläche eigenen Erlebens und Schreibens wahrnehmen:

Es waren vornehmlich Menschen, schöpferische Menschen, in einer ähnlichen gesellschaftlichen und gesellschaftlich bedingten psychischen Situation, die den Menschen und Künstler Heinrich von Kleist bis zur Identifikation verehrt haben [...] Insbesondere für den nachgeborenen Schriftsteller [...] bedeutet – infolge jener Gleichsetzung von Werk und Leben, in der wir die Wurzel des Kleist-Mythos erkannt haben – die Auseinandersetzung mit dem Dichter immer auch ein Stück Selbstdarstellung, Selbstverständigung und Selbstkritik.²⁷³

Für seine Publikation *Schriftsteller über Kleist* regt er Autoren, Literatur- und Theaterkritiker der Bundesrepublik Deutschland und der DDR dazu an, in verschiedenartiger Form Stellung zu Kleist zu beziehen. In seinem Vorwort zu dieser Anthologie, die heterogene Kleist-Deutungen von insgesamt 146 Autoren über einen Zeitraum von 200 Jahren vereint, charakterisiert

271 Die Rehabilitation Kleists erfolgte nicht von Seiten eines politisch anerkannten Literaturwissenschaftlers, der eine universitäre Karriere verfolgen durfte. Peter Goldammer arbeitete als Literaturhistoriker, Herausgeber und Lektor des Aufbau Verlags Ostberlin. Neben einer Kleist-Werkausgabe *Heinrich von Kleist. Dramen. Erzählungen. Kleine Prosa* (Berlin 1961) veröffentlichte er unter anderem *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation* (Berlin et al. 1976), *Kleist. Ein Lesebuch für unsere Zeit* (Berlin et al. 1980) sowie *Heinrich von Kleist. Bildbiographie* (Leipzig 1980). Darüber hinaus verfasste er Nachworte und Anmerkungen zu Neuauflagen von Kleists Werken, die im Aufbau Verlag erschienen.

272 Vgl. dazu: Barthel 2015, S. 15ff. Barthel stellt einige Publikationen und Theateraufführungen vor, die seiner Auffassung nach im Hinblick auf die Neubewertung und Entwicklung der Kleist-Rezeption relevant sind.

273 Goldammer 1976, S. 13f.

Goldammer Kleist als „sensiblen Deklassierten“ und „gesellschaftlich Iso- lierten“²⁷⁴ und spricht ihm eine außergewöhnliche „Sensibilität, [...] Leidens- fähigkeit und Leidenschaftlichkeit, die es ihm als Künstler ermöglichte, indi- viduelle und gesellschaftliche Konflikte deutlicher wahrzunehmen, schmerz- licher zu empfinden und radikaler zu gestalten“,²⁷⁵ zu. Die Autoren setzen sich mit Kleist künstlerisch auseinander. Dieses geschieht in lyrischer oder epischer Form; auch entstehen Beiträge zu Person und Werk des Dichters. Daraus resultieren vielfältige Bilder. Es finden sich Beispiele, die sich für Kleist aussprechen und den Dichter verehren genauso wie diejenigen, die ihn als Schriftsteller kritisch sehen und seine Werke ablehnen.²⁷⁶

Zu einer bemerkenswerten Unstimmigkeit kommt es in diesem Zusammen- hang zwischen Goldammer und dem Schriftsteller Günter Kunert, der sich in seinem Essay *Pamphlet für K.*²⁷⁷ dafür ausspricht, Kleist nicht länger – in der Tradition Goethes – als kranken Schriftsteller darzustellen und seiner Dichtung die Daseinsberechtigung abzusprechen. Kunert macht sich zum Fürsprecher Kleists und sieht die Notwendigkeit, Kleist eine Art „literatur- wissenschaftliches Gesundheitsattest“²⁷⁸ auszustellen. Mit dem Hinweis, bedeutende literarische Werke entspringen notwendigerweise einer „extremen [...] Geistes- und Gefühlsverfassung“,²⁷⁹ in der „erst einer erkrankten muß an der Welt, um sie diagnostizieren zu können als das Heillose schlecht- hin“,²⁸⁰ verweist er auf Kleist. Kunert klassifiziert den Dichter als gesell-

274 Ebd., S. 13.

275 Ebd., S. 22.

276 Auf eine Auswahl, insbesondere der in den Jahren zwischen 1900 und 1930 vorherrschenden Rezeptionstendenzen konzentriert sich Günter Blamberger in seinem Aufsatz: „*nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis*“. *Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne* (in: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Stuttgart et al. 1995, S. 25–43).

277 Günter Kunert (a): *Pamphlet für K.* In: *Sinn und Form*. Beiträge zur Literatur. Herausgegeben von der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Heft 5. Berlin 1975, S. 1091–1095.

278 Kunert 1975 (a), S. 1093.

279 Ebd.

280 Ebd. Den berechtigten Hinweis, dass Kunert sein polemisches Plädoyer für Kleist auf einer einseitigen Argumentation aufbaut, gibt Klaus Schuhmann in seinem Aufsatz »*Die arge Spur, in der die Zeit von uns wegläuft*«. *Begegnungen mit Kleist im letzten Jahrhundert- drittel – Christa Wolf, Günter Kunert, Heiner Müller, Christoph Hein, Stefan Schütz, Elisabeth Plessen* (in: *Weimarer Beiträge*. Ausgabe 3. 47. Jahrgang. Wien 2001, S. 418–432, hier: S. 421).

schaftspolitischen Schriftsteller, dem er „Erscheinungsweisen von Sensibilität und von Gerechtigkeitsempfinden“²⁸¹ attestiert. Darüber hinaus kritisiert er – offensichtlich auch in eigenem Schriftstellerinteresse – die Anwendung des Pathologischen auf Künstler, die nicht dem zeitgenössischen Geschmack entsprechen. Goldammer lehnt die Veröffentlichung von Kunerts Streitschrift für Kleist ab.²⁸² Der Autor bekommt die Möglichkeit, seinen Essay noch vor Goldammers Publikation in der Zeitschrift *Sinn und Form* zu veröffentlichen. In einer mit *Notwendiges Nachwort zum „Pamphlet“*²⁸³ betitelten Stellungnahme kritisiert Kunert Goldammers Verhalten als affirmative Rezeption klassischer Dichter, als kritiklos und einseitig und verurteilt diese als bürgerlichen „Geniekult“.²⁸⁴ Im Hinblick auf die Bandbreite und Ausgewogenheit der in Goldammers Anthologie gesammelten Aufsätze zur Wirkungsgeschichte Kleists ist es umso unverständlicher, dass Goldammer die Veröffentlichung von Kunerts „Pamphlet“ ablehnt.²⁸⁵ Diese Anthologie vermittelt kein repräsentatives Kleist-Bild der DDR-Schriftsteller. Dafür fehlen – neben Kunert – Beiträge von Gegenwartsschriftstellern wie Christa Wolf und Heiner Müller, die sich in ihren Werken schon früh kritisch mit Kleist auseinandersetzen.²⁸⁶

281 Kunert 1975 (a), S. 1094.

282 Auch der Beitrag des Schriftstellers Rainer Kirsch mit dem Titel *Implikationen aus Prinz Friedrich von Homburg* wurde von Goldammer abgelehnt und erschien unter dem Titel: *Implikationen aus „Prinz von Homburg“*. Kleists *Selbstmord* (in: Rainer Kirsch: *Auszug das Fürchten zu lernen*. Prosa, Gedichte, Komödie. Reinbek 1978, S. 155–159).

283 Günter Kunert (b): *Notwendiges Nachwort zum „Pamphlet“*. In: *Sinn und Form*. Beiträge zur Literatur. Herausgegeben von der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Heft 5. Berlin 1975, S. 1095.

284 Kunert 1975 (b), S. 1095. Das 1976 von Kunert herausgegebene Hörspiel *Ein anderer K.* (München 1977) kann als polemische Zuspitzung seiner Kritik an Goldammers Verhalten rezipiert werden. Es wurde 1977 gesendet. Zu Kunerts Kleist-Rezeption in seiner Funktion als Laudator vgl. Kapitel 5.1.4.

285 In ihrem Aufsatz *Zur Aktualität der Romantik in der DDR. Christa Wolf und ihre Vorläufer(innen)* macht Monika Totten dafür die Polemik verantwortlich, mit der Kunert sich in seinem Pamphlet für die Rehabilitation Kleists ausgesprochen hat (in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Ausgabe 101. Berlin 1982, S. 244–262, hier: S. 256).

286 Namowicz weist darauf hin, dass Goldammer keine Schriftsteller aufgenommen habe, die politisch dem völkisch-konservativ-nationalen Lager hätten zugeordnet werden können, um die antifaschistische Ausrichtung – als Legitimation der DDR – zu bestätigen (vgl. Namowicz 1995, S. 162). Zu der Anthologie Goldammers, insbesondere zu dem Ausschluss Kunerts und dessen Reaktion auf Goldammers Ablehnung ebenso wie zu Kunerts

1978 erscheint im Aufbau Verlag eine vierbändige und damit die bis dato in der DDR umfangreichste, ausführlich kommentierte Kleist-Ausgabe.²⁸⁷

Seit Beginn der DDR gibt es im Hinblick auf Kleist seitens der Kulturpolitik einander widersprechende Rezeptionsstränge. Die „ideologische Option“ bringt Kleist als dekadentem, reaktionärem Junker und aufgrund seiner literaturhistorischen Klassifikation als Romantiker Ablehnung entgegen. Diese ideologische Kleist-Rezeption umfasst das ›offizielle‹, von den politischen Gremien bestimmte und nach außen vertretene Kleist-Bild. Dem entgegen steht die „pragmatische Option“ derer, die sich dialektisch mit Kleist auseinandersetzen, ihn als Bezugspunkt befürworten und sich den Schriftsteller und sein Werk schon früh für eigene politische Zielsetzungen aneignen. Ihre Vertreter lässt die Kulturpolitik gewähren, solange die ›offizielle‹ Kleist-Rezeption von ihnen nicht explizit und offen in Frage gestellt wird. Dieses, das Gesicht der Kulturpolitik wahrende Vorgehen ermöglicht es, die Kleist-Rezeption langsam auszuweiten und Kleists Werk als literarischen Traditionsbezug zu etablieren.

Die Rezeption von Literatur wird in der DDR von der Kulturpolitik, das heißt von Regierung, Partei und Kulturbund, bestimmt. Die marxistische und nicht-marxistische Literaturwissenschaft, auf die ihrerseits von staatlicher Seite eingewirkt wird, vertritt staatliches Interesse. Emmerich stellt die Verstrickungen von Germanistik und Politik in der DDR pointiert dar:

Der vielleicht entscheidende Pferdefuß der DDR-Literatur-Forschung war ihre umfassende und allseitige *Politisierung*. [...] Interesse an der DDR-Literatur war häufig weit *mehr aus dem Interesse am Experiment Sozialismus als an der Literatur* an sich geboren. [...] Folgeschwer war die *Verwechslung* der beiden Interessen, oder doch zumindest ihre permanente *Vermischung*. Literarische Texte wurden so

Kleist-Rezeption selbst findet sich ein gesondertes Kapitel in Honnefs Studie *Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR* (vgl. Honnef 1988, S. 123–143). Honnef schreibt Kunert zu, sich als schriftstellerischer, das sozialistische Gesellschaftssystem kritisierender und an ihm leidender Außenseiter mit der Person Kleists vollständig zu identifizieren (vgl. ebd., S. 139). Eine intensive Auseinandersetzung mit Kunerts Kleist-Modell erfolgt auch bei Ehrig (vgl. Ehrig 2018, S. 132–143).

287 *Heinrich von Kleist. Werke und Briefe in vier Bänden*. Herausgegeben von Siegfried Streller in Zusammenarbeit mit Peter Goldammer, Wolfgang Barthel, Anita Golz und Rudolf Loch. Berlin et al. 1978.

nur selten *als Texte* untersucht und weit häufiger als Widerspiegelung gesellschaftlich-politischer Verhältnisse – oder umgekehrt [...]: als Protest gegen sie.²⁸⁸

Auch wenn die Germanistik die offizielle kulturpolitische Kleist-Rezeption affirmiert, finden dialektische Auseinandersetzungen mit dem Dichter ihren Niederschlag in wissenschaftlichen Publikationen.²⁸⁹ Ihr seit den 1970er Jahren zunehmend pragmatischerer Umgang mit Kleist ist inspiriert von den Schriftstellern, die sich skeptisch mit der Tradition des Klassiker-Erbes auseinandersetzen und sich vermehrt Außenseitern – wie Kleist – zuwenden, weil sie sich und die gesellschaftliche Situation in seiner Biografie und seinem Werk wiederfinden.²⁹⁰

Seit Gründung der DDR bietet das Theater Kleist in hohem Maße eine Bühne.²⁹¹ Es hat einige seiner Werke von Beginn an und kontinuierlich im

288 Emmerich 2009, S. 17f.

289 Für die Kleist-Rezeption und die Neubewertung Kleists zu Beginn der 1960er Jahren ist der Literaturwissenschaftler Hans Mayer von großer Bedeutung. Ehrig widmet ihm, den er als „Wissenschaftsstar“ (Ehrig 2018, S. 92) bezeichnet, in seiner Studie ein Unterkapitel (ebd., S. 91–96). Grundlage seiner Auseinandersetzung mit Mayer ist dessen Studie *Heinrich von Kleist – Der geschichtliche Augenblick* (Pfullingen 1962). Mayer gehört zu den Intellektuellen, die ein „utopisch-schöpferisches Konzept von Sozialismus“ (Emmerich 2009, S. 115) vertreten und nicht rigide der Parteilinie folgen. In die Kategorie der Germanisten, die mit ihren kritischen Auseinandersetzungen zu einer langsamen Akzeptanz Kleists beitragen gehören der bereits genannte Ernst Fischer mit seinem Aufsatz *Heinrich von Kleist* (Berlin 1961) sowie die Arbeiten Siegfried Strellers, unter anderen *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O... und andere Novellen* (Berlin 1963) sowie *Das dramatische Werk Heinrich von Kleists* (Berlin 1966). Leider vernachlässigt Wolfgang Barthel in seiner Bibliographie *Kleist-DDR. Der kleinere deutsche Beitrag zur Kleist-Rezeption. Ein Verzeichnis. 1949 bis 1990* (Heilbronn 2015) die literaturwissenschaftliche Kleist-Rezeption in der DDR und verweist lediglich auf die Forschungen von Goldammer, Leistner, Streller und Weigel (ebd., S. 18).

290 Vgl. Emmerich 2009, S. 336.

291 Ehrig präsentiert im Anhang seiner Studie ein in übersichtlicher Form thematisch geordnetes Verzeichnis aller Kleist-Inszenierungen in der DDR (vgl. Ehrig 2018, S. 303–316). Vergleiche dazu auch die Datenbank der Theaterspielpläne für die Bundesrepublik Deutschland und die DDR, die der ehemalige Leiter des Kleist-Archivs Sembdner, Günther Emig, für den Zeitraum seit 1804 unter der URL: http://kleist-bibliographie.de/_theater/theater.php?page=253 (18. Okt. 2019) zur Verfügung stellt.

Programm.²⁹² Obwohl in den Anfangsjahren der DDR die Darstellung positiver proletarischer Helden vor dem Hintergrund von Fortschrittsglauben und -optimismus im Mittelpunkt des kulturpolitischen Interesses liegt und sich Kleists Menschendarstellungen, die dem konventionellen, klassischen Heldenideal widersprechen, nur schwerlich in diese Politik einfügen lassen, gibt es in diesen Jahren Theaterschaffende, die sich mit seinen Werken auseinandersetzen und sie inszenieren. Zu den am häufigsten aufgeführten Stücken gehören *Der zerbrochne Krug* und *Amphitryon*. Aber auch *Prinz Friedrich von Homburg*, *Das Käthchen von Heilbronn* und sogar *Die Hermannsschlacht* stehen auf einigen Bühnen auf dem Programm.²⁹³ Diese Praxis spiegelt die „pragmatische Option“ wider, die Aufführungen umstrittener Stücke entweder dann zulässt, wenn diese nicht offen dem staatlich gelenkten kulturpolitischen Kleist-Bild widersprechen oder wenn diese das Drama für sozialistische Zielsetzungen, wie die Darstellung von Kleists Patriotismus und seinem Kampf für eine gerechtere Gesellschaftsordnung, instrumentalisieren.²⁹⁴

292 Neben Ehrig beschäftigt sich auch Petra Stuber intensiv mit der Theaterkonzeption und -ästhetik in der DDR: *Klassik als Symptom. DDR-Theater zwischen 1970 und 1990*. In: *Weimarer Klassik in der Ära Honecker*. Herausgegeben von Lothar Ehrlich und Gunther Mai. Köln et al. 2001, S. 137–156.

293 Aus den Theaterspielplänen der DDR geht hervor, dass in den Nachkriegsjahren nicht nur *Der zerbrochne Krug*, sondern auch *Das Käthchen von Heilbronn*, *Prinz Friedrich von Homburg* sowie *Amphitryon* auf diversen Bühnen aufgeführt wurden. Eine Ausnahmeerscheinung blieb zunächst die Inszenierung von *Die Hermannsschlacht* am Bergtheater zu Thale in Quedlinburg. Die Angaben zum Termin der Premiere sind voneinander abweichend. Während Günther Emig in seiner Theater-Datenbank eine Premiere auf den 8. Juni 1954 (vgl. unter der URL: http://kleist-bibliographie.de/_theater/theater.php?page=83 (18. Okt. 2019), und eine weitere auf Juni 1957 (vgl. unter der URL: http://kleist-bibliographie.de/_theater/theater.php?page=81 (18. Okt. 2019)) datiert, spricht Ehrig grundsätzlich von dem Jahr 1957 (vgl. Ehrig 2018, S. 74–83). *Die Hermannsschlacht* wurde in der DDR danach erst wieder im Dezember 1987 im Kleist-Theater in Frankfurt/Oder und am 10. Jan. 1988 am Schauspielhaus Leipzig aufgeführt. Henni Brockerhoff betont in ihrer Dissertation *Ideologische Instrumentalisierung von Theater am Beispiel Kleist* (Düsseldorf 2014), dass bis 2014 lediglich Schätzwerte der Inszenierungen von Kleist-Dramen in der DDR vorhanden seien. Sie versucht, diesen Mangel durch verlässliche Zählungen zu beheben (vgl. ebd., S. 277–284).

294 Ehrig macht darauf aufmerksam, dass die Publikationen der marxistischen Literaturwissenschaft (Victor, Deiters, Streller), die sich kritisch-pragmatisch mit Kleist auseinandergesetzt haben, wichtig für die Inszenierungspraxis an den ostdeutschen Bühnen gewesen seien, da sie die Grundlage für die Inszenierungskonzepte bilden konnten, die den kulturpolitischen Gremien von den Regisseuren vorgelegt werden mussten (vgl. Ehrig 2018, S. 49).

Dafür werden die Aspekte in Kleists Dramen betont, die mit Blick auf Humanismus und Realismus einen Beitrag zur Erziehung des Volkes leisten sollen. Je stärker sich die Form dieses pragmatischen Umgangs mit Kleist durchsetzt, desto größer werden auch die ästhetischen Freiräume, die das Theater nutzen kann. Hat man vorher einen engen Begriff des Sozialistischen Realismus propagiert, so wird dieser langsam erweitert, und man lässt zunehmend auch perspektivisch andersartige Darstellungen der Realität zu, die über die Abbildung der „objektiven Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“²⁹⁵ hinausgehen und einen subjektiveren Blickwinkel ermöglichen. Dieser nimmt die Figuren- und Gesellschaftskonflikte in Kleists Stücken vermehrt in den Blick. Besondere Aufmerksamkeit zieht 1975 das Kleist-Projekt des Theaterregisseurs Adolf Dresen auf sich, dessen Vorhaben darin besteht, mit einer unkonventionellen Doppelinszenierung unter der Mitarbeit von Alexander Weigel und Barbara Honigmann an einem Abend die Dramen *Prinz Friedrich von Homburg* sowie *Der zerbrochne Krug* am Deutschen Theater in Berlin auf die Bühne zu bringen.²⁹⁶ 1981 inszeniert Hans Neuenfels mit großem Erfolg Kleists Trauerspiel *Penthesilea* am Schillertheater in Berlin. Großen Zuspruch und Anerkennung erhält 1986 auch die Inszenierung dieses Dramas durch Wolfgang Engel am Staatsschauspiel Dresden.²⁹⁷ Eine für 1987 geplante Doppelinszenierung des *Prinz Friedrich von Homburg* und Heiner Müllers Revolutionsstück *Mauser* wird hingegen verboten.

Die staatliche Kunstdoktrin, die das Ideal in einem Sozialistischen Realismus sieht, schreibt Theaterschaffenden wie Schriftstellern die Aufgabe zu, das Volk zu erziehen und zu belehren. Daher gehen gerade auch von der produktiven Kleist-Rezeption der Schriftsteller starke Impulse aus. Wie die oben genannten Beispiele Wolf und Kunert zeigen, wird innerhalb der Schriftstellergeneration mittleren Alters²⁹⁸ seit Ende der 1960er Jahre der Anteil

295 Emmerich 2009, S. 120.

296 Dieses Kleist-Projekt bildet den Ausgangspunkt zu Ehrigs Auseinandersetzung mit der Kleist-Rezeption auf dem Theater und in der Literatur der DDR (vgl. Ehrig 2018, S. 11–13 sowie S. 181–201).

297 Premiere am 8. März 1986. Die Dokumentation dieser Inszenierung erfolgt in der Reihe *Theater-Arbeit in der DDR*, Band 18, herausgegeben vom Theaterverband. Zu Details dieser Inszenierung vergleiche Ehrig 2018, S. 262–273.

298 Dazu sind – neben anderen – Franz Fühmann, Christa Wolf, Günter Kunert, Heiner Müller, Adolf Dresen, Peter Hacks, Sarah Kirsch, Volker Braun, Klaus Schlesinger und Christoph Hein zu zählen.

der Autoren, die sich der Kleist-Rezeption pragmatisch nähern, zunehmend größer. Sie machen sich ein eigenes Bild von Dichter und Werk. Im Zuge eines ästhetischen Perspektivwechsels hin zu einer subjektiveren Wirklichkeitsbetrachtung wird die Wiederentdeckung der Romantik sowohl durch Literaturwissenschaftler (Fischer, Mayer, Streller)²⁹⁹ als auch durch Schriftsteller vollzogen. Bei der Beschäftigung mit der Literatur der Romantik erfolgt ein Rückbezug auf ihre eigene Tätigkeit als Schriftsteller³⁰⁰ und ihr Verhältnis zum gesellschaftlichen System.³⁰¹ Kleists Schreiben, die Thematisierung von Gewalt in seinem Werk, seine oppositionelle, rebellische Außenseiterrolle widersprechen dem Postulat des Sozialistischen Realismus und gerade deshalb wird Kleist von oppositionellen und reformsozialistischen Schriftstellern rezipiert, die sich mit der Affirmation des ›real existierenden Sozialismus‹ nicht mehr begnügen wollen. In der Auseinandersetzung mit dem Dichter manifestiert sich ihre Gesellschaftskritik.³⁰² Insbesondere für die Schriftsteller der jüngeren Generation wird Kleist zu einem „Autor der Krise und des Utopieverlusts“.³⁰³ Kleists von Widersprüchen, zerschlagenen Hoffnungen und aufgegebenen Idealen geprägtes Leben wird seit Ende der 1960er Jahre zunehmend zum Spiegel eigener Erfahrungen, denen sich die Schriftsteller in der DDR ausgesetzt sehen und die sie dem Dichter näher bringen, weil er eine Art Vorgänger und Identifikationsfigur zu sein scheint. Nach der Ausbürgerung Biermanns im Herbst 1976 wird die Situation in der

299 Auf die mit der 1962 am Leipziger Institut für Literaturgeschichte durchgeführten Tagung „Zu Fragen der Romantikforschung“ einsetzende Neubewertung der Romantik geht Heinrich Künzel in seinem Aufsatz *Der andere Kleist. Wirkungsgeschichte und Wiederkehr Kleists in der DDR* ein (in: *Literatur im geteilten Deutschland*. Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Herausgegeben von Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Band 1. Bonn 1980, S. 105–139, S. 115ff.).

300 Zu diesen gehören beispielsweise Christa Wolfs Essayband *Lesen und Schreiben* (Berlin et al. 1972) oder Günter Kunerts Aufsatzsammlung *Warum schreiben. Notizen zur Literatur* (Berlin et al. 1976).

301 In ihrem Aufsatz *Die Wiederentdeckung der Romantik: Zur Funktion der Dichterfiguren in der neueren DDR-Literatur* untersucht Patricia Herminhouse die Frage, wie die Integration der zunächst missachteten romantischen Literatur in das literarische Bewusstsein der DDR vollzogen wurde und fragt nach der Rolle, die die Schriftsteller bei diesem Prozess einnehmen (in: *DDR-Roman und Literaturgesellschaft*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Ausgabe 11/12. 1981, S. 217–248, hier: S. 218).

302 Vgl. Emmerich 2009, S. 240f. sowie Ehrig 2018, S. 31.

303 Ebd., S. 68.

DDR von den Schriftstellern immer stärker als stagnierend und lähmend empfunden. Die ursprünglich mit dem Sozialismus verbundenen Ideale scheinen in weite Ferne gerückt und die Möglichkeit, mit ihrer schriftstellerischen Tätigkeit gesellschaftspolitischen Einfluss nehmen und zu einer Veränderung der Gesellschaft beitragen zu können, erscheint unerreichbar. Der von persönlichen Krisen geprägte Künstler Kleist wird als Schicksalsgefährte wahrgenommen, anhand dessen sich die eigene schriftstellerische existentielle Not, die mit einem Verlust an Hoffnung einher geht, beispielhaft nachempfinden lässt. Er bietet den Autoren eine Projektionsfläche, um ihr eigenes Leben in der DDR zu spiegeln. Daraus resultierend bezieht sich ihr Interesse überwiegend auf die Person und Biografie Kleists. Ihre produktive Kleist-Rezeption findet ihren Niederschlag in eigenen Werken. Die Künstler sind desillusioniert.³⁰⁴ Diese Desillusionierung kommt (wie bereits im vorherigen Kapitel geschildert) insbesondere in Wolfs Erzählung *Kein Ort. Nirgends* zum Ausdruck. Das, was an der Thematisierung der Romantik im Zusammenhang mit den späteren Suizidanten Kleist und Günderode für den DDR-Staat provokativ ist, bezieht sich nicht darauf, dass ein bis dato der Romantik zugeordneter Dichter im Mittelpunkt steht. Zu diesem Zeitpunkt setzt sich im literaturwissenschaftlichen Diskurs bereits eine positivere Romantik-Rezeption durch, die insbesondere die Frühromantik als aufklärerisch und zukunftsorientiert neu bewertet und zu ihren Vertretern auch Kleist hinzurechnet. Es ist vielmehr die Hoffnungslosigkeit der Dichter angesichts der gesellschaftlichen Situation um 1800, die als Projektionsfläche für Wolfs eigenes Leben und Arbeiten in der DDR und als Synonym für die „problematische Stellung des Künstlers und der Kunst in einem erstarrten gesellschaftlichen System“³⁰⁵ verstanden und als Provokation empfunden wird.

Eine ähnliche Deutung Kleists als Identifikationsfigur lässt auch Kunert anlässlich des Kleist-Gedenkjahres 1977 anklingen.³⁰⁶ Er führt dieses Phänomen auf Kleists außergewöhnlichen und unkonventionellen Lebensweg innerhalb einer Gesellschaft zurück,

304 Vgl. Heinrich Mohr: *Entwicklungslinien der Literatur im geteilten Deutschland* (in: *Literatur im geteilten Deutschland. Jahrbuch zur Literatur in der DDR*. Band 1. Herausgegeben von Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Bonn 1980, S. 1–58, hier: S. 49f.).

305 Totten 1982, S. 246.

306 Vgl. Kunert, Günter: *Heinrich von Kleist – Ein Modell*. Berlin 1978, S. 6.

deren Normen eines streng geordneten gesellschaftlichen Zusammenlebens bereits zerfallen oder nicht länger bindend sind, wie in unserer Gegenwart.³⁰⁷

Über diesen Vergleich bringt er seine Kritik an dem gesellschaftlichen Zusammenhalt in der DDR offen zum Ausdruck. In der Möglichkeit, Kleists Leben als Spiegel des eigenen Daseins nutzen zu können, sieht Kunert auch den Grund für Kleists zunehmende Popularität in den 1970er Jahren.³⁰⁸ Künstlerische Subjektivität ist für eine Gesellschaft, deren Basis auf einem kollektiven Selbstverständnis beruht, ein Affront. Sie wird als Gesellschaftskritik gedeutet, obwohl die Liberalisierung der Kulturpolitik mit dem Beginn der Ära Honecker schon zu einer allgemein mutigeren Auseinandersetzung der Künstler mit Themen geführt hat, die das Individuum und sein subjektives Empfinden in den Mittelpunkt der Literatur stellt und diese bewusst der gesellschaftlichen Diskussion zuführt. Es bleibt eine Herausforderung für die staatlich gelenkte Kulturpolitik der DDR, der sie sich teilweise mit der Unterdrückung bestimmter Texte erwehren will. In dieser Hinsicht konstatiert Heinrich Mohr 1980:

Der sozialistische Realismus, vor dreißig Jahren als positiv anordnende, ‚was‘ und ‚wie‘ bestimmende Kunst- und Literaturdoktrin verkündet, ist heute weithin eine Leerformel. Oder vorsichtiger und auch genauer gesagt: der immer weiter gebrauchte Begriff enthält keine positiven Setzungen mehr, sondern nur noch negative Ausgrenzungen. Und diese sind inhaltlicher, nicht formaler Art.³⁰⁹

Gerade Schriftsteller wie Wolf, Kunert und Heiner Müller, die sich zu dem Ideal einer sozialistischen Gesellschaftsform bekennen, träumen von einem menschenwürdigen Sozialismus. Sie empfinden den Status Quo in der DDR als reformbedürftig und verbesserungsfähig, sind angesichts ihrer Machtlosigkeit desillusioniert und charakterisieren Kleist als einen Utopisten. Für sie ist Kleist, wie Ehrig es pointiert zusammenfasst: „ein Sinnbild für ihre Autorschaft in der DDR“.³¹⁰

307 Ebd.

308 Vgl. ebd.

309 Mohr 1980, S. 33.

310 Ehrig 2018, S. 291.

Wie die große Anzahl von literaturwissenschaftlichen Publikationen anlässlich von Kleists 200. Geburtsjahr 1977 zeigt, ist Kleist zu diesem Zeitpunkt als Bestandteil des literarischen Kulturerbes in der DDR anerkannt und es kursieren ähnlich vielfältige Kleist-Bilder und Projektionen wie in der Bundesrepublik Deutschland.

Fazit

Aus dieser Skizzierung einiger Stimmen des Kleist-Diskurses wird eines deutlich: Das eine kohärente Kleist-Bild gibt es weder in der Bundesrepublik Deutschland noch in der DDR. Die Tradition der Kleist-Rezeption zeigt ein heterogenes Bild. Der Kleist-Diskurs wird in unterschiedlichen Zeiträumen von verschiedenen Akteuren auf unterschiedliche Art geführt. Das „Murmeln“ des Kleist-Diskurses bringt immer wieder neue Deutungen des Dichters hervor, die mal stärker hervortreten oder mal weniger dominant, aber dennoch vorhanden sind.

Es zeigt sich, dass Kleist immer wieder ideologisch oder politisch in Anspruch genommen wird. Schon früh, in den von Krisen und Umbrüchen geprägten Nachkriegsjahren, eignen sich ihn Theaterschaffende wie Schriftsteller als Projektionsfläche für eigene Empfindungen und Lebenserfahrung an. Bei dieser Wahrnehmung bleibt es. Eine Auseinandersetzung mit Kleist bedeutet, Aspekte aus seinem Leben und Werk zu betonen, die – im Abgleich mit der eigenen Lebensproblematik und -realität – relevant und damit >aktuell< erscheinen.

5 „Wie stehst du zu Kleist?“ Zur Kleist-Rezeption in den Reden der Preisträger und Laudatoren

Jede Auseinandersetzung mit Heinrich von Kleist führt zu einer ›Aktualisierung‹ des Dichters. Der Begriff wird synonym für eine Auffrischung der Kleist-Rezeption beziehungsweise des Gedenkens an den Dichter verwendet, in dem Sinne, dass das Wissen über und der Umgang mit Kleist und seinem Werk im Kontext des aktuellen politischen Zeitgeschehens einer Neubetrachtung unterzogen und nach der Gegenwartsbezogenheit seines Denkens gefragt wird.

Die im Rahmen der Preisreden getätigten Äußerungen zu Kleist beziehen sich überwiegend auf bestehende öffentliche, wissenschaftliche oder ›offizielle‹ (DDR) Kleist-Stereotype, affirmieren, ergänzen oder variieren diese oder versuchen, sie zu widerlegen. Die dergestalt von den Rednern konstruierten Kleist-Bilder gehen als weitere Stimmen in den Kleist-Diskurs ein.

5.1 Die 1980er Jahre: Die Anfänge des wiederbegründeten Kleist-Preises

Mit der Analyse der Preisreden und Laudationes, die in den 1980er Jahren in einem stark politisierten Kontext gehalten wurden, geht die Erwartung einher, dass insbesondere die Preisträger, aber auch Schriftsteller, die in ihrer Funktion als Laudator sprechen, Bezug auf den politischen Kleist-Diskurs nehmen und den Dichter als politischen Schriftsteller rezipieren. Die Vielschichtigkeit der in den Preisreden zum Ausdruck kommenden Kleist-Rezeption wird unter besonderer Berücksichtigung von Intertextualität herausgearbeitet und in zeitgeschichtliche Zusammenhänge beziehungsweise in den Kontext öffentlicher oder wissenschaftlicher Stimmen des Kleist-Diskurses eingeordnet. Inhaltliche, formale oder strukturelle Beobachtungen erhellen, wie Kleist von den Rednern sichtbar gemacht wird. Bei der qualitativen Analyse steht die Intensität der kritischen Auseinandersetzung mit

Kleist im Mittelpunkt, ablesbar an der Skalierung von Intertextualität. Anhand einer quantitativen Auswertung intertextueller Bezüge wird gezeigt, welcher Redner zu welcher Zeit, innerhalb welchen Kontextes in welcher Form über den Dichter spricht. Im Vorgriff auf die Analyseergebnisse sei bemerkt, dass die Kleist-Rezeption der Preisträger und der Laudatoren, die ebenfalls Autoren sind, in erster Linie von persönlichen Interessensschwerpunkten und der Spiegelung eigenen Schreibens geprägt ist. So lesen und aktualisieren gesellschaftlich engagierte Schriftsteller (Heißenbüttel, Kluge, Wolf, Horstmann, Kunert, Heiner Müller) Kleist im Kontext des (gesellschafts)politischen Zeitgeschehens. Schriftsteller, deren Literatur andere Schwerpunktthemen behandelt, betrachten und charakterisieren Kleist aus einem anderen Blickwinkel (Kempff, Augustin) beziehungsweise nehmen ihn zum Anlass, über Literaturpolitik zu sprechen (Muschg). Redner, die eine ähnliche Lebenswirklichkeit und -struktur in der Bundesrepublik Deutschland oder der DDR teilen, weisen Parallelen in der Art und Weise, wie sie mit Kleist umgehen und ihn rezipieren, auf.

Die Charakterisierung Kleists als politischer Schriftsteller macht eine Differenzierung notwendig. Bei der Konstruktion dieses Kleist-Bildes wird zwischen Parteipolitik und Gesellschaftspolitik getrennt. Im Sinne einer parteipolitischen Zuordnung kann man zwei große Tendenzen feststellen, die Klaus Kanzog sehr treffend mit „vom rechten zum linken Mythos“ bezeichnet hat: Seit Beginn der Kleist-Rezeption in den 1870er Jahren wurde Kleist überwiegend preußisch-national gelesen. Während der Zeit des Nationalsozialismus avancierte Kleists Dichtung zum politischen Propagandainstrument für die NSDAP und ihre imperialistisch-faschistische Politik. Zu einer Verschiebung des bis dato parteipolitisch ›rechten‹,³¹¹ nationalistischen Kleist-Bildes hin zum parteipolitisch ›linken‹ beziehungsweise ›linksextremen‹ kam es erst während der 1980er Jahre. In der ersten Preisrede Alexander Kluges wird ein politisch gemäßigtes Kleist-Bild entwickelt, das den Dichter von den parteipolitisch extremen Inanspruchnahmen entlastet und den Fokus auf seine Schriftstellertätigkeit als gesellschaftspolitische Beteiligung lenkt. Wenn

311 Die Bezeichnungen ›rechts‹ und ›links‹ beziehen sich auf die Bandbreite des politischen Spektrums, wie es in der Bundesrepublik Deutschland und weiteren demokratischen Parlamenten ausgeprägt ist und sich aus der Perspektive des Parlamentspräsidenten in der Sitzordnung widerspiegelt. In Bezug auf die bürgerlichen Parteien spricht man von den Parteien der politischen ›Mitte‹.

es um den gesellschaftspolitisch denkenden Schriftsteller Kleist geht, so bezieht sich diese Charakterisierung in der Regel nicht auf konkrete politische Aktionen, die ihm zugeordnet werden, sondern auf seine Idee eines Gesellschaftskonzeptes, die sich auf die Beeinflussung und Formung der Menschen in einer Gesellschaft bezieht, im Sinne einer humanen Ordnung oder einer fördernden Kulturpolitik.

5.1.1 1985 – Alexander Kluge

Es ist eine Konvention, hat man mir gesagt, daß wer den Fontane-Preis für Literatur erhält, etwas über Fontane sagt. Und zwar in der Form einer Ansprache, die irgendwie feierlich sein sollte. [...] Für mich hatte das die Folge, daß ich Fontane erstmal gründlich zu lesen hatte. Ich hätte es leichter, wenn ich über Hölderlin, Kleist, Kafka, Döblin, Joyce, Arno Schmidt oder über Marx reden dürfte.³¹²

Dieses Zitat ist der Dankesrede entnommen, die Alexander Kluge anlässlich seiner Entgegennahme des Fontane-Preises im Jahre 1979 gehalten hat. Es zeigt, dass dem Laureaten die Konventionen einer Literaturpreisverleihung oder die Erwartungen, die an ihn als Preisträger gestellt werden, geläufig sind. Darüber hinaus betont er innerhalb dieses Kontextes ohne Notwendigkeit, in besonderem Maße auch mit dem Werk Heinrich von Kleists vertraut zu sein. Überträgt man seine Aussage auf die Entgegennahme des Kleist-Preises, so wird eine Erwartung an den Preisträger geschürt, die dieser in seiner Dankesrede auch einlöst. Kluge hat ein Kleist-Konzept und folgt konsequent dem Gedanken, Verbindungen zwischen dem Dichter und sich selbst herzustellen.

Kleist betrachtet er von seinem Lebensende her. Der Tag dieser ersten Preisverleihung liegt auf dem 22. November und erinnert daran, dass sich Kleists Tod am Tag zuvor zum 174. Mal gejährt hat. Kluge leitet seine beispielhaft nach antikem rhetorischem Vorbild strukturierte Rede mit einer Erinnerung an Kleists Tod ein:

312 Alexander Kluge: *Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle. Rede bei der Verleihung des Fontane-Preises für Literatur*. In: *Alexander Kluge*. Herausgegeben von Thomas Böhm-Christl. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1983, S. 310–319, hier: S. 310.

am 22. November 1811 findet nachmittags die gerichtliche Untersuchung und Obduktion statt. In den Abendstunden werden die zwei Särge für Frau Vogel und Heinrich von Kleist beigesetzt.³¹³

Seine zweite Überlegung gilt der Frage des Umgangs mit der Erinnerung an den historischen Dichter. Seiner Meinung nach verbiete sich eine „chimärische Annäherung“.³¹⁴

Wenn es jemand gibt in der deutschen Texttradition, der auf der Differenz beharrt, dann ist das Heinrich von Kleist.³¹⁵

Dieser Gedanke, den Kluge in seiner Rede leitmotivisch verwendet, kennzeichnet von Anfang an seine Charakterisierung des Dichters und spiegelt sich auch im Titel seiner Dankesrede wider, die er mit *Wächter der Differenz* überschreibt.

Der Laureat gliedert die Narratio seiner Rede in sechs Abschnitte. In der im *Kleist-Jahrbuch 1986* veröffentlichten Fassung erfolgt die Trennung jeweils mittels eines Zwischentitels. In den Fällen, in denen es sich um Kleist-Zitate handelt, werden sie in diese Analyse mit einfließen. Sie sind als Zitate gekennzeichnet, bestimmen die Struktur der Dankesrede und haben den Charakter von Orientierungspunkten, mit deren Hilfe der Redner seine Gedanken weiterentwickeln und vorantreiben kann. Ohne das Skript zu kennen, auf dessen Basis Kluge seine Dankesrede „variierend und im lebendigen Wechselkontakt mit dem Publikum, aus dem Augenblick heraus weiterformulierend“³¹⁶ gehalten haben soll, erinnert diese Vorgehensweise an Kleists Ausführungen in dem Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, bei dem es eines Gegenübers bedarf, um seine Gedankengänge im Sprachfluss entwickeln zu können. Als ein weiteres Anzeichen für diese Verfah-

313 Alexander Kluge: *Wächter der Differenz. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Berlin 1986, S. 25–37, hier: S. 25.

314 Ebd.

315 Ebd.

316 Kreutzer 1986 (a), S. 8. Der Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft vollzieht detailliert den Entstehungs- und Autorisierungsprozess der Rede Kluges nach und betont, dass die im *Kleist-Jahrbuch 1986* veröffentlichte Version die jüngste von insgesamt sechs Fassungen ist: „Die hier abgedruckte sechste Fassung ist keineswegs in jedem Punkt die, die Alexander Kluge in Berlin vortrug. Die Tonbandumschrift ist von ihm für den Druck an mehr als sechzig Stellen stilistisch und sachlich verbessert worden, so daß man damit vor den Augen des Lesers bestehen kann, und das auch künftig“ (ebd., S. 9).

rensweise kann Kluges mehrfache explizite Bezugnahme auf die Laudatio Helmut Heißenbüttels gedeutet werden.³¹⁷ Im Hinblick darauf, dass er diese Verbindung an zentralen Stellen seiner Dankesrede sucht, kann dies auch ein Zeichen dafür sein, dass eine vorherige Verständigung beider Redner über die thematische Ausrichtung der Reden erfolgt sein könnte. Dieses evoziert die Frage, ob Kluges Sprechen über Kleist ohne die Vorlage Heißenbüttels in anderer Form erfolgt wäre.

Unter der Überschrift *Der Horizont zweier Jahrhunderte* entwickelt der Laureat die Überlegung, die maßgebliche Prägung eines Jahrhunderts gehe im Wesentlichen von der Zeit um die Jahrhundertwende aus. In diesem Zeitraum würden die Weichen für das folgende Jahrhundert gestellt.³¹⁸ In diesem Zusammenhang und mit Blick auf die Übergänge zum 19. und 20. Jahrhundert spricht Kluge in seiner Dankesrede wiederholend von „Nahtstellen“³¹⁹ zwischen den Jahrhunderten, die etwa drei Jahrzehnte umfassten. Diese „Zonen der Ungewißheit [seien] Zonen neuer Möglichkeiten und Zonen von Blockierungen.“³²⁰

Kluge entwickelt diese Gedanken am Beispiel von Musils Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften*, weist auf ihn als einen der beiden Kleist-Preisträger des Jahres 1923 hin und betont die Bedeutung, die die Literatur Musils für sein eigenes Schreiben hat:

[Wenn] ich in meiner Arbeit den einen oder anderen Faden aus dem Werk, das er liegengelassen hat, aufzugreifen vermag, dann gibt das meiner Arbeit einen Sinn.³²¹

Zugleich gibt der Laureat explizit Einblick in einen Aspekt seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit, der auf Intertextualität als sinnverleihendes Merkmal seiner Texte verweist. Dass Kluge Musil als Bindeglied zwischen Kleist und sich nutzt und ihn als „Relaisstation“³²² bezeichnet, macht deut-

317 Vgl. Kluge 1986, S. 30 sowie S. 36.

318 Vgl. ebd., S. 26–28.

319 Ebd., S. 28. Dieser Abschnitt der Rede ist mit dem Zwischentitel *Die Nahtstelle 19. und 18. Jahrhundert* versehen.

320 Ebd.

321 Ebd., S. 25.

322 Ebd.

lich, dass Kluges Prägung in Bezug auf ein Vorbild im 20. Jahrhundert auf diesen Schriftsteller zurückzuführen ist.³²³

Kluge betont, dass sein Interesse darin bestehe, die geschichtsphilosophische Entwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts zu entziffern. Dabei ermöglicht ihm der Blick auf die Vergangenheit, die Gegenwart zu verstehen. Mit Blick auf die Gegenwart der Kleist-Preisverleihung des Jahres 1985, das er als den beginnenden Ausgang des 20. Jahrhunderts und sich selbst als einen seiner „Chronisten“³²⁴ bezeichnet, wird ersichtlich, dass er sich dabei in die Tradition Kleists stellt, denn ähnlich wie er selbst habe auch Kleist an der „Nahtstelle“ zum 19. Jahrhundert und in einer politischen Umbruchphase gelebt. Kluge sucht zu diesem Zeitpunkt, an dem er über sein Selbstverständnis als Autor spricht, weitere Annäherungen an Kleist und fügt, über das Schreiben als eine „sachliche Tätigkeit“³²⁵ sprechend, ein Zitat aus Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* ein: „Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß.“³²⁶ Der Laureat verwendet dieses Zitat affirmativ, wenn er davon spricht, Schreiben sei für ihn eine Vermittlung zwischen dem Gefühl, „der Außenwelt und den Worten, die ihre eigene Widerspenstigkeit haben“,³²⁷ die sich – bewusst

323 Offensichtlich sind auch in Musils Œuvre Anklänge an Kleist vorhanden, die auf eine Kleist-Rezeption und produktive Fortschreibung in seinen Werken, unter anderen in seinem ersten Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, schließen lassen. Im Hinblick auf Musils Kleist-Rezeption beziehungsweise -Transkription sei auf zwei neuere Studien verwiesen: Friederike Reents: *Kleists ›Kant-Krise‹ in Robert Musils Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (in: Fleig; Moser; Schneider (Hrsg.): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 79–94) sowie Birgit Nübel: *Robert Musil und Heinrich von Kleist oder Konkave Frauenkörper im Hohlspiegel unendlicher Reflexion* (in: Fleig; Moser; Schneider (Hrsg.): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 95–118). Nübel thematisiert die Schwierigkeit, eindeutige philologische Belege für eine mögliche Kleist-Rezeption Musils erbringen zu können. Sie widmet sich unmarkierten Referenzen.

324 Kluge 1986, S. 26.

325 Ebd., S. 27.

326 DKV, Band 3, S. 540. Sämtliche Originalzitate folgen der Ausgabe *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe* der Bibliothek Deutscher Klassiker, herausgegeben von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. 4 Bände. Frankfurt/Main 1987–1997. Sie werden im laufenden Text unter der Sigle DKV mit dem Hinweis auf den jeweiligen Band und die Seitenzahl nach dieser Ausgabe belegt.

327 Kluge 1986, S. 27.

oder unbewusst – unter dem Einfluss anderer Autoren vollziehe: „es ist die Anknüpfung an frühere Autoren. Ich kann es nur bemerken, daß sie durch mich hindurchsprechen.“³²⁸

Mit Hilfe des Kleist-Zitates „Denn nicht wirst du verlangen, daß ich mit deinen Augen sehen soll“³²⁹ aus dem Drama *Die Familie Schroffenstein* veranschaulicht Kluge, dass ihm eine Annäherung an Kleists Sicht- und Denkweise aufgrund der zeitlichen Distanz, die ihn von dem historischen Dichter trennt, unmöglich ist. So zieht der Laureat auf seiner Suche nach Gemeinsamkeiten mit Kleist schließlich eine räumliche Verbindung. Diese veranschaulicht er anhand seiner anekdotenhaften Schilderungen von der Rettung des Halberstädter Gleim-Hauses nach einem Brandt im Jahr 1945, seinem eigenen Geburtsort Halberstadt und dem Verweis auf Kleists Besuch bei Gleim während einer Reise um 1801. Der Laureat selbst fasst die Intention dieses Abschnittes darin zusammen, dass er Kleist klassifizieren möchte. Aufgrund seiner „Texte[,] [die] zur philosophischen Sprache hin offen sind“,³³⁰ dem Hinweis darauf, dass bei Kleist „Gedanke und Empfindung [...] nicht zweierlei [seien]“³³¹ und dessen überwiegend im 18. Jahrhundert verlebten Lebensjahren, rechnet er den Dichter stärker dem Zeitalter der Aufklärung als dem 19. Jahrhundert zu. Weitere Aspekte, die für ihn die Zugehörigkeit Kleists zum 18. Jahrhundert deutlich machen, sind – neben der Einheit von Empfindung und Denken und der Schaffung offener Poesieformen – vor allem die in Kleists Werk präsente „Zerrissenheit des alten Zeitbegriffs“,³³² im Gegensatz zur Einheitszeit in der Poesie des 19. Jahrhunderts. Doch scheint Kluge weniger an einer literaturhistorischen Klassifizierung Kleists interessiert zu sein, sondern bemüht sich, die gesellschaftspolitische Prägung Kleists durch sein Leben an der „Nahtstelle“ zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert herauszustellen.

Im Hinblick auf seinen Wunsch, die Geheimnisse des 19. und 20. Jahrhunderts zu dechiffrieren, um Rückschlüsse für den Wechsel ins 21. Jahrhundert

328 Ebd.

329 DKV, Band 1, 3. Aufzug, 1. Szene, S. 177, V. 1359f.

330 Kluge 1986, S. 28.

331 Ebd. Im Zuge der Charakterisierung des 19. Jahrhunderts führt Kluge die Trennung von Empfindung und Denken als ein wesentliches Merkmal an (vgl. ebd., S. 29).

332 Ebd.

ziehen zu können, greift Kluge die gesellschaftspolitischen Prozesse auf, die das 19. Jahrhundert seiner Meinung nach maßgeblich geprägt haben. Diese seien „der *Volkskrieg*, die *Industrialisierung* und die Kodierung einer *neuen Zärtlichkeit*.“³³³ In veränderter Form seien das auch die Themen, die bis in das 20. Jahrhundert hineinreichten und damit auch die Gegenwart von 1985 prägen: der industrialisierte Krieg, die Abkehr von klassischer Industrie und die Rückkehr zu Subjektivität und Innerlichkeit. Kluges Konzept, Verbindungen zwischen Kleist und sich zu ziehen, führt zu einer Darstellung von Übereinstimmung in den gesellschaftspolitischen Umständen. Eine Gemeinsamkeit, die auf die Aktualität, die Kluge dem historischen Dichter beimisst, verweist. Ausgehend von der Französischen Revolution entwirft der Laureat ein Bild von Kleist als politischem Beobachter und Chronisten seiner Zeit. Ebenso wie andere „preußische Patrioten“³³⁴ der Staaten Deutschlands, habe er die gesellschaftlichen Umbrüche nur als passiver, empfindender Beobachter verfolgen, jedoch nicht beeinflussen oder daran teilnehmen können. Kluge sieht diese Perspektive eines Anteil nehmenden, zur Untätigkeit genötigten Zuschauers in einigen Werken Kleists verwirklicht und verweist auf das Drama *Die Familie Schroffenstein*, die Erzählung *Der Zweikampf*, das Kohlhaas-Thema sowie das Lustspiel *Der zerbrochne Krug*.³³⁵ Leider deutet Kluge seine Beobachtung lediglich an, ohne sie an einem Beispiel zu konkretisieren. Im Gegensatz dazu veranschaulicht er seine Äußerung am Beispiel des seiner Meinung nach für Kleists Schreiben charakteristischen „Bedeutungsüberhang[s]“,³³⁶ der unterschiedliche Rezeptionsangebote ermögliche, anhand des Zitats „Die Nacht von gestern birgt ein anderes Verbrechen noch, als bloß die Krugverwüstung“³³⁷ aus Kleists Lustspiel

333 Ebd. Der von Kluge in seiner Rede in Bezug auf Kleists Werk unkommentiert aufgeführte Begriff des „Volkskrieges“ wird 1987 von Wolf Kittler aufgegriffen und – in der Monografie *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege* – als Kleists Vorstellung von einem Partisanenkrieg thematisiert. Auch an dieser Stelle wird deutlich, dass Kluge nicht um eine dezidierte Auseinandersetzung mit Kleists Überlegungen zur Strategie im Militärwesen bemüht ist.

334 Kluge 1986, S. 30.

335 Vgl. ebd. Kluge verweist auf den unbekannteren Variant.

336 Ebd. Auf den mit Bedeutungsüberhängen als einer zusätzlichen Ebene der Sinnkonstruktion verbundenen Reiz einer Um- und Fortschreibung Kleistschen Materials verweisen auch die Herausgeber des Sammelbandes *Schreiben nach Kleist* in ihrer *Einleitung* (vgl. Fleig; Moser; Schneider 2014, S. 9–30, hier: S. 10).

337 DKV, Band 1, 9. Auftritt, S. 333, V. 1305f.

Der zerbrochne Krug. Er assoziiert die „Krugverwüstung“ mit „Landesvertreibung“ und lädt dieses Zitat politisch auf. Mit dem Verweis auf den Spielraum, den Bedeutungsüberhänge beziehungsweise Leerstellen in den Texten Kleists dem Leser in Aktualisierungsfragen lassen, rekurriert der Laureat implizit auf die seit Ende der 1960er Jahre prominente Rezeptionsästhetik. Kluge betont von Anfang an die Sonderstellung, die er Kleist als einem „Wächter der Differenz“ in der Literaturgeschichtsschreibung zuweist und die ihm eine Annäherung an den Dichter unangemessen erscheinen lässt. In diesem Zusammenhang und implizit allgegenwärtig in Kluges Rede ist der im Zuge der poststrukturalistischen Theorien seit Ende der 1960er Jahre avancierte Différance-Diskurs von Jacques Derrida. Er thematisiert die Unmöglichkeit, sprachlichen Äußerungen eindeutige Bedeutungen zuordnen zu können, da jeder Sinn nur vorläufig ist und – abhängig von der Lektüre und jeder neuen sprachlichen Äußerung – differieren kann. Kluge weist implizit darauf hin, dass auch Kleists Texten nicht die eine, feststehende Bedeutung zugordnet werden kann. Seine von intensiver intertextueller Bezugnahme zu Kleists Texten geprägte Dankesrede bringt dieses beispielhaft zum Ausdruck.

Kluge stellt Kleists Absicht, in eine aktive, gestalterische Rolle schlüpfen und in der Schweiz ein andersartiges Leben führen zu wollen, als Konsequenz aus seiner Beobachterrolle dar und führt dieses Vorhaben auf den Einfluss von Kants aufklärerischem Denken zurück.³³⁸ Kleists Wunsch, als Bauer in die Schweiz zu gehen, hat diverse unterschiedliche Interpretationen über seine Beweggründe ins Leben gerufen. Doch betrachtet der Preisträger Kleists Vorhaben nicht etwa im Kontext der Tradition von Rousseaus Zivilisationskritik. Stattdessen wertet er auch diesen Wunsch nach einem Rückzug auf das Land als politisch motiviertes Handeln des Dichters, aufgrund der politischen Situation Deutschland verlassen und in der Schweiz sesshaft werden zu wollen.

In einem kurzen Abriss entwirft Kluge ein imaginäres Bild dessen, was seiner Meinung nach aus Europa hätte werden können, wenn nach dem Ende des Französischen Kaiserreiches eine Trennung der europäischen Interessen hätte vermieden werden können. Kleist habe mit dem Drama *Die Familie*

338 Vgl. Kluge 1986, S. 30.

Schroffenstein auszudrücken versucht, dass Trennungen nicht notwendig, jedoch realistisch und tatsächlich seien. In der Realität habe die politische Situation zu einem Unverständnis der Staaten untereinander geführt und dazu, dass durch die Brüche der Fokus immer mehr gen Westen, über den Pazifik gelenkt wurde.³³⁹ An dieser Stelle überträgt Kluge Bezüge, die in Kleists Werk den zwischenmenschlichen Konstellationen in Familien zuzurechnen sind, auf globale politische Zusammenhänge der Vergangenheit und aktualisiert sie im zeitgeschichtlichen Kontext.

Dass Kleists Texte für Kluge von großer Aktualität sind, betont der Preisträger gerade auch mit Blick auf die von Kleist herausgegebene Tageszeitung *Berliner Abendblätter*, bei der der Dichter „Unternehmer, Direktor, Intendant, politischer Autor, Erfinder von Geschichten [und] Kolporteur der täglichen Polizeiberichte“³⁴⁰ gewesen sei. Kluge greift einen neuen Lebensplan Kleists auf und entwirft ein Bild, das den Dichter nicht nur als politischen Schriftsteller und Chronisten, sondern auch als einen Avantgardisten, kreativen Journalisten und Vertriebspezialisten einer neuartigen Boulevardzeitung zeigt. Der Laureat führt die für Kleist charakteristische „Kürze, überhaupt die kurze Prosaform, die Verbindung von Nachricht, Reflexion und Geschichten“³⁴¹ auf die Existenz dieser Zeitung zurück. In diesem Zusammenhang erwähnt er Kleists Aufsätze *Über das Marionettentheater* und *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* als beispielhafte Formate für diese Zeitung.³⁴² Mit Blick auf Kleists umfassende Tätigkeiten von der Planung, über die inhaltliche Auswahl und Produktion bis hin zur Distribution der Zeitung charakterisiert Kluge Kleist als einen unternehmerisch denkenden Dichter.³⁴³ Ein Verständnis von Autorschaft, das Kluge auch für sein eigenes kreatives Schaffen beansprucht, verbindet er doch literarische

339 Vgl. ebd., S. 31.

340 Ebd.

341 Ebd.

342 Entgegen der von Kluge gemachten Angaben erschienen die *Berliner Abendblätter* vom 1. Oktober 1810 bis zum 30. März 1811 in sechsundsiebzig Ausgaben. Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* wurde durchaus in dieser Tageszeitung veröffentlicht und zwar als Fortsetzung ab dem 12. Dezember 1810 in vier aufeinander folgenden Ausgaben (Ausgabe 63–66). Wie Kluge erwähnt wurde Kleists Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* hingegen tatsächlich nicht publiziert.

343 Kluge 1986, S. 31.

und filmische Arbeiten mit der Produktion von Filmen und der Erschaffung neuer Fernsehformate.³⁴⁴

Die durch ein Semikolon getrennten Stichwörter „Zweikampf“ und „in kriegerischer Feier“, der Bezug auf Kleists Erzählung *Der Zweikampf* sowie ein Zitat aus seinem Drama *Penthesilea*, eröffnen einen erneuten Themenwechsel. Von dem Krieg als Metapher, bei Kleist in Form eines Zweikampfes, in dem ›Mann gegen Mann‹ kämpft, schlägt Kluge den Bogen zur Darstellung der Liebe in Kleists dichterischem Werk. Die zahlreich eingewobenen Zitate aus Kleists Erzählungen *Der Zweikampf* und *Die Verlobung in Santo Domingo* („Im Taumel wunderbar verwirrter Sinne“)³⁴⁵ sowie aus den Dramen *Penthesilea* („In kriegerischer Feier“)³⁴⁶ und *Die Familie Schroffenstein* („Ich leb’ ich breche durch“)³⁴⁷ dienen ihm zur Begründung dafür, dass Kleist diese Metapher auf Liebesbeziehungen überträgt und die Liebe als Krieg, als gegenständliches, leidenschaftliches Ringen zweier Liebender, aber dennoch als Kampf darstellt.³⁴⁸ Mit der zeitlichen Kontextualisierung der Liebe als Kampf, als „kriegerische Feier“, in der Entstehungsphase der *Penthesilea* im Jahre 1808, schafft Kluge einen Übergang zwischen Kleists Liebesbegriff und dem Beginn des „industrialisierten Kriegs“ beziehungsweise „instrumentalisierten Kampfes“³⁴⁹ im 19. Jahrhundert. Die Auswirkungen dieser gesellschaftlichen Prozesse habe Kleist als Chronist seiner Zeit beobachtet und in seinen Werken verarbeitet, so Kluge. Im Kontext seiner Aussagen zur Liebe können die Zitate aus Kleists Erzählungen *Die Verlobung in St. Domingo*³⁵⁰ und *Der Zweikampf*³⁵¹ auf Zweierlei hindeuten:

344 Über sein Verständnis von Autorschaft gibt Kluge Auskunft in einem Gespräch mit Jochen Rack, das unter dem Titel *Erzählen ist die Darstellung von Differenzen* in der Literaturzeitschrift *Neue Rundschau* im Rahmen des Werkgesprächs veröffentlicht worden ist (Heft 1/2001, S. 73–91).

345 DKV, Band 3, S. 239.

346 Ebd., Band 2, S. 146, V. 58.

347 Ebd., Band 1, S. 214, V. 2297.

348 Vgl. Kluge 1986, S. 32. An dieser Stelle ist der Essay *für eine Literatur des Kriege. Kleist*, von Mathieu Carrière, implizit mitzulesen.

349 Kluge 1986, S. 32.

350 Kluge zitiert daraus: „an diesem grimmigen Kriege, bei dem er sich ganz verjüngte“ (DKV, Band 3, S. 223) und „Hätte ich dir [...] ins Auge sehen können [...] so hätte ich, auch wenn alles übrige an dir schwarz gewesen wäre, aus einem vergifteten Becher mit dir trinken wollen“ (ebd., S. 231).

einerseits auf die Liebe einschließlich der durch sie entstehenden Verwundbarkeit und das Vertrauen in die Liebe, andererseits auf die Kehrseite der Liebe, den Missbrauch, der durch sie betrieben werden kann. Sowohl im Krieg wie auch in der Liebe sei die Verwundbarkeit die ›Achillesferse‹ der gegnerischen Partei, Ziel jeglicher Angriffe und Bemühungen. Kluge bezeichnet den Krieg und die Liebe als „die zwei Metaphern des Ernstfalls.“³⁵² Die subjektive Prägung des Menschen, die Kluge zeitlich dem 19. Jahrhundert zuordnet, sei Grund dafür, dass Menschen isoliert auf ihren eigenen Willen und auf den Willen der Anderen sehen, dabei jedoch keinen Sinn für Gemeinsames entwickeln und im Blick halten können:

Man kann auf diese Weise weder auf den Krieg noch auf die Liebesfähigkeiten Selbstbewußtsein, Autonomie und menschliche Würde gründen. Das ist Kleists Dauerthema. Das ist *unser* ungelöstes Problem.³⁵³

Kluge akzentuiert nicht nur explizit die thematische Gemeinsamkeit mit dem historischen Dichter, sondern macht einmal mehr sichtbar, worin die Aktualität Kleists für ihn besteht. Seine Äußerungen bringen deutlich zum Ausdruck, dass Kleist im Hinblick auf seinen Drang, gesellschaftspolitische Entwicklungen in seinen Texten zu thematisieren, für ihn Vorbildcharakter hat.

Während in Kleists Werken ein Krieg noch als (Zwei)Kampf, als eine von Unmittelbarkeit geprägte Situation dargestellt werde, habe man Ende des 20. Jahrhunderts „eine Entgegenständlichung des Kriegs, der den Krieg zum Unfall mach[e].“³⁵⁴ Mit diesem Vergleich vollzieht Kluge die Überleitung zur politischen Situation des sogenannten ›Kalten Krieges‹ und fasst den europäischen Status Quo der 1980er Jahre als eine unbeherrschbare und zum Scheitern verurteilte Lage zusammen. Kluge zitiert den Ausspruch des Dorfrichters Adam aus Kleists Drama *Der zerbrochne Krug*: „Zum Straucheln brauchts doch nichts, als Füße“³⁵⁵ als Beispiel dafür, dass das Straucheln und Zu-Fall-Kommen ihm als logische Konsequenz dessen, was sich in der

351 Aus Kleists Erzählung *Der Zweikampf* zitiert Kluge: „geh, meine Sinne reißen“ (ebd., S. 338) und „die Vernichtung seiner Seele verbergend“ (ebd., S. 318).

352 Kluge 1986, S. 33.

353 Ebd.

354 Ebd., S. 35.

355 DKV, Band 1, 1. Auftritt, S. 287, V. 3.

Geschichte Europas ereignet hat, erscheint. Dabei stehe der Einzelne dem politischen Geschehen, der Frage nach Krieg oder Frieden, machtlos gegenüber. Bemerkenswert ist, dass Kluge auch dieses Zitat, welches vordergründig dem persönlichen Kontext des Dorfrichters Adam entnommen ist, einer politischen Deutung unterzieht. An dieser Stelle kann es als weiteres Indiz dafür verstanden werden, dass Kluge Kleists Aktualität betonen und ihn als einen politischen Beobachter und Schriftsteller darstellen will. Der Unmöglichkeit des Einzelnen, auf diese veränderten Lebensbedingungen Einfluss zu nehmen, widersetze sich der politische Schriftsteller, der sich seiner Verantwortung bewusst ist, indem er anspruchsvolle Texte als eine Art „Flaschenpost“³⁵⁶ für Minderheiten verfasse, so Kluge. Mit dem Hinweis auf die „von Kleist ererbte Neugier“³⁵⁷ wechselt er thematisch zu seinem eigenen Selbstverständnis als Filmemacher. Der Laureat sieht seine Verantwortung darin, komplexere Sinnzusammenhänge darzustellen und nimmt bewusst in Kauf, nur ein kleineres Publikum ansprechen und nicht den Mainstream bedienen zu können.³⁵⁸ Damit definiert Kluge sowohl sein schriftstellerisches Selbstverständnis als auch das Bild, das er sich von seinem ›Erblasser‹ Kleist macht.

Der Preisträger fügt ein weiteres, mit „fühlte dennoch zu leise“ nur wenige Worte umfassendes Zitat aus der Duellsszene zwischen Herrn Friedrich und dem Grafen Jakob der Rotbart in *Der Zweikampf* in seine Rede ein. Damit schlägt er den Bogen von der Machtlosigkeit des Einzelnen, Einfluss auf politische Entscheidungen zu nehmen, hin zu der Fähigkeit, in Krisenzeiten

356 Kluge 1986, S. 35. Mit dem Bild der Flaschenpost bezieht sich Kluge implizit auf die von Adorno verwendete Metapher, die stellvertretend dafür steht, dass die kritische Gesellschaftsbetrachtung der sogenannten ›Frankfurter Schule‹ nahezu ungehört und wirkungslos geblieben ist.

357 Ebd., S. 34.

358 Der Preisträger verweist damit selbstreferentiell auf sein Verständnis vom Filmemacher als Autor, der nicht nur das Drehbuch verfasst, sondern nach dessen Vorstellungen auch die Regie und die Produktionsbedingungen umgesetzt werden. Diese Vorstellungen hatte er bereits 1962 mit fünfundzwanzig weiteren Filmautoren in dem *Oberhausener Manifest* veröffentlicht, das zu einer Neuorientierung des deutschen Spielfilms im ›Neuen Deutschen Film‹, dem Autorenfilm, führte. Dieser diene weniger der Unterhaltung als der Vermittlung von Anregungen, sich mit politischen oder gesellschaftskritischen Themen auseinanderzusetzen. Mittels dieser Selbstreferenzstrategie weckt Kluge Aufmerksamkeit für seine Tätigkeit als Filmemacher, beeinflusst die Deutung seiner Werke und leistet einen Beitrag zum Kluge-Diskurs (vgl. Uecker 2014, S. 105).

aufgrund des leisen Gefühls einer inneren Stimme, intuitiv richtig zu handeln. In Kleists Erzählung lässt sich Herr Friedrich, von dem Unwillen der Zuschauer bedrängt, dazu nötigen, seinen festen, geschützten Standort gegen seine innere Überzeugung zu verlassen und den Grafen anzugreifen:

Hr. Friedrich, obschon sein Verfahren auf guten Gründen beruhen mochte, fühlte dennoch zu leise, als daß er es nicht sogleich gegen die Forderung derer, die in diesem Augenblick über seine Ehre entscheiden, hätte aufopfern sollen; er trat mit einem mutigen Schritt aus dem, sich von Anfang herein gewählten Standpunkt, und der Art natürlicher Verschanzung, die sich um seinen Fußtritt gebildet hatte, hervor [...].³⁵⁹

Auf den ersten Blick führt ihn diese Entscheidung ins Verderben, zu guter Letzt jedoch geht Herr Friedrich als Sieger aus diesem Zweikampf hervor. Die von Kluge zitierten Worte betreffen die Frage intuitiv richtigen menschlichen Handelns. Sie lassen sich – aufgrund ihrer allgemein gültigen Natur – ihrem historischen Kontext entnehmen und in den Zusammenhang seiner eigenen Gedanken zur Poetologie übertragen. Diese Vorgehensweise zeigt exemplarisch die von dem Preisträger in Kleists Dichtung beobachtete Offenheit für unterschiedliche Deutungen.

Kluges Meinung nach sind es die ›leisen‹ Töne und Themen, die Betroffenheit erzeugen und langfristig an Bedeutung gewinnen, und nicht die ›lauten‹, schnelllebigen Texte, die dem kurzfristigen Konsum und der Wirtschaftlichkeit dienen. In diesem Konnex ist Kleist ihm Vorbild, denn auch er habe, seiner inneren Stimme folgend, den Mut gehabt, literarische Traditionen zu brechen und Texte zu schreiben, die nicht dem Zeitgeist und -geschmack entsprachen.³⁶⁰

Aus dem schriftlich fixierten Redetext geht hervor, dass Kluge die Schlussphase seiner Rede mit dem appellierenden Ausruf „Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!“³⁶¹ aus dem letzten Auftritt Hermanns in Kleists umstrittensten Werk *Die Hermannsschlacht* eingeleitet hat. Der Laureat entnimmt das Kleist-Zitat seinem politischen Ursprungskontext und aktualisiert es im

359 DKV, Band 3, S. 333.

360 Vgl. Kluge 1986, S. 35f.

361 DKV, Band 2, 5. Akt, letzter Auftritt, S. 554, V. 2631.

Rahmen seiner Aussagen zur Poetologie. In diesem Abschnitt bezieht Kluge sich auf die Tradition des Erzählens und plädiert dafür, als Autor „Partei zu ergreifen“,³⁶² im Sinne von: sich einer Erzähltradition zugehörig zu fühlen. Ebenso wie seine Vorbilder Musil und Kleist gehe es ihm um „analytisches Schreiben“, das „All real beauty is analytic“,³⁶³ die beobachtende, präzise, untersuchende Darstellung, die nicht bloß realistisch sei, sondern Bedeutungsüberhänge und Vielstimmigkeit in Texten gleichermaßen zulasse. Mit Hilfe dreier Zitate aus der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* versucht der Laureat ein Beispiel für Kleists analytisches Schreiben zu geben. Dem Zitat „eine Meile von hier, zunächst dem Möwenweiher, in der Wildnis der angrenzenden Gebirgswaldung“,³⁶⁴ einem Beispiel für eine seiner Auffassung nach unpräzise, beliebige Beschreibung, stellt Kluge die Zitate „ein Zug von ausnehmender Anmut spielte um ihre Lippen und über ihre langen, über die gesenkten Augen hervorragenden Augenwimpern“³⁶⁵ und “Sie stürzte, den Mondschein, der sie zu verraten drohte, sorgsam vermeidend, hinter die Vorhänge des Fensters“³⁶⁶ gegenüber:

„Sorgsam vermeidend“, das ist eine sachliche, Überlegenszeit voraussetzende Haltung. Und wenn es nur Sekundenbruchteile waren, ihre Liebesfähigkeit reicht aus, dieses Zeitquantum an Berechnung aus der Eile, der Bestürzung, herauszustanzen. Und zugleich stürzt sie ‚hinter die Vorhänge des Fensters‘, der Gefühlsimpuls wird nicht gebrochen; währenddessen, und nur in bestimmten Perspektiven drohend, der klassische Mond. Es sind drei verschiedene Gefühlszeiten in diesem Satz, und sie koexistieren. Sie verhalten sich tolerant zueinander. Das ist vielstimmig und kein Einheitsrealismus. Das ist das, was ich an Kleist klassisch und 18. Jahrhundert zugleich finde.³⁶⁷

Dieses Zitat veranschaulicht, dass der Laureat Kleists Literatur als Material versteht, das er einer dekonstruktivistischen Lesart unterzieht, indem er sein Augenmerk auf die Grammatik lenkt und implizite Widersprüche explizit

362 Kluge 1986, S. 36.

363 Ebd.

364 DKV, Band 3, S. 227.

365 Ebd., S. 235.

366 Ebd., S. 248.

367 Kluge 1986, S. 37.

macht. Auch in dieser Hinsicht ist ihm Kleist Vorbild als beobachtender, analytischer Dichter. Kluge ist der Auffassung, Kleists Schriften seien zur „philosophischen Sprache“³⁶⁸ hin offen und beinhalteten Leerstellen, durch die sie – je nach Erfahrungshorizont und gesellschaftspolitischem Kontext des Rezipienten – unterschiedlich ausleg- und aktualisierbar seien.

Intendierte Intertextualität funktioniert in dieser Dankesrede nicht nur als Struktur gebendes und zusätzliche Bedeutung verleihendes Element. Sie dient Kluge darüber hinaus als Mittel der Selbstinszenierung, denn er entnimmt die kurzen Zitate oder Referenzen dem Kontext ihrer Prätexte und stellt sie in einen neuen, häufig politischen Sinnzusammenhang. Mittels dieser Vorgehensweise entwirft Kluge ein gesellschaftspolitisches Bild des 19. und 20. Jahrhunderts und kann sich als in der Tradition Kleists agierend darstellen. Außerdem konstruiert er ein Kleist-Bild, das ihm als Projektionsfläche für sein Selbstbild als politischer Autor und Chronist dient. Durch diese Form der Intertextualität werden einzelne Sinnzusammenhänge der Prätexte un- deutlich und das Bild des politischen Schriftstellers Kleist zum Instrument eigener Selbstbetrachtung Kluges.³⁶⁹

Im Rekurs auf den Titel seiner Dankesrede beendet der Laureat die Darstellung seines schriftstellerischen Selbstverständnisses mit einer zusammenfassenden Definition, was er unter einem „Wächter der Differenz“ verstehe. Der Preisträger, der sich von Beginn seiner Rede an selbstbewusst in die Tradition Kleists und Musils stellt, subsummiert darunter Autoren wie Kleist und sich, deren Augenmerk auf der Wahrung von Grammatik, Vielstimmigkeit und der Existenz unterschiedlicher Zeiten liegt.³⁷⁰ Kluge hat in den letzten dreißig Jahren häufig und in vielfältiger Form Aussagen über sein poeto-

368 Ebd., S. 28.

369 Kluges Strategie, im Rahmen der Entgegennahme des Kleist-Preises seine Autorschaft in Anlehnung an Kleist als politischen Schriftsteller und Chronisten zu inszenieren, leistet einen Beitrag dazu, seine Position im literarischen Feld eindeutig und wiedererkennbar zu markieren und zu festigen. Zu weiteren Inszenierungspraktiken und der Etablierung der ›Marke Kluge‹ verweise ich auf den Aufsatz *Inszenierung und Kommunikation in Alexander Kluges Autorschaft* von Matthias Uecker (Bielefeld 2014, S. 103–119).

370 Es ist wahrscheinlich, dass er mit dieser poststrukturalistischen Perspektive implizit Bezug auf de Mans dekonstruktivistischen Umgang mit Kleists Prosatext *Über das Marionettentheater* nimmt. Vergleiche dazu auch die in Kapitel 4.1 dieser Studie aufgenommene Einführung in de Mans Kleist-Rezeption.

logisches Selbstverständnis getätigt.³⁷¹ In einem Interview aus dem Jahre 2001 nimmt er Stellung zu der Frage nach seiner bevorzugten Erzählform:

Die Ellipse ist aber auch [sic] einfach die Erzählform, die ich liebe [...]. Die lineare Erzählung ist eine Ausnahme und eine Idee des 19. Jahrhunderts. Indem sie konsequent von A nach B, entlang eines roten Fadens erzählt, drückt sie alle Nebensachen weg, sie ist eine Hauptstraßen- eine Autobahnstrategie. Wohingegen das Gehen auf Pfaden und Gartenwegen, das Ahnen, Wandern und Spaziergehen nach anderen Richtlinien funktioniert [...]. Erzählen ist die Darstellung von Differenzen.³⁷²

Mit Rückbezug auf seine Kleist-Preisrede verortet Kluge Kleist innerhalb dieser Erzählstrategie, die auch seine eigenen Texte charakterisieren.

Der Preisträger inszeniert sich auch zu anderer Gelegenheit – wie aus der eingangs zitierten Preisrede anlässlich seiner Entgegennahme des Fontane-Preises deutlich wird – als mit Kleists Werken vertraut. Doch während in dieser Aufreihung der ihn interessierenden Dichter noch Robert Musil fehlt, nimmt er den Kleist-Preisträger des Jahres 1923 in seiner Dankesrede als Bezugspunkt hinzu und bedient sich dessen symbolischen Kapitals, um sich in die Tradition dieser kanonischen Schriftsteller einzureihen. Kluges Bezugnahme auf die Figur oder ›Idee Kleist‹ in Form der Verbindungen, die er von sich zu Kleist zieht, untermalen seinen Wunsch, sich in eine Tradition mit dem von ihm als politischen Schriftsteller charakterisierten Dichter einzuordnen. Dass Kleist Bezugspunkt und Vorbild für den Preisträger ist, spiegelt sich auch in seinem Werk wider. Seine produktive Kleist-Rezeption zeigt sich auf unterschiedlichen sprachlich-thematischen Ebenen in zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen; insbesondere einige seiner kurzen Erzählungen sind als Transformationen oder Fortschreibungen Kleistschen Gedankenguts lesbar.³⁷³ Seine Auseinandersetzung mit Kleist erfolgt offenbar seit

371 Die Website Alexander Kluges gibt detailliert Auskunft über sein eigenes Autorbild und poetologisches Selbstverständnis, ein Umstand, der sich im Jahr der Preisvergabe 1985 mit dieser Preisrede schon abzeichnen begann (vgl. www.kluge-alexander.de).

372 Kluge 2001, S. 84.

373 Die Kleist-Rezeption in der Literatur der Gegenwart ist ein Desiderat der Kleist-Forschung. Im Vorfeld des Kleist-Gedenkjahres 2011 wurden zwei Studien über die Kleist-Rezeption Alexander Kluges veröffentlicht: Wolfgang Reichmanns Monografie *Der Chronist Alexan-*

den 1980er Jahren, jedoch scheint sich diese seit der Jahrtausendwende vermehrt in literarisch produktiver Form in zahlreichen Geschichten niederzuschlagen.³⁷⁴

Wie die zeitgeschichtliche Kontextualisierung gezeigt hat, war ein Kleist-Bild als politischer Schriftsteller in den 1980er Jahren üblich. Kleist wurde aufgrund der weltpolitischen Lage politisch gelesen. Auch der politische Autor Kluge folgt dieser Lesart und lädt viele der markierten intertextuellen Bezüge zu Kleist und seinen Werken politisch auf. Seine dezidierte Beschäftigung mit Kleist als politischem Schriftsteller, Chronisten und Visionär, der – in einer politischen Umbruchphase – ein Gesellschaftskonzept und den Wunsch nach politischer Einflussnahme hat, rückt 1985 ein neues, parteipolitisch gemäßigtes Bild von Kleist als politisch denkendem Menschen und

der Kluge. Poetik und Erzählstrategien (Bielefeld 2009) sowie der Aufsatz *Eine von den Halberstädter Putzfrauen überwachte Fussspur. Die produktive Kleist-Rezeption Alexander Kluges* der Autoren Elshout, Martens und Biebuyck (Stuttgart et al. 2010). Die Autoren widmen der analysierenden Zusammenfassung von Kluges Kleist-Preisrede ein eigenes Kapitel (vgl. ebd., S. 30–33). Sie betonen sein Kleist-Bild des sogenannten ›Projekt-machers‹ der *Berliner Abendblätter*, des Erfinders der kurzen Prosaform und des „[Vorläufers] eines neuen Konzepts von Autorschaft“ (ebd., S. 31). Der Schwerpunkt ihrer Studie befasst sich mit Kluges intertextuellen Bezügen zu Kleist, die sie auf thematischer, rhetorisch-stilistischer sowie narrativer Ebene ausmachen. In ähnlicher Weise widmet sich Thomas Combrink in seinem Aufsatz *Ein Medium, das die Lichtstrahlen bündelt. Über das Verhältnis zwischen Heinrich von Kleist und Alexander Kluge* (in: *Glass Shards. Echoes of a Message in a Bottle. Alexander Kluge-Jahrbuch 2*. Herausgegeben von Richard Langston, Gunther Martens, Vincent Pauval, Christian Schulte und Rainer Stollmann. Göttingen 2015, S. 203–212) einem Vergleich der beiden Autoren Kleist und Kluge und betont die Tradition des durch Kleist eingeführten umfangreichen Autorschaftskonzeptes. Er stellt Kluge in die Tradition Kleists und charakterisiert sein Schaffen als Fortsetzung der Tätigkeit Kleists.

- 374 Kluges produktive Kleist-Rezeption lässt sich an zahlreichen seiner Geschichten nachvollziehen. Manche nehmen explizit Bezug, wie *Kleist und seine Schwester* oder *Kleists Lebensplan* (beide in: Alexander Kluge: *Das fünfte Buch. Neue Lebensläufe. 402 Geschichten*. Berlin 2012, S. 136–137). Ebenso die Erzählungen *Kleists Reise. Die Macht der Gedanken* oder *Kleist in Aspern. Unerklärliche Haßgefühle, dichterische Fernfühlung* (beide in: *Die Lücke, die der Teufel läßt. Im Umfeld des neuen Jahrhunderts*. Frankfurt/Main 2003, S. 552–554). Andere können als Fortschreibungen Kleists gelesen werden: *Ein Fragment wird verbrannt* sowie *Wie Goethe eine Minderjährige belauerte* (beide in: *Das fünfte Buch. Neue Lebensläufe. 402 Geschichten*. Berlin 2012, S. 137f.) oder *Anekdoten* (in: *Die Lücke, die der Teufel läßt. Im Umfeld des neuen Jahrhunderts*. Frankfurt/Main 2003, S. 555).

Schriftsteller in den Vordergrund, fernab des bis dato vorherrschenden preußisch-nationalen oder revolutionären Bildes.

Mit der Wahl des arrivierten politischen Autors Alexander Kluge als erstem Preisträger des neu initiierten Kleist-Preises ging der Laudator Helmut Heißenbüttel kein Risiko ein. Seine Entscheidung gegen einen schriftstellerischen ›Newcomer‹ beziehungsweise jugendlichen „Unruhestifter“³⁷⁵ stellte er offensichtlich ganz bewusst gegen die satzungsgemäße Vorgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft:

Ich habe diese Aufgabe nicht, wie viele der Vertrauensmänner des ersten Kleist-Preises, als Talentsuche verstanden, sondern als Versuch, Verbindungen herzustellen. Mitten im Bruch mit der Tradition, die nicht zu restaurieren ist, Tradition neu zu interpretieren, zu erfinden.³⁷⁶

Im Sinne der Wahrung des Gedenkens an Kleist und im Hinblick auf die Etablierung des Kleist-Preises innerhalb des literarischen Feldes, erwies sich diese Entscheidung als vorausschauend, denn durch Kluges intensive kritische Auseinandersetzung mit dem Namensgeber des Preises kann – im Sinne eines geglückten Gabentausches – von einer Mehrung des symbolischen Kapitals aller Beteiligten, insbesondere auch des Autors Kluge, ausgegangen werden.

Im Bewusstsein um die Tradition des Kleist-Preises einerseits und den Bruch in seiner Vergabekontinuität andererseits versucht der Laudator, die Tradition des Kleist-Preises mit neuem Leben zu erfüllen und subsummiert seine Begründung für die Ernennung seines Preisträgers unter dem Motto: „Geschichte als Fragestellung und aktuelle Autorschaft als probierende Antwort darauf.“³⁷⁷

375 Diese Bezeichnung geht auf die Rede *Für Unruhestifter. Der Kleist-Preis* zurück, in der der Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Günter Blamberger, die Ausrichtung des Kleist-Preises charakterisiert: „Der Kleist-Preis wird heute auch nicht mehr als „Jugendpreis“ definiert wie einst, er soll aber auch kein Preis für ein Lebenswerk sein, [...], sondern – seiner Weimarer Tradition gemäß – ein Preis für risikofreudige Schriftsteller, die wie Kleist als Vordenker für die Zukunft gelten können und deren Werk von anhaltender Beunruhigungskraft zu sein verspricht.“ (Blamberger (d) 2011, S. 70.)

376 Helmut Heißenbüttel: *Rede auf Alexander Kluge zur Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Berlin 1986, S. 19–24, hier: S. 23.

377 Ebd.

Heißenbüttel beobachtet zwischen dem Preisträger und Kleist Parallelen, die seiner Meinung nach darin bestehen, dass Kluges Werken ebensolche geschichtsphilosophischen und politischen Betrachtungen zugrunde liegen, wie sie in den Werken Kleists zu finden seien:

Was sich ablesen läßt, ist der definitive Übergang von nationaler zu erdumspannender, übernationaler Geschichtsauffassung. Das ist in Kluges Werk, und im Bezug zum Werk Kleists, bedeutsam [...].³⁷⁸

Der Laudator spannt einen Bogen, der die Kleist-Rezeption des beginnenden 20. Jahrhunderts aufgreift. An den Anfang stellt er die Lesart des nationalkonservativen Historikers und Monarchisten Gerhard Ritter, Kleist als vaterländischen Dichter und Verfasser des Dramas *Die Hermannsschlacht* und des politischen Gedichtes *Germanias Aufruf an ihre Kinder* darzustellen.³⁷⁹ Ritter verortet Kleist innerhalb der Ideen der Heeresreformer von Stein und von Gneisenau, Preußen mittels eines revolutionären Partisanenkampfes von der napoleonischen Fremdherrschaft befreien zu wollen. In der Dichtung Rudolf Borchardts sieht Heißenbüttel die Fortführung einer nationalkonservativen Geschichtsauffassung in der Tradition Kleists und kommt über diese beiden Positionen nationaler zu Alexander Kluges staatenübergreifenden Geschichtsbetrachtung. Von den konkreten, nationalpolitischen Grenzkämpfen, wie sie die Kontrahenten des Ersten Weltkriegs zur Klärung der Herrschaft innerhalb dieser Gewaltverhältnisse geführt haben, leitet der Laudator mit Blick auf Kluges politische Texte auf die Metaebene einer Theorie übernationaler gesellschaftspolitischer Abhängigkeits- und Herrschaftsverhältnisse über. Innerhalb dieser Gegenüberstellung von Kleists nationaler, das Einzelschicksal betonenden, hin zu Kluges globaler, verallgemeinernder Geschichtsauffassung, bewegt sich Heißenbüttels auf Gegensatz beruhende Verbindungslinie zwischen beiden Schriftstellern.

Die intertextuellen Referenzen des Laudators konzentrieren sich in Bezug auf Kleist auf wenige Prätexte. Diese Bezüge sind von verschiedenartiger Beschaffenheit und damit auch bezüglich ihrer Funktion und Wirkung unterschiedlich zu werten. Innerhalb seines die Laudatio einleitenden Rezeptions-

378 Ebd., S. 20.

379 In diesem Zusammenhang zitiert Heißenbüttel aus Gerhard Ritters Werk *Stein. Eine politische Biographie* in zwei Bänden. Band 2: *Der Vorkämpfer nationaler Freiheit und Einheit*. Stuttgart et al. 1931, S. 59.

panoramas und im Hinblick auf die Darstellung des Dichters als „vaterländischen Kleist“³⁸⁰ zitiert Heißenbüttel aus der Monografie des Historikers Gerhard Ritter und übernimmt dessen Anspielung auf Kleists Drama *Die Hermannsschlacht*: „seinen Helden Arminius, den blonden Recken mit der Falschheit des Puniers“,³⁸¹ sowie das Zitat der siebten Strophe des Gedichtes *Germanias Aufruf an ihre Kinder*:

Rettung von dem Joch der Knechte,
Das, aus Eisenerz geprägt,
Eines Höllensohnes Rechte,
Über unsern Nacken legt;³⁸²

Über diese indirekte Bezugnahme zu zwei der umstrittensten Werke Kleists lenkt Heißenbüttel den Blick auf Kleist als politischen, provozierenden Denker und patriotischen Dichter eines nationalen Widerstandes. Gleichzeitig weist er auf dessen ideologische Inanspruchnahme in den ersten vier Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hin.

Im Zuge der Darlegung von Kleists Konzentration auf individuelle Einzelentwicklungen ist Heißenbüttels intertextuelle Vorgehensweise anders geartet. Hier zitiert er direkt aus Kleists Werken. Stellvertretend für die Darstellung von Einzelschicksalen nennt der Laudator zunächst die Titel von Kleists Erzählungen *Michael Kohlhaas*, *Die Marquise von O...* und *Die Verlobung in St. Domingo*. Mit einem ergänzenden Hinweis auf Kleists Anekdoten zieht er eine Parallele zu Kluge und deutet die stilistische und inhaltliche Orientierung Kluges an Kleists kleiner literarischer Form an.³⁸³ Anschließend lässt der Laudator ein längeres Zitat aus der ersten Szene des ersten Aktes aus Kleists Drama *Die Familie Ghonorez*³⁸⁴ in seine Rede einfließen, dem er

380 Heißenbüttel 1986, S. 19.

381 Ebd.

382 DKV, Band 3, S. 431, V. 25–28. Der semantische Unterschied, der mit dem Austausch der Wörter „vor“ (Heißenbüttel, übernommen von Ritter) und „von“ (Kleist) verbunden ist, spielt in Bezug auf Heißenbüttels Rede keine Rolle.

383 Vgl. Heißenbüttel 1986, S. 22.

384 DKV, Band 1, 1. Akt, 1. Szene, S. 19f., V. 136–140 und V. 141–146. Heißenbüttel zitiert fälschlicherweise aus „dem ersten Entwurf der ›Familie Schroffenstein‹“ (Heißenbüttel 1986, S. 22). Unter dem ersten, handschriftlichen Entwurf dieses Dramas versteht man jedoch Kleists Manuskript mit dem Titel *Die Familie Thierrez*. Das Zitat Heißenbüttels entstammt also der von Kleist später in *Die Familie Ghonorez* umbenannten Variante,

die Bezeichnungen „Gefühl des Rechts“,³⁸⁵ „Falschmünzer der Gefühl“³⁸⁶ und „Rechtgefühl“³⁸⁷ entnimmt.³⁸⁸ Die Markierung dieser Zitate ermöglicht es, sie als Kleists thematischen Schwerpunkt, die Verbindung von Recht und Gefühl, seine Konzentration auf das Einzelschicksal und das aus dem Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft resultierende tragische Konfliktpotential zu deuten. Das Ausweglose eines solchen tragischen Konfliktes erfährt eine Veranschaulichung durch das Zitat, das der Laudator den letzten Worten der sterbenden Figur Penthesilea aus Kleists Drama entnimmt:

Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.³⁸⁹

Heißenbüttels punktuelle Auswahl intertextueller Referenzen erfüllt die Funktion, die von ihm beobachteten Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Kleist und dem Autor Kluge zu veranschaulichen. Dabei konzentriert er sich auf Kleists Tätigkeit als Schriftsteller und erwähnt biografische Aspekte nur im Hinblick darauf, dass ihm andere Ausdrucksformen als die des Dichters – im Gegensatz zur Autorschaft Kluges – nicht zur Verfügung standen:

Film ist ein anderes Medium als Literatur, und diese Möglichkeit, das Medium zu wechseln, war zur Zeit Kleists nicht gegeben; dessen Alternative war allein die zur Praxis, des Berufs, des Kriegs, des Suizids.³⁹⁰

Heißenbüttel beendet seine Laudatio mit dem Zitat von Kleists zweitem Fragment:

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 verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus.³⁹¹

bevor das Drama 1803 schließlich unter dem Titel *Die Familie Schroffenstein* veröffentlicht wurde.

385 DKV, Band 1, 1. Akt, 1. Szene, S. 20, V. 139.

386 Ebd., V. 141–142.

387 Ebd., V. 145.

388 Heißenbüttel 1986, S. 22.

389 DKV, Band 2, 24. Auftritt, S. 256, V. 3025–3027.

390 Heißenbüttel 1986, S. 23.

391 DKV, Band 3, S. 555.

Auch diese intertextuelle Bezugnahme erfolgt zweckgerichtet und sinnstützend und wirkt – im Sinne Kleists – affirmativ. Heißenbüttel stimmt Kleists Klassifizierung von Menschen zu und bringt im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises sowohl seine Wertschätzung des Namenspatrons als auch Alexander Kluges zum Ausdruck. Gleichzeitig begründet er damit die Wahl seines Preisträgers, den er im Namen Kleists auszeichnet, weil er ihm die Fähigkeit zuschreibt, wissenschaftliches Denken mit der Kunst des literarischen Schreibens verbinden zu können. Eine Kombination, die offensichtlich nicht nur Kleist als Rarität betrachtete. Man kann Kluges Auszeichnung im Kontext von Heißenbüttels zuvor getätigter Aussage zur Existenz geschichtsphilosophischer Thesen in Kluges Werk lesen. Diese seien bei Schriftstellern selten geworden und überraschten,

weil wir kaum noch daran gewöhnt sind, daß solche Thematik, solche Motivation, solche Argumentation für ein literarisches Werk bestimmend sind.³⁹²

So kristallisiert sich an dieser Stelle ein Autorbild heraus, das konkrete inhaltliche Ansprüche an einen Schriftsteller stellt und ihn als die Gegenwart und Vergangenheit kritisch reflektierenden Beobachter und Chronisten zeigen möchte. Mit diesem Autorbild stellt Heißenbüttel nicht nur Kluge in die Tradition Kleists, sondern gibt gleichzeitig Einblick in sein eigenes dichterisches Selbstverständnis.

Kleists Prätexte sind in Heißenbüttels Laudatio nicht nur vereinzelte Bezugspunkte, sondern wirken aufgrund ihres die Rede rahmenden Einsatzes strukturierend. Die Intensität ihrer Aussagekraft für die Darstellung Kleists als politisch denkendem, dem Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft zugewandtem Schriftsteller ist gravierend. Dies könnte darüber hinaus auf ihren pointierten Einsatz zurückzuführen sein, der auf eine ausgeprägte Bewusstheit des Kleistschen Werkes bei dem Laudator schließen lässt, die auch den Rezipienten der Laudatio zugesprochen werden kann. So gegensätzlich Kleists und Kluges Erzählweisen von Heißenbüttel auch dargestellt werden, so markant schält er die Gemeinsamkeit einer politischen Geschichtsbetrachtung als Grundlage ihrer Poetik heraus.

392 Heißenbüttel 1986, S. 21.

Kluge und Heißenbüttel setzen Maßstäbe für die nachfolgenden Laureaten und Laudatoren des Kleist-Preises. Indem sie – in kooperierender Form – intensiv an den Namenspatron und seine Werke erinnern und sich explizit und in produktiver Form mit ihm auseinandersetzen, besetzen sie die Tradition des Kleist-Preises mit neuem Leben und machen diese Art der Erinnerungskultur zu einer impliziten Norm für die Zukunft.

5.1.2 1986 – Diana Kempff

In der politischen Zeit der 1980er Jahre überrascht eine Kleist-Preisrede, die diese Literaturpreisverleihung gewissermaßen zu einer politikfreien Zone erklärt. Ungeachtet der politischen Dankesrede und intensiven Auseinandersetzung Kluges mit Kleist als politischem Schriftsteller und Chronisten und ohne auf den zu dieser Zeit dominant vertretenen politisch-militärischen Kleist-Diskurs als Intertext Bezug zu nehmen, zeigt sich Diana Kempff apolitisch und deutet eine persönliche Positionsbestimmung als Dichterin, vielleicht des Schriftstellers allgemein, als Kontrapunkt an.

Kempffs kurze, hermetische Dankesrede in Form einer Lesung ihrer *Notizen zu einer Rede*³⁹³ kann als Antwort, Fortsetzung oder exemplarische Veranschaulichung der poetologischen Charakteristik gelesen werden, die der Laudator Joachim Kaiser ihrer Dichtung im Allgemeinen beimisst. In Bezug auf Kempffs Buch *Der Wanderer* charakterisiert er ihr Schreiben als

[ein] hermetisch verschlossenes, legendenseliges, alptraumsattes Buch. Geschrieben in zart rhythmisch ausgehörtem Stil, bedroht manchmal vom Worttausch [...]. Wer da träumt, geträumt wird, das ist gar nicht so leicht zu kapiern, soll es wohl auch nicht sein. Phantasie erscheint hier eher als Freibrief, denn als Zwang zur Form, die das Phantastische umgreift. Diese Form muß man erföhlen aus der Spannung zwischen Traum-Surrealität und Untergangs-Realität.³⁹⁴

In Kaisers Beschreibung kommt die Komplexität einer Leseerfahrung zum Ausdruck, der sich ein Rezipient dieser Preisrede gleichermaßen gegenübergestellt sieht.

393 Diana Kempff: *Notizen zu einer Rede*. In: *Kleist-Jahrbuch 1987*. Berlin 1987, S. 23–24.

394 Joachim Kaiser: *Rede auf Diana Kempff*. In: *Kleist-Jahrbuch 1987*. Berlin 1987, S. 15–22, hier: S. 21.

Mit den Worten „Nehmen Sie an, wir befänden uns im Inneren einer Kugel“³⁹⁵ wendet sich die Preisträgerin an das Publikum und nimmt es mit in eine imaginäre Traumwelt.³⁹⁶ Kempff bewegt sich in den zunächst sachlich als ›Notizen‹ vorgestellten Gedanken auf der Ebene visueller Wahrnehmung einer phantastischen Außenwelt. Mit Blick auf ihre einleitenden Worte „Ich bin verwirrt, verwirrt und bestürzt über ein Geschenk, das mir nicht zukommt“,³⁹⁷ mit denen sie ihrem Erstaunen über die literarische Auszeichnung im Namen Kleists Ausdruck verleiht, kann dieser Aufenthaltsort genauso gut auf die Literaturpreisverleihung referieren, wie er sich auf die Situation der Dichterin selbst oder die des Schriftstellers im Allgemeinen beziehen kann.

Ein Sinnzusammenhang lässt sich schwer beschreiben, denn Kempff reiht Wortspiele, Gedanken um Eingeschlossenensein, Ausbruchsversuche und Freiheit, Schein und Sein aneinander, lässt das Kugellinnere sowohl als Möglichkeit des Rückzugs als auch als Ort der Isolation und Einsamkeit erscheinen. Für die Laureatin ist diese Kugel eine abgeschlossene Welt, voller Formen und Farben, Höhen und Tiefen, Unbestimmtheit, Hoffnung und Skepsis, die sie auf sich und „uns, [die] Eingeschlossenen“,³⁹⁸ bezieht. Dies gelingt ihr über den Gebrauch von zahlreichen Verben, die Veränderungen bezeichnen, sowie über den ausschmückenden Einsatz von Farbadjektiven,³⁹⁹ die auf mögliche wechselhafte Empfindungen angesichts ihrer Situation und der damit verbundenen Rolle als Schriftstellerin oder Preisträgerin hindeuten könnten. Die Alliterationen „die Fama von Farben“ und „[das] Changieren der Chargen“⁴⁰⁰ fallen ins Ohr. Zusammen mit dem Bild der griechischen Göttin des Ruhmes, Fama, wird hier der Blick auf eine sich wandelnde Situation gelenkt, die als unwirklich und flüchtig und daher mit Skepsis wahrgenommen wird:

395 Kempff 1987, S. 23.

396 Dass es sich bei dem folgenden Bild um eine imaginäre Vorstellung handelt wird durch den an dieser Stelle verwendeten Konjunktiv angedeutet.

397 Ebd.

398 Ebd.

399 Dazu gehören folgende Verben: ziehen, zeigen, verschwinden, wechseln, metamorphosieren, changieren, hinwegtäuschen und verdrehen. Die Adjektive bleiern, farbig, lucide, blaurot, gelbgrün, schwärzlich und rauchig verweisen ebenfalls auf Veränderungen. Genaue Farbbestimmungen sind der Laureatin nicht möglich (vgl. ebd.).

400 Ebd.

Brüche, Risse deuten auf die Fama von Farben, gelegentlich zeigen sich bei zögerndem Lichteinfall lucide Flammenbänder, die sogleich zu verschwinden drohen, versucht man ihre Farbe genau zu bestimmen [...]. Der Eingeschlossene beginnt sich zu fragen, ob den anderen dasselbe Schauspiel vergönnt wird, oder ob nur ihm, dem einstigen Gaukler, der Wunschsinn den Kopf verdreht.⁴⁰¹

Kempff stellt ihre Situation als Schriftstellerin als einen beengten Raum dar, dessen Begrenzung sie visuell erfasst und der für sie dennoch nichts Greifbares, nichts zu Fassendes, nichts Reales hat, sondern als diffuser Zustand zwischen Traum und Wirklichkeit wahrgenommen wird. Während eine explizite Aussage zur Poetik ihres Schreibens in Kempffs Dankesrede fehlt, deutet sie implizit an, dass das Schreiben für sie ein körperlich anstrengender Balanceakt ist, ein „Silbengemetzel“,⁴⁰² eine Art Kampf zwischen Kopf und Körper.⁴⁰³ Bezieht die Laureatin den „Ritterschlag“ der Auszeichnung auf den „einstigen Gaukler, [dem] der Wunschsinn der Kopf verdreht“⁴⁰⁴ und damit auf ihre Situation als Kleist-Preisträgerin, so kommt ihre Freude über diese für sie unerwartet kommende Ehre und das damit verbundene Ansehen deutlich zum Ausdruck.

Erst im letzten Absatz ihrer hermetischen Dankesrede lässt die Preisträgerin den Namenspatron Heinrich von Kleist in Erscheinung treten:

Heinrich, Heinrich, Ihnen ist stets zu glauben, zu trauen, Ihnen, des Name besagen könnte, so reich am Tod, im Tod, kann uns nicht grauen machen. Ich verneige mich vor Ihnen, wie seit jeher. Ach, wie die Nachviole lieblich duftet [...].⁴⁰⁵

401 Ebd.

402 Ebd., S. 23f.

403 In ihrem 1979 erschienen Debütroman *Fettfleck* lässt Kempff die Erzählerinstanz die junge, weibliche Hauptfigur, deren Berufswunsch schon in jungen Jahren manifestiert wurde, sagen: „Was ich denn werden will, wenn ich groß bin. [...] ich werd Dichterin. [...]. Dichter sein ist vielleicht sehr schwer. Aber schön wärs ja. Da täten sie mir endlich mal zuhörn. [...]. Ganz ehrfürchtig wären sie, wenn ich hereingerauscht käm. Ich tät ja sehr schnell wieder rausrauschen, weil die mich alle so anöden. Schleunigst würd ich dann in die Einsamkeit gehen, da könnt ich das Geheime sehn. Das würde ich aufschreiben“ (Diana Kempff: *Fettfleck*. Salzburg 1979, S. 59).

404 Kempff 1987, S. 23.

405 Ebd., S. 24.

Überraschend stellt Kempff ihre vertrauliche Anrede „Heinrich“ einer deutlichen Distanzierung mittels des formellen ›Sie‹ gegenüber. Dieses deutet auf persönliche Nähe und eine Vertrauensbeziehung hin, verbunden mit einer Annäherung an sprachliche Gepflogenheiten des 19. Jahrhunderts, die – bewusst die Distanz wahrend – eine langjährige Bewunderung und Verehrung für den Dichter zu erkennen gibt. Die doppelte Nennung von „Heinrich, Heinrich“ lässt zweierlei intertextuelle Assoziationen erkennen, die auf Bezüge zu kanonischen Texten der Weltliteratur verweisen. In der letzten Szene des ›Erlösungsmärchens‹⁴⁰⁶ *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*⁴⁰⁷ ruft der befreite Königssohn seinem getreuen Diener Heinrich zu:

„Heinrich, der Wagen bricht.“
„Nein, Herr, der Wagen nicht,
es ist ein Band von meinem Herzen,
das da lag in großen Schmerzen [...]“⁴⁰⁸

Handelt es sich hier um eine intendierte Anspielung auf das erste der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, so kann sie – trotz ihrer völligen Verfremdung – möglicherweise als Ausdruck großer Erleichterung und Freude über den unerwarteten literarischen „Ritterschlag“⁴⁰⁹ interpretiert werden. Angesichts dieser Auszeichnung und der Möglichkeit einer damit verbundenen verbesserten beruflichen Perspektive, fällt der Preisträgerin – in ähnlicher Weise wie dem eisernen Heinrich – im sprichwörtlichen Sinne ›ein Stein vom Herzen‹.

406 Der Begriff der ›Erlösung‹ wird in diesem Zusammenhang nicht in seiner religiösen Bedeutung verwendet, sondern aufgrund einer inhaltlichen Übereinstimmung. Bezogen auf Volkserzählungen werden unter diesem Terminus sämtliche Arten von Befreiung „aus Bedrängnis und Not, von Zwängen, von Gefangenschaft und Leiden“ (Lutz Röhrich: „*und weil sie nicht gestorben sind...*“. *Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen*. Köln 2002, S. 221f.) subsummiert, die gleichzeitig den Aspekt des Neuanfangs, der „Rückkehr zum diesseitigen Leben“ (ebd., S. 223), in sich tragen.

407 Hans Jörg Uther (Hrsg.): *Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Werke*. Forschungsausgabe. Abteilung III. Band 43. *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Erster Band. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, 1819. Hildesheim et al. 2004, S. 1–5.

408 Ebd., S. 5.

409 Kempff 1987, S. 23. Die von der Laureatin selbst gewählte Bezeichnung „Ritterschlag“ impliziert die Aufnahme als eine der Wenigen in eine elitäre Runde (Ritter der Tafelrunde) und verweist ebenfalls darauf, dass sie die Auszeichnung mit dem Kleist-Preis als große Ehre auffasst.

Mit dem zweiten Teil: „Heinrich, Ihnen ist stets zu glauben, zu trauen [...], kann uns nicht grauen machen“ spielt die Preisträgerin auf Goethes Drama *Faust. Der Tragödie erster Teil* an. Auch hier handelt es sich um einen intertextuellen Bezug, der dem letzten Akt des Dramas entnommen wurde. In der sogenannten Kerkerszene, in der Faust Margarete mit Mephistos Hilfe vor der Hinrichtung retten will, sagt Margarete: „Heinrich! Mir graut’s vor dir“,⁴¹⁰ bevor sie als letzte Worte „Heinrich! Heinrich!“⁴¹¹ ruft und das Drama endet. Margarete hat kein Vertrauen zu ihrem Geliebten, der mit dem Teufel im Bunde steht. Sie lehnt es mit Grauen ab, von Heinrich vor ihrem bevorstehenden Tod gerettet zu werden, und überlässt sich dem Urteil Gottes. Doch während Mephisto der Meinung ist, damit sei sie gerichtet, verkündet eine Stimme ihre Erlösung. Der Gedanke der Erlösung könnte auch an dieser Stelle auf die Situation der Schriftstellerin übertragen werden, die sich aufgrund der Entgegennahme des literarischen Preises aus der Enge ihrer zuvor beschriebenen schriftstellerischen Eremitage befreit sieht. Auch dieser bis zur Auflösung verfremdete intertextuelle Bezug bietet ein zusätzliches Leseangebot, das sich demjenigen erschließt, dem Goethes *Faust* detailliert bekannt ist.

Das Motiv des Todes wird von der Preisträgerin explizit benannt: „Heinrich, [...] des Namen besagen könnte, so reich am Tod, im Tod, kann uns nicht grauen machen [...]“.⁴¹² Kempff verweist implizit auf volkskundliches Wissen, das den Namen „Heinrich“ mit ›Freund Hein‹, einer Allegorie des Todes, in Verbindung bringt. Unter Zuhilfenahme des Konjunktivs lässt die Preisträgerin Kleists Verbindung zum Tod ebenso im Vagen wie durch die nicht explizierte Formulierung „so reich am Tod, im Tod“. Durch die intertextuelle Kontextualisierung macht die Laureatin jedoch deutlich, dass von Kleists Umgang mit dem Tod – ob in seinen Werken oder in seinem Leben – kein Unbehagen für sie ausgeht. In dieses Gefühl schließt sie „uns“ mit ein. Der verwendete Plural deutet auf eine Gemeinschaft hin, die sich Kleists Umgang mit dem Tod aussetzt, ohne dass es sie graust. Diese Offenheit in der Zuordnung lässt auch die Annahme zu, dass es sich um die Gemein-

410 Johann Wolfgang Goethes *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden*. Erste Abteilung. Sämtliche Werke. Band 7/1. *Faust*. Texte. Herausgegeben von Albrecht Schöne. Vierte überarbeitete Auflage. Frankfurt/Main 1999, S. 199, V. 4610.

411 Ebd., V. 4614.

412 Kempff 1987, S. 24.

schaft der Schriftsteller handeln könnte, die – durch die Ehrung mit dem Kleist-Preis – aus einer kargen, isolierten Schriftstellereexistenz erlöst und in den Mittelpunkt literarischen Interesses gezogen werden. Ihnen – so wie ihr – droht nicht der Tod der Nichtbeachtung, wie Kleist selbst ihn erfahren musste.

Mit einem Zitat aus Kleists letztem Werk, dem 1809/1810 verfassten Drama *Prinz Friedrich von Homburg*, beendet Kempff ihre Dankesrede. Es entstammt dem Monolog, den der Prinz angesichts seiner bevorstehenden Hinrichtung hält. Er hat seinen nahenden Tod nach langem Ringen akzeptiert⁴¹³ und sieht ihm jetzt furchtlos und beinahe euphorisch entgegen, um durch ihn von seiner Schuld erlöst zu werden:

Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt' unterscheid' ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel Alles unter mir [...].
Ach, wie die Nachtviole lieblich duftet!
– Spürst du es nicht?⁴¹⁴

Kempff zitiert lediglich den Vers „Ach, wie die Nachtviole lieblich duftet!“, der mit einer jener für Kleist charakteristischen Interjektionen beginnt und mit dem Bild der Nachtviole⁴¹⁵ auf den Reiz und die Sehnsucht verweist, sich träumerisch dem Nichtalltäglichen, Nichtweltlichen zuzuwenden. Die Kenntnis des gesamten Kleist-Zitats kann dem Rezipienten weitere intertextuelle Assoziationen eröffnen, die auf die romantischen Motive des Unendlichen, des Todes beziehungsweise der Unsterblichkeit als Verbindungssele-

413 Vgl. DKV, Band 2, 5. Akt, 7. Auftritt, S. 638, V. 1745 sowie V. 1749–1752.

414 Ebd., S. 642f., V. 1830–1841.

415 Die Nachtviole ist ein Gewächs, das als Trauernachtviole (*hesperis tristis*) auch in Mitteleuropa vorkommt. Sie entfaltet ihren Duft nachts und wird aufgrund dessen auch als ›Mondscheindufter‹ bezeichnet.

ment zwischen Kleist und Kempff hindeuten. Auch die Vermittlung von Sinneseindrücken, der Wahrnehmung von Formen, Farben, Konsistenzen und Düften ähnelt sich. Formulierungen, wie: das „bleierne Band“, „farbige Erhellungen“, eine „Fama von Farben“ oder „lucide Flammenbänder“⁴¹⁶, Kempffs Dankesrede entnommen, finden sich in ähnlicher Form in der bildhaften Sprache Kleists: „Glanz der tausendfachen Sonne“, „wachsen Flügel mir“, „stille Ätherräume“, „muntre Hafenstadt“, „Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen.“

Mit diesen intertextuellen Bezügen zu kanonischen Prätexten kommuniziert die Preisträgerin auch die Tradition ihrer eigenen Dichtung, für die Intertextualität charakteristisch ist. Bereits in ihrem Debütroman *Fettfleck* finden sich implizite Verweise zu dem Märchen *Der Froschkönig*⁴¹⁷ sowie das obengenannte Kleist-Zitat „Nun o Unsterblichkeit bist du ganz mein“, platziert neben einer Zeile aus dem Gedicht *Komm, Trost der Welt* von Joseph von Eichendorff.⁴¹⁸

Ebenso wie Prinz Friedrich, der – zwischen Traum und Wirklichkeit schwebend – nach der Begnadigung aus seiner Ohnmacht erwacht und auf seine verwunderte Frage: „Nein, sagt! Ist es ein Traum?“, die Antwort erhält: „Ein Traum, was sonst?“⁴¹⁹, beschreibt Kempff einen räumlichen Standpunkt, der surreal erscheint:

Er hat Finten versucht, das Balancieren zwischen Morgen und Abend, die Pausen zwischen zwei Sätzen. Der Sprung an die Wölbung der Kugel hat ihn verletzt und ihr jenen hauchdünnen Haarriß versetzt, durch den zu geraten ihm anstünde. Wo aber käme er an?⁴²⁰

Wie die Analyse zeigt, ist Kempffs Dankesrede ein Text von dichter poetischer Sprache, der Verrätselungen und Ambiguitäten beinhaltet und einen breiten Interpretationsspielraum eröffnet. Er ist eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit Kleist, die keinen ersichtlichen Bezug auf den wissenschaftlichen oder öffentlichen Kleist-Diskurs nimmt. Kempff kontextuali-

416 Kempff 1987, S. 23.

417 Vgl. Kempff 1979, S. 15.

418 Ebd., S. 81.

419 DKV, Band 2, 5. Akt, 11. Auftritt, S. 644, V. 1856f.

420 Kempff 1987, S. 23.

siert vielmehr über den sprachlichen Ausdruck Kleists ihr Dasein als Schriftstellerin. Dies wäre ein Erklärungsansatz für die reduzierte Verwendung intertextueller Bezüge auf der Textebene. Die Preisträgerin setzt ihr einziges Kleist-Zitat als Schlussakkord in ihre Dankesrede und verbindet dieses mit dem direkt an Kleist gerichteten Ausdruck der Verehrung: „Ich verneige mich vor Ihnen, wie seit jeher.“⁴²¹

Zu einer Zeit, in der viele Äußerungen politisch gewertet werden, liest sich Kempffs Preisrede – trotz ihrer Anspielung auf Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg* und die damit verbundene Möglichkeit einer politischen Lesart – in erster Linie als Ausdruck ihrer eigenen Stimmungslage.

Im Rückblick, nach 30 Jahren, wird ersichtlich, dass die Preisverleihung an Diana Kempff eine Außenseiterentscheidung war. Dass dies so sein könnte, war dem Vertrauensmann Kaiser zum Zeitpunkt seiner Entscheidung durchaus bewusst, denn er weist in seiner Laudatio explizit auf seine Hoffnung hin, dass „ihre diskrete Leistung mehr öffentliche Resonanz und Würdigung finde“,⁴²² und verortet seine Preisträgerin in einem „Einsamkeitsturm“.⁴²³ Es fehle ihr das Bedürfnis, ihr literarisches Werk „mit den marktstrategischen Überlegungen des Großschriftstellers, wie er es machen, welche Lücke er besetzen solle, welche Zeitgeist-Forderung er befriedigen solle“,⁴²⁴ planen und forcieren zu wollen. Auch die Preisträgerin selbst spielt in ihrer Dankesrede mit ihrem Außenseiterstatus.⁴²⁵ Im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises machen damit beide gleichzeitig auf Kleists schriftstellerische Außenseiterrolle aufmerksam, auf die auch der Preisträger Alexander Kluge im Jahr zuvor hingewiesen hat.

Trotz der Veröffentlichung von zwei Gedichtbänden und vier Romanen hat Kempff im literarischen Leben bis dato keine nennenswerte Rolle gespielt. Dieses änderte sich auch in den folgenden Jahren nicht, in denen sie lediglich einen weiteren Roman und Gedichtband veröffentlicht. Eine weitere literarische Auszeichnung hat sie nicht erhalten. Der Versuch Kaisers, diese Außenseiterin mittels der Auszeichnung durch den Kleist-Preis von der

421 Ebd., S. 24.

422 Kaiser 1987, S. 22.

423 Ebd., S. 18.

424 Ebd., S. 17.

425 Vgl. Kempff 1987, S. 23.

Peripherie in das Zentrum der literarischen Öffentlichkeit zu ziehen, war eine Chance für die Schriftstellerin, sich im literarischen Feld machtvoller zu positionieren. Dieser Versuch war nicht erfolgreich.

Kaiser kokettiert offen damit, dass ihm sein Status als Vertrauensperson für die Hervorhebung der „verborgenen Chronistin“⁴²⁶ Kempff dienlich sei.⁴²⁷ Doch der Laudator geht noch einen Schritt weiter und nutzt die Öffentlichkeit dieser Preisverleihung auch, um auf einen Außenseiter des wissenschaftlichen Feldes aufmerksam zu machen. Mit dem seine Laudatio abschließenden Verweis auf den früh verstorbenen Literaturwissenschaftler Clemens Lugowski⁴²⁸ rückt er einen Kleist-Forscher ins Blickfeld, der seiner Meinung nach als erster aufgedeckt habe, „daß bei Kleist rätselhafte Märchen-utopien als tiefster Bildgrund“⁴²⁹ zu finden seien, die Kaiser selbst in Kleists Dramen *Penthesilea*, *Prinz Friedrich von Homburg*, *Das Käthchen von Heilbronn* und *Der zerbrochne Krug* beobachtet. Hier zieht er eine Parallele zu der Literatur Kempffs, in der er zahlreiche Korrespondenzen zu Märchen bemerkt habe.⁴³⁰

426 Kaiser 1987, S. 22.

427 Vgl. dazu die als Buch herausgegebene Sammlung von Rezensionen, die Kaiser überwiegend für die *Süddeutsche Zeitung* verfasst hat und unter denen sich auch seine Kritik von Kempffs Roman *Fettleck* befindet. Erkennbar wird hier, dass Kaiser schriftstellerischen Außenseitern, die gegen den literarischen Mainstream schreiben, Aufmerksamkeit schenkt (Joachim Kaiser: *Erlebte Literatur. Vom ›Doktor Faustus‹ zum ›Fettleck‹. Deutsche Schriftsteller in unserer Zeit*. München 1988, hier: S. 450).

428 Der deutsche Literaturwissenschaftler Clemens Lugowski (1904–1942) wurde 1931 in Germanistik zum Thema *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung* promoviert und habilitierte sich 1935 mit seiner Studie zu *Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists*. Es folgten einige Stationen an Universitäten in Heidelberg, Königsgberg und zuletzt – als außerordentlicher Professor – in Kiel, bevor er 1942 im Krieg fiel.

429 Kaiser 1987, S. 22.

430 In dem Roman *Fettleck* sagt der Vater zu der erzählenden Tochter: „Du mit deinem ollen Märchenkram“ (Kempff 1979, S. 17). In dieser Autobiografie sind zahlreiche Zitate aus Märchen, Kinder- und Volksliedern explizit aufgeführt. Mit „Lesen. Ich glaub, lesen ist am allerschönsten. Die Leute in den Büchern tun mir nix. Auch wenn ich sie manchmal seh. Ich hab keine Angst vor denen [...]. Ich hab bloß Angst vor denen, die ich kenn [...]. Vor denen, dies wirklich gibt“ (ebd., S. 53), gibt Kempff Einblick in ihre Motivation als Schriftstellerin. Von Kindesbeinen an scheint Literatur ein Rückzugsort für sie zu sein, ein Ort für Träume, der ihr Schutz vor der Wirklichkeit ihres Alltags gibt.

Dass er angesichts des Präsidenten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und zahlreicher weiterer renommierter Kleist-Forscher den Außenseiter Lugowski namentlich hervorhebt, ohne zu einer Namensnennung verpflichtet zu sein, kann von dem Fachpublikum als Provokation empfunden worden sein.⁴³¹ Lugowskis Studien wurden in den 1930er Jahren aufmerksam rezipiert.⁴³² Im Zuge des Nationalsozialismus erfuhren Autor und Arbeiten zunehmend eine ideologische Bewertung.⁴³³ Diese Vereinnahmung verhinderte in den Nachkriegsjahren lange eine objektive Betrachtung und Neubewertung seiner Theorien. Dies ist ein Erklärungsansatz dafür, dass Lugowskis Habilitationsschrift *Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists* (1935) auf keine (gute) Resonanz unter Kleist-Forschern stieß. Auch in den 1980er Jahren wurde er nach wie vor ignoriert, denn man wollte das Erstarken einer möglichen ideologischen Aneignung Kleists vermeiden. Aus der Retrospektive wird deutlich, dass Kaisers Entscheidung, auf diesen randständigen Literaturwissenschaftler aufmerksam zu machen, ihn zu entpolitisieren und damit eine kritische Auseinandersetzung mit seinen Studien zu forcieren, vorausschauend war.⁴³⁴

431 Es ist davon auszugehen, dass Kaiser von Lugowskis Studien affiziert wurde und diese „Emotions-Gewissheit“, von der er auch in Bezug auf Kempffs Werk spricht (vgl. Kaiser 1987, S. 15) der Grund für die Nennung dieses Literaturwissenschaftlers ist. So kann seine anfängliche Aussage zu den Auswahlkriterien für Preisträger: „Über gräßlich aufgeplusterten Literaturbetrieb, Wissenschaftsbetrieb, Imponierbetrieb erheben sich solche Aktivitäten erst – wenn am Anfang Emotions-Gewißheit war“ (ebd., S. 16) als Ankündigung verstanden werden, einem solchen »Betrieb« einen Kontrapunkt entgegenzusetzen zu wollen.

432 Vgl. Matias Martinez: *Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie*. In: *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*. Herausgegeben von Matias Martinez. Paderborn et al. 1996, S. 8f.

433 Vgl. ebd., S. 10.

434 In den Nachkriegsjahren wurden Lugowskis Theorien zunächst von der Konstanzer Schule rezipiert, bevor die von ihm systematisierten Fachbegriffe, beispielsweise das „Mythische Analogon“, immer stärker Ausgangspunkt für weiterführende Studien wurden und Eingang in die Fachliteratur fanden. Darauf weist Heinz Schlaffer bereits seit 1976 in seinem Vorwort *Clemens Lugowskis Beitrag zur Disziplin der Literaturwissenschaft* hin (in: Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*. Zweite Auflage. Frankfurt 1994, S. VII–XXIV). Martinez räumt Lugowskis vernachlässigten Arbeiten einen Platz ein und widmet seiner ästhetischen Theorie zu Beginn der 1990er Jahre den bereits erwähnten Sammelband *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen* (Paderborn 1996).

Einlass in den Kreis anerkannter Kleist-Forscher hat Lugowski bis heute nicht gefunden.

Kaisers Verhalten ist bemerkenswert, impliziert es doch eine offensichtliche Kritik an dem Umgang der etablierten Kleist-Forschung mit der NS-Vergangenheit und gleichzeitig an dem Zustand des (literarischen) Wissenschaftsbetriebs, der einer geschlossenen Gesellschaft ähnelt. Mit der Wahl der schriftstellerischen Außenseiterin Diana Kempff gibt Kaiser auch ein politisches Statement ab. Als exemplarische Antwort auf Alexander Kluges Beobachtung einer ›Neuen Subjektivität‹ und ›Innerlichkeit‹ markiert er mit ihrer Ernennung eine Gegentendenz zur Politisierung von Literatur und einer politischen Lesart Kleists, die dem Rückzug ins Private den Vorzug gibt.

5.1.3 1987 – Thomas Brasch

Alles andere [mit Ausnahme der an ihn und die DDR gerichtete Laudatio Christa Wolfs, S. R.], auch Heinrich von Kleist, ist Thomas Brasch [...] an diesem Abend herzlich gleichgültig gewesen, und er hatte, nach seinem Lebenslauf bis dahin, wohl ein Recht darauf, sich, dort in Frankfurt am Main, so zu verhalten, als empfinde er gewissermaßen einen Anna-Seghers-Preis, unmittelbar aus der Hand der Statthalterin der Anna Seghers auf Erden.⁴³⁵

Von dem Preisträger Thomas Brasch liegt keine Dankesrede in schriftlicher Form vor. Der Laureat soll anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises nur aus eigenen Werken, unter anderem aus seinem bis dato unveröffentlichten Stück *Frauen. Krieg. Lustspiel* (1989) gelesen haben.⁴³⁶ Mit dieser Haltung hat Brasch die an ihn gestellten Erwartungen hinsichtlich einer dem Anlass entsprechenden, idealerweise den Namenspatron in Erinnerung rufenden Dankesrede nicht erfüllt und damit zugleich ein politisches Statement abgegeben. Braschs Verhalten ist im Kontext seiner Entgegennahme des Bayerischen Filmpreises sechs Jahre zuvor zu betrachten. In seiner damaligen Dankesrede thematisiert er den Konflikt, als Schriftsteller zwi-

435 Hans Joachim Kreutzer (a): *Vorwort*. In: *Kleist-Jahrbuch 1988/89*. Berlin 1988, S. 9–12, hier: S. 11.

436 Diese Angabe ist der Publikation: *Kleist Preis 1987*. Zwei Reden. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer (Nördlingen 1987, S. 3), zu entnehmen.

schen Autonomiebestreben einerseits und der Abhängigkeit von Herrschenden/Geldgebern andererseits zu stehen. Möglicherweise lenkt er in seiner Kleist-Preisrede mit der Lesung die Aufmerksamkeit bewusst ausschließlich auf seine Werke, um herausfordernde Aussagen zu vermeiden.⁴³⁷ Dies dürfte zumindest Christa Wolf nicht überrascht haben, lässt sie doch in ihrer Laudatio durchklingen, Brasch sei ein Schriftsteller, der sich jeglicher Kategorisierung und Deutung widersetze und der „Erkenntnis produzieren“⁴³⁸ wolle, anstatt sich den Anforderungen des literarischen Marktes anzupassen.⁴³⁹

Die Wahl des Preisträgers Thomas Brasch war ein Politikum. In Anbetracht der zum Zeitpunkt des ›Kalten Krieges‹ außergewöhnlichen Situation, dass der 1976 nach West-Berlin ausgewanderte DDR-Schriftsteller, der gegen das DDR-Regime opponiert hatte, von der politisch ›linientreuen‹ DDR-Schriftstellerin Christa Wolf für den Kleist-Preis nominiert wurde, lenkt einen besonderen Blick auf diese Preisverleihung und damit auch auf das Kleist-Bild, das von der Laudatorin selbst entworfen wird. Dass die Wahl der Jury der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft auf Christa Wolf als Vertrauensperson für die Nominierung eines Preisträgers fiel, war trotz der politischen Situation zwischen den beiden deutschen Staaten nicht ungewöhnlich. Die Schriftstellerin war Mitglied der SED, verhielt sich ideologiekonform und genoss Reisefreiheit, um die DDR sowohl in den kommunistisch als auch in den demokratisch regierten Staaten zu repräsentieren. Wolf war 1987 eine vielfach ausgezeichnete, feste Größe im deutschsprachigen literarischen Feld.

Konstruiert eine Schriftstellerin, die als aktives SED-Partei-Mitglied in der DDR lebt und einen DDR-Kritiker ehren will, ein kulturpolitisch geprägtes

437 Die von seiner Dankesrede ausgehende Provokation sowie Reaktionen darauf sind nachzulesen in: Margarete Häbel; Richard Weber: *Arbeitsbuch Thomas Brasch*. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1987, S. 193–199.

438 Christa Wolff: *Rede auf Thomas Brasch*. In: *Kleist-Preis 1987*. Zwei Reden. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Nördlingen 1987, S. 13–25, hier: S. 22.

439 Die Laudatio der zum Zeitpunkt der Preisvergabe in Ost-Berlin lebenden Schriftstellerin Christa Wolf wurde von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft publiziert (Nördlingen 1987). Darüber hinaus hat die Laudatorin ihre Rede im Rahmen einer Aufführung unterschiedlicher dramatischer Werke am 14. Feb. 1988 im Mecklenburgischen Staatstheater in Schwerin ein weiteres Mal vorgetragen (vgl. Kreutzer 1988 (a), S. 11). 1990 erschien die Laudatio darüber hinaus im Rahmen des Sammelbandes *Drei Wünsche sagte der Golem. Gedichte. Stücke. Prosa* (Leipzig 1990) von Thomas Brasch.

Bild von Kleist, wie man es vielleicht erwarten würde? Wolfs kritische Auseinandersetzung mit Kleists Leben und Werk erfolgte schon früh. Darauf lassen ihre Tätigkeit als Herausgeberin der Essays von Anna Seghers⁴⁴⁰ sowie eigene Publikationen schließen. Dazu zählen sowohl ihre 1979 zeitgleich in beiden deutschen Staaten veröffentlichte Erzählung *Kein Ort. Nirgends*, die von einem fiktiven Zusammentreffen Heinrich von Kleists mit Karoline von Günderode handelt,⁴⁴¹ als auch das von ihr verfasste Nachwort zur 1983 im Ostberliner Verlag *Der Morgen* erschienenen Neuauflage von Heinrich von Kleists *Penthesilea*,⁴⁴² in dem Wolf ein von Anziehung und Abstoßung geprägtes Verhältnis zu Kleist gesteht:

Kleist sehe ich beinahe jedes Jahr anders. Einmal gewonnene Nähe kann bis zur Distanzierung schwinden, je nachdem, welcher Zug seines Wesens mir gerade am deutlichsten hervortritt [...].⁴⁴³

Darüber hinaus können ihre Erzählung *Kassandra* (1983) und der Roman *Medea. Stimmen* (1996) als konzeptionelle Fortschreibungen von Kleists Drama *Penthesilea* verstanden werden.⁴⁴⁴

Wolfs Ansatz der Suche nach einem Preisträger rechtfertigt bereits die Analyse ihres eigenen Kleist-Bildes. Denn es ist nicht allein ihre Suche nach einem Autor, dessen Werk einen Preis verdient, die sie umtreibt, sondern der Gedanke, welcher Schriftsteller so das „Kleistische“ verkörpert, dass er mit einer Auszeichnung, wie die des traditionsreichen Kleist-Preises, geehrt werden sollte:

das „Kleistische“ war es, was ich zu suchen begann, nachdem mir das schwierige Amt zugefallen war, dieses Jahr einen Träger des Kleist-

440 Vgl. Anna Seghers: *Glauben an Irdisches. Essays aus vier Jahrzehnten*. Herausgegeben von Christa Wolf. Zweite Auflage. Leipzig 1974.

441 Vgl. auch Kapitel 4.1.

442 Vgl. Christa Wolf: *Kleists »Penthesilea«*. In: *Heinrich von Kleist. PENTHESILEA*. Ein Trauerspiel. Berlin (Ost) 1983, S. 157–167. Zu Wolfs Verständnis der *Penthesilea* vgl. Manfred Fuhrmann: *Christa Wolf über »Penthesilea«*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Berlin 1986, S. 81–92. Über Wolfs Kleist-Bild gibt der bereits in Kapitel 4.1 erwähnte Aufsatz *Authentizität und Fiktion: Christa Wolfs Kleistbild* von Hilda M. Brown Auskunft. Eine vertiefende Beschäftigung mit Wolfs Kleist-Modell bietet auch Ehrig im Rahmen seiner Dissertation zur Kleist-Rezeption in der DDR (vgl. Ehrig 2018, S. 249–262).

443 Wolf 1983, S. 157.

444 Vgl. Frickel 2014.

Preises zu finden. Das Kleistische in und an einem heutigen Autor [...].⁴⁴⁵

Es stellen sich die Fragen, was Wolf unter dem „Kleistischen“ versteht und ob sie sich mit dieser Charakterisierung in einer bestimmten Tradition bewegt.⁴⁴⁶ Thomas Mann, dessen Tagebücher erstmalig 1979 veröffentlicht wurden, hat bereits 1919 in Bezug auf die Charakterisierung von Goethes Achill den Terminus „kleistisch“ gewählt:

Achill, der weiß, daß er sterben soll, sich in die Trojanerin verliebt und darüber sein Fatum „rein vergißt“, ist faszinierend und mutet übrigens irgendwie kleistisch an, – was aber wohl nur heißen will: modern.⁴⁴⁷

In seiner Werkanalyse *Kleists Amphitryon. Eine Wiedereroberung*⁴⁴⁸ spricht er in Bezug auf die Einzigartigkeit von Kleists Satzbau von einer Konstruktion, die „legitim kleistisch“⁴⁴⁹ sei und im Hinblick auf Kleists literarische Darstellung seelischer Prozesse und die „Verwirrung des Gefühls“ von

445 Wolf 1987, S. 13.

446 Hans Joachim Kreutzer greift anlässlich der Preisvergabe an Ulrich Horstmann im darauffolgenden Jahr (1988) den von Wolf zitierten Begriff des „Kleistischen“ auf: „[...] Ja, wenn es nur jemanden gäbe, der wüßte, wie es aussieht, das Kleistische!“ (Hans Joachim Kreutzer (b): *Aus gegebenem Anlaß: Neues über Kleist*. In: *Kleist-Preis 1988*. Vier Reden. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Nördlingen 1988, S. 9–16, hier: S. 14) und bringt damit seine Zweifel zum Ausdruck, das für Kleist Typische sei transparent und könne unter einem Begriff subsummiert werden.

447 Thomas Mann: *Tagebücher 1918–1921*. Herausgegeben von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/Main 1979, S. 161. Tagebucheintrag vom 26. Februar 1919.

448 Thomas Mann hielt diesen Vortrag anlässlich der Gedenkfeier, die von der Kleist-Gesellschaft zum 150. Geburtstag Heinrich von Kleists am 10. Oktober 1927 ausgerichtet wurde (vgl. Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Band 9. *Reden und Aufsätze*, 1. Frankfurt/Main 1960).

449 Ebd. S. 200. Auf die Singularität von Kleists Satzbau verweist Mann auch in einem Vortrag aus dem Jahre 1954, der unter dem Titel *Heinrich von Kleist und seine Erzählungen* veröffentlicht wurde (vgl. Thomas Mann: *Leiden und Größen der Meister*. Frankfurt/Main 1982, S. 495–515): „Ein Impetus, in eiserne, völlig unlyrische Sachlichkeit gezwungen, treibt verwickelte, verknotete, überlastete Sätze hervor, in denen immer wieder mit verschachtelten »dergestalt, daß«-Konstruktionen gewirtschaftet wird und die geduldig geschmiedet und zugleich von atemlosem Tempo gejagt wirken.“ (Ebd., S. 505.) Mann charakterisiert Kleist als Melancholiker (vgl. ebd., S. 495) und legt am Beispiel von Kleists Erzählungen diejenigen Merkmale dar, die Kleists Prosa als „kleistisch“ auszeichnen.

einem „jener kleistischen Konflikte“,⁴⁵⁰ die Goethe als krankhaft bezeichnet und abgelehnt habe. Doch findet sich das Adjektiv des „Kleistischen“ ebenso bei Georg Lukács, dem philosophischen Vordenker, der mit Kleists Klassifizierung als Romantiker bereits in den 1940er Jahren die ablehnende Rezeption in der DDR für lange Zeit vorbestimmt hat. Er charakterisiert die Verwicklungen und Missverständnisse auf der Handlungsebene in den Werken Kleists als „kleistisch“. Zwei Verwendungen des Begriffs, die unterschiedlicher nicht gemeint sein können und trotz ihrer Divergenz doch den Begriff der Modernität mitschwingen lassen. Bei Thomas Mann ist er positiv konnotiert, bei Lukács hingegen skeptisch-negativ. Mittels dieser intertextuellen Verweise rekurriert Wolf auf bestimmte, bereits bestehende Kleist-Bilder, die ihr als Schablone für ihre Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller Thomas Brasch dienen. Damit verweist sie gleichzeitig auf ein literaturgeschichtliches Konzept von Modernität, innerhalb dessen sie Kleist verortet. Doch welchen Standpunkt vertritt Christa Wolf?

Die Laudatorin entscheidet sich dafür, Gemeinsamkeiten zwischen Kleist und Brasch in den Mittelpunkt ihrer Rede zu stellen. Wenn sie ›Kleist‹ denkt, so denkt sie ›Brasch‹⁴⁵¹ und kommt, ausgehend von Braschs Reibungen mit dem DDR-System und seinem Ausreisewunsch Mitte der 1970er Jahre, automatisch auf die politische Rezeptionsebene beider Schriftsteller: „Was fällt mir zuerst ein, wenn ich „Kleist“ denke? Der Riß der Zeit, der durch den Mann geht“.⁴⁵² Damit charakterisiert sie den Älteren wie den Jüngeren: zwei Menschen, die vertrautes Terrain verlassen und – aus unterschiedlichen Gründen – in der Fremde beruflich Fuß zu fassen versuchen. Ambivalente, zerrissene Schriftsteller zwischen zwei Welten und Systemen, ein bisschen im Alten verhaftet, ein bisschen dem Neuen verschrieben. Dabei biete die Arbeit als Dichter, so die Laudatorin aus eigener Erfahrung, „jene innere Freiheit [...], die den Zweifel über die Wahl des Lebens- und Arbeitsortes aufhebt.“⁴⁵³ Sie versucht eine Annäherung der beiden Dichter, obwohl doch beide, so Wolf, Deutungsversuche ablehnen und sich einer Eindeutigkeit zu widersetzen trachten. Ebenso wie Kleist sei Brasch ein

450 Mann 1960, S. 205.

451 Vgl. Wolf 1987, S. 14.

452 Ebd.

453 Ebd., S. 13f.

Dichter, der die Gegensätze in sich vereine, „sich unsichtbar zu machen, aber auch, sich vollkommen zu enthüllen.“⁴⁵⁴

Widerstand gegen bestehende Systeme und die Sehnsucht nach Anerkennung in einer menschenfreundlichen Gesellschaftsordnung seien es, die Kleist und Brasch beschäftigten und sie dazu motivierten, sich Themen zu widmen und Darstellungsformen zu suchen, die dem Mainstream entgegenstehen. Ein Dichter vom „Kleistschen Typus“⁴⁵⁵ wolle ›gebraucht‹ werden und werde in der Literaturgeschichte als exzentrisch betrachtet, ohne es zu wollen.⁴⁵⁶ Mit zwei Zitaten aus Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg*, dessen Protagonist für die Laudatorin repräsentativ für Kleists Sehnsucht nach der Vereinbarkeit von Gefühl und Vernunft steht, versucht Wolf, auf die Unmöglichkeit, die Utopie, eine unmenschliche politische Ordnung zugunsten einer „menschenfreundlichen Unordnung“⁴⁵⁷ verändern zu können, hinzuweisen. Sie stellt eine politische Lesart Kleists in den Vordergrund, die den Dichter als Mahner für eine humanere Politik in einer Diktatur zeigt:

Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,
Jedoch die lieblichen Gefühle auch.
Das Vaterland [...]
Das braucht nicht dieser Bindung, kalt und öd' [...].⁴⁵⁸

Sowohl Kleist wie auch Brasch mussten akzeptieren, dass ein solches Vaterland in jeder Zeit eine Utopie bleibe: „Ein Traum, was sonst?“⁴⁵⁹

Dass Kleists Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants zu einem „Erkenntnis- und Ernüchterungsschock“⁴⁶⁰ geführt habe, erwähnt Wolf im Zusammenhang mit ihrer Beobachtung, Brasch sei durch die marxistische Gesellschaftslehre derart affiziert worden, dass er leidenschaftlich und kompromisslos an ihrer Umsetzung gearbeitet habe. Immer in Analogie zu Brasch argumentierend, betont Wolf Kleists Handeln für eigene Überzeugungen und die Verzweiflung, die ihn angesichts der Unvereinbarkeit von Wunsch und

454 Ebd., S. 14.

455 Ebd., S. 15.

456 Vgl. ebd.

457 Ebd., S. 16.

458 DKV, Band 2, 4. Akt, 1. Auftritt, S. 613, V. 1129–1131 sowie V. 1139.

459 Ebd., S. 644, V. 1857.

460 Wolf 1987, S. 18.

Realität ergriffen hat und die in eine Art radikalen, leidenschaftlichen Schreibens mündete. Wolf spielt auf Kleists Verhältnis zu Goethe an, wenn sie diese Radikalität, die sich bei Kleist in Form von Widerstand gegen klassische Traditionen äußert, darin,

die gutartigen klassischen Widersprüche nicht servieren [zu] können, nicht die säuberliche Trennung der Konflikte in gut und böse, gesund und krank, anständig und kriminell“⁴⁶¹

auf den unbedingten Wunsch zurückführt, auf bestehende Verhältnisse einwirken und diese verändern zu wollen.

Für Wolf besteht das „Kleistische“ an einem Schriftsteller darin, „zwischen zwei Wertesystemen [zu] stehen, die ihn beide vor falsche Alternativen stellen.“⁴⁶² Am Beispiel Kleists führt Wolf dessen irrationales Vorhaben an, trotz seiner extremen Abneigung gegen Kaiser Napoleon I. gerade für diesen in den Krieg gegen England ziehen und darin sterben zu wollen. Dieses paradoxe Verhalten attestiert sie auch Brasch, der die DDR verlässt, an deren gesellschaftlicher Umgestaltung er mitarbeiten wollte.

Als symptomatisch für Kleist charakterisiert die Laudatorin auch das Vorhandensein von märchenhaften Elementen in seinen Dramen und subsummiert: „Der Stoff von gestern, und die Form von morgen.“⁴⁶³ In Form von Dramen seien das *Käthchen von Heilbronn*, *Prinz Friedrich von Homburg* und *Penthesilea* „schöne und schlimme Märchen für Erwachsene, in denen ein Kern von Utopie glüht“.⁴⁶⁴

Dieser Aspekt ist es, der Wolfs Kleist-Bild prägt. Sie entwickelt ein Dichterbild, das den zwiespältigen, von Widersprüchen geprägten Menschen betont, der auf der Suche nach der Vereinbarkeit von Vernunft und Gefühl ist. Darüber hinaus stellt sie den politischen Schriftsteller heraus, der zur literarischen Darstellung seiner Gesellschaftsutopien zu neuartigen, bis dato unge-

461 Ebd., S. 20.

462 Ebd., S. 21.

463 Ebd., S. 22.

464 Ebd. In Bezug auf Kleists Drama *Penthesilea* erwähnt Wolf, dass die Figur der Penthesilea eine „weibliche Identifikationsfigur für einen männlichen Autor“ (ebd., S. 23) gewesen sei, in der er – Kleist – die Bedrohung durch das Weibliche, „seine tiefste Verletzung als Mann“ (ebd.), zum Ausdruck gebracht habe.

bräuchlichen, radikalen Formen greift, die sich den klassischen Traditionen widersetzen und die ihn zu einer Randerscheinung im zeitgenössischen literarischen Feld machen.

Mit der Aufnahme des Terminus ›kleistisch‹ und dieser von ihr konstruierten Kleist-Darstellung referiert Wolf auf das Jahrzehntelang in der DDR propagierte offizielle Kleist-Bild des preußischen Junkers und Romantikers, basierend auf der Kleist-Deutung von Georg Lukács. Damit wiederum nimmt sie implizit Bezug auf dessen Wertung Kleists als einen Vorläufer moderner Literatur, den es – weil seine Werke Elemente enthalten, die den Kriterien des sozialistischen Realismus nicht entsprechen – abzulehnen gilt. Die gleichzeitige Zitation des Moderne-Konzeptes Thomas Manns macht hingegen deutlich, dass ihre Wertung nicht als Affirmation dieses Ende der 1980er Jahre in der DDR veralteten Kleist-Bildes gelesen werden kann. Indem Wolf die von ihr gesichteten Parallelen zwischen Kleist und Brasch herausarbeitet, reflektiert sie gleichzeitig ihre eigene Situation als in der DDR lebende Schriftstellerin und macht Kleist für sich zu einer Art Identifikationsfigur.

Mit dieser Verleihung des Kleist-Preises wurden schrittweise politische Zeichen gesetzt: Sowohl die Entscheidung der Jury für eine im literarischen Feld fest etablierte Schriftstellerin der DDR als Laudatorin ist als ein Zeichen der Entspannung, als Teil einer friedlichen Revolution zu werten, als auch deren Nominierung des Exilliteraten Thomas Brasch. Darüber hinaus handelt es sich bei dieser Auszeichnung um die eines Außenseiters im literarischen Feld. Brasch nimmt mit seinen Werken eine Randposition ein: in der DDR ebenso fremd wie in der Bundesrepublik Deutschland.

Eine kritische Auseinandersetzung mit Kleist, die – ob als Vergleich, Identifikation oder Abgrenzung erfolgt – zu einer Akkumulierung symbolischen Kapitals für alle Beteiligten hätte führen können, hat der Preisträger vermieden und damit schon im dritten Jahr der Wiederbegründung des Literaturpreises die noch junge Tradition gebrochen. Die Chance, des Namenspatrons zu gedenken, hat hingegen Christa Wolf ergriffen, auch wenn der Eindruck entstanden sein könnte, sie habe die Kleist-Preis-Verleihung instrumentalisiert und ihre Rede primär an Brasch und die Führung der DDR adressiert.⁴⁶⁵ Mit dem Hinweis auf den Aspekt des Märchenhaften in den Werken

465 Vgl. Kreutzer 1988 (a), S. 11.

Kleists bezieht sich Wolf auf die Reden des Vorjahres, in denen Diana Kempff und Joachim Kaiser auf Märchenutopien als Grundlage der Dichtung Kleists hingewiesen haben.

Die Laudatorin aktualisiert Kleist vor dem gesellschaftspolitischen Hintergrund der DDR und trägt mit ihrer Vorstellung von Kleist als politischem Schriftsteller und Utopisten zur Bestätigung des kanonischen Dichters bei.

5.1.4 1988 – Ulrich Horstmann

Der Preisträger Ulrich Horstmann betrachtet Kleist aus einer anthropologischen Perspektive und versucht, ihn in den gesellschaftspolitischen Kontext der 1980er Jahre zu integrieren. Er nähert sich dem Dichter von dessen Lebensende her. Mit einem Bild von Kleist als Suizident und der ironischen Anmerkung, man habe sich „geistesverwandt“⁴⁶⁶ im Namen des lebensmüden Kleist zusammengefunden, meldet sich der Laureat zu Wort. Seine Dankesrede mit dem Titel *Kleines Divertimento über den Elefantenwurm* hat in weiten Teilen den Charakter einer Fabel. Die Wahl dieser Gattung kann als kleine Reminiszenz an Kleist verstanden werden, der mit *Die Hunde und der Vogel* sowie *Die Fabel ohne Moral* zwei kurze Fabeln verfasst hat.⁴⁶⁷ Oberflächlich ›verpackt‹ als kleines, dem Vergnügen und der Unterhaltung dienendes Stück, ist Horstmanns Fabel die bildhafte Erzählung von der Geschichte der Menschheit von ihren Anfängen, ihrer Besiedelung und Inanspruchnahme der Erde bis hin zu ihrem prognostizierten Untergang. Dabei versetzt der Laureat seine Gedanken in den Lebensbereich der sogenannten Elefantenwürmer, Endoparasiten, die einen Elefanten besiedeln.⁴⁶⁸

466 Ulrich Horstmann: *Kleines Divertimento über den Elefantenwurm*. In: *Kleist-Preis 1988*. Vier Reden. Herausgegeben von Hans Joachim Kreuzter. Nördlingen 1988, S. 27–35, hier: S. 27.

467 Vgl. DKV, Band 3. S. 353. Zur Kommentierung siehe ebd., S. 917f.

468 Um mit der Übertragbarkeit auf den Menschen auf die Bedeutung seiner Fabel hinzuweisen wendet sich Horstmann während seiner Erzählung an das Publikum. Unter anderem mit dem Satz „Merkmale, meine Damen und Herren, die ich Ihnen hier nicht aufzählen muß, weil unsere Fernsehnachrichten sie auf Knopfdruck in ihrer ganzen Herrlichkeit vor uns ausbreiten“ (Horstmann 1988, S. 30). In ähnlicher Weise wirkt auch seine Anmerkung: „Selbst der Mensch kann nicht aus seiner Haut – aber den wollen wir ja, wie versprochen, nicht mit in die Geschichte hineinziehen“ (ebd., S. 32).

Das bevorstehende Weltuntergangsszenario begründet der Preisträger mit dem permanenten Fortschrittsgedanken der westlichen Welt, der zu Kapitalismus, ökonomischer Optimierung und daraus resultierender Ausnutzung der materiellen und immateriellen Ressourcen geführt habe und – trotz gegenläufigen Ökologietrends – für den Menschen und durch den Menschen zu einer Katastrophe führen müsse. Horstmann macht darauf aufmerksam, dass in einer kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung das Recht des Stärkeren gelte und nur derjenige Erfolg haben könne, der sich durch Selbstbehauptung diesem Lebensfluss anpassen kann. Derjenige, der sich den Gesetzen des Kapitalismus widersetze und dem Gesellschaftssystem Widerstand entgegenbringe, so seine These, scheitere und werde zum unglücklichen Außenseiter.⁴⁶⁹ Innerhalb dieses Gedankengefüges lässt der Preisträger Heinrich von Kleist in Erscheinung treten. Seine Charakterisierung des Dichters fügt er auf subtile Art und Weise in seine Fabel ein, indem er einem der von der Norm abweichenden Elefantenwürmer, der sich nicht diesem Lebensstrom anvertrauen konnte, sondern – lebens- und weltfremd – gegen den Fluss schwimmen wollte, Kleists Abschiedsworte an seine Schwester Ulrike in den Mund legt: „die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war.“⁴⁷⁰ Dieser Vergleich zeigt Kleist als einen verzweiferten Menschen, dessen Nonkonformismus mit dem Gesellschaftssystem seiner Zeit zu seinem persönlichen Unglück und Lebensüberdruß geführt habe:

Probleme hatten allein die Verqueren, die partout gegen die Fließrichtung schwimmen wollten, und zwar mit sich selbst. Irgendwie waren sie wohl im Elefanten nie richtig zu Hause gewesen, und vielleicht deshalb so häufig geistesabwesend. Manchmal entfernten sie sich in Gedanken sogar soweit, daß sie nicht einmal mehr in den eigenen Körper zurückfanden, den sie dann den Würmern zum Fraß überlassen mußten.⁴⁷¹

Dass dieses Unbehagen, das Kleist an dem Zustand der Welt hatte, kein einmaliges Phänomen war, sondern dem Zeitgeist zu entsprechen schien, zeigte die Anzahl an suizidalen Nachahmungen als Folge. Jedoch wurde es – nach Meinung Horstmanns – durch die rasant fortschreitenden wissenschaftlichen,

469 Vgl. ebd.

470 DKV, Band 4, S. 513.

471 Horstmann 1988, S. 32.

wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen bis in die 1960er Jahre hinein überdeckt.⁴⁷²

Mit dieser Fabel, in der den Elefantenwürmern menschliche Eigenschaften zugewiesen werden, und diese als Parasiten den Elefanten langfristig derart ausnutzen, dass dessen Ende vorbestimmt ist, entwirft Horstmann ein pessimistisches Zukunftsbild der Menschheit, insbesondere der westlichen Gesellschaften. In seiner dystopischen Erzählung aktualisiert der Laureat Kleist im Kontext der deutschen Nachkriegszeit, in der die Menschen mit den Ängsten vor dem sogenannten ›Kalten Krieg‹ einerseits und einem von den Medien evozierten Weltuntergangsszenario durch die Möglichkeit eines Atomkrieges andererseits leben. Horstmann bezeichnet dieses Gefühl als die „Lust am Untergang“⁴⁷³ und zitiert damit den Schriftsteller Friedrich Sieburg, dessen Sammlung kulturkritischer Essays mit dem Titel *Die Lust am Untergang. Selbstgespräche auf Bundesebene*⁴⁷⁴ im Nachkriegsdeutschland der 1950er Jahre große Beachtung gefunden und das Lebensgefühl vieler Menschen in dieser Zeit widergespiegelt hat. Darüber hinaus rekurriert Horstmann in dieser Fabel auch auf seine eigene Streitschrift *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*⁴⁷⁵ sowie auf sein Selbstbild als Autor. Dieses zeigt ihn als einen kritischen Vordenker umstrittener, Besorgnis erregender gesellschaftlicher Entwicklungen der Gegenwart und Mahner vor möglichen Folgen:

[Es] tauchte ab und an auch ein derangierter Wirbelloser auf, der eine Streitschrift mit dem nicht minder krausen Titel ‚Der Unwurm‘ verfaßt hatte. In diesem Pamphlet stellte er die These auf, die Elefantenwurmheit werde sich so lange weitermästen, bis sie ihren Wirt auspowert und durch Lähmung des Herzmuskels in den Untergang getrieben habe [...]. Diese aberwitzige Deutung brachte den Zuhörern und Mitdiskutanten schlagartig jene Lebensfreude und Heiterkeit zurück, die sie so schmerzlich vermißt hatten [...]. Eine [...] Fraktion hatte einfach deshalb einen Narren an dem Narren gefressen, weil es in der Elefantenwurmheit zu jenem Zeitpunkt nur noch wissenschaft-

472 Vgl. ebd., S. 32f.

473 Ebd., S. 33.

474 Hamburg 1954.

475 Ulrich Horstmann: *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*. Wien 1983.

liche Langeweiler, hochspezialisierte Nervensägen, transzendentalbelletristische Entertainer, ausgekochte Ideenschnorrer und wurmstichige Projektkasper gab. Wenig fehlte und die Freude des Exotischen hätte diesen Bruder Lustig des Untergangs auch noch vor die Elefantenvurmheit geschleppt, damit er ihr seine Kapriolen vordenke und ihr ein Weilchen als Schalk im Nacken sitze [...].⁴⁷⁶

Darüber hinausgehende, insbesondere literaturwissenschaftliche Aspekte spricht der praktizierende Literaturwissenschaftler Horstmann in seiner Funktion als Kleist-Preisträger überraschenderweise nicht an. Horstmanns Wahl der Fabel als literarischer Form für seine Dankesrede hebt die unterhaltende und belehrende Absicht veranschaulichend hervor.

Mit dem Aufgreifen des Zeitgeistes einer pessimistischen Weltsicht stellt sich der Laureat in eine Tradition mit Kleist. Diesem weist er innerhalb seiner Fabelwelt die Position des gesellschaftskritischen, welt- und lebensfremden Außenseiters und Suizidenten zu. Doch im Gegensatz zu Kleist verzweifelt Horstmann nicht an der gegenwärtigen Weltordnung, denn ihm scheint es zu gelingen, sich dem Lebensstrom hinzugeben und Erfolg zu haben. Der Laureat ergreift stattdessen die Initiative des Schreibens und bedient sich vorzugsweise der Satire, um gesellschaftspolitische Denkanstöße literarisch zu verarbeiten und als Aufklärer vor der – seiner Auffassung nach – von der Menschheit selbst evozierten Katastrophe zu warnen. Angesichts seiner apokalyptischen Prognose betrachtet er die Entgegennahme eines Literaturpreises ironisch als einen „seltsame[n] Zeitvertreib“⁴⁷⁷ und als eine Form der Ablenkung. Seiner Abhandlung *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht* hat Horstmann nicht ohne Grund die spöttisch-distanzierte Widmung „dem Ungeborenen und jenen Yahoos[,] die Wissenschaft von Satire wohl zu unterscheiden vermögen“,⁴⁷⁸ vorangestellt.

Günter Kunert beginnt seine Laudatio mit einer Bezugnahme auf seinen Vorredner, den Präsidenten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Hans Joachim Kreutzer. Dieser macht auf die Gefahr aufmerksam, die mit dem

476 Horstmann 1988, S. 33f.

477 Ebd., S. 35.

478 Man kann – nach der englischen Übersetzung – die Bezeichnung „Yahoo“ als Synonym für Unruhestifter verstehen.

Wunsch verbunden ist, Preisnamensgeber und Preisträger kategorisch miteinander in Einklang bringen zu wollen.⁴⁷⁹ Für den Laudator ist der Kleist-Preis ein Literaturpreis, „den der Name eines Klassikers ziert“.⁴⁸⁰ Auf die damit einhergehende literaturhistorische Klassifizierung Kleists geht Kunert nicht näher ein. Sein Hinweis kann jedoch als intertextuelle Bezugnahme auf Goethes ablehnende Haltung gegenüber Kleist, auf die Klassiker-Debatte in der DDR oder auf seine eigene in den 1970er Jahren mit Peter Goldammer ausgetragene Diskussion, in der es um die Neubewertung Kleists in der DDR ging, gedeutet werden. Stattdessen betont er, die Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen dem historischen Dichter und dem Preisträger als „notzucht-ähnlichen Akt“⁴⁸¹ abzulehnen:

Ich möchte den Herren Kleist und Horstmann sowie dem Publikum ein weiteres Beispiel dieser Art ersparen. Denn der Bruch zwischen Kleistscher Vergangenheit und Horstmanscher Gegenwart ist ohnehin unüberbrückbar. Literarische oder menschliche Nähe simulieren hieße bloß, eine historische Kontinuität vortäuschen, von der keine Rede, nicht einmal eine Preisrede sein kann.⁴⁸²

Kunert sucht die Abgrenzung. Nach Heißenbüttel, der Parallelen zwischen Kluge und Kleist in den Mittelpunkt seiner Dankesrede stellte und Wolf, die auf der Suche nach dem „Kleistischen“ bei Brasch war, entscheidet sich Kunert ostentativ dafür, seine Laudatio auf Gegensätze zwischen dem „Klassiker“ Kleist und Horstmann zu gründen. So charakterisiert er den historischen Dichter – als diametral entgegengesetztes Beispiel zu Horstmann – als Schriftsteller, „der seinem Preußentum ambivalent verbunden“⁴⁸³ und eine „gescheiterte Existenz“⁴⁸⁴ sei: als Akademiker versagt, als Dichter nahezu erfolglos und ohne Akzeptanz und nicht in stabilen persönlichen Beziehungen verankert. Bei diesem Kleist-Bild belässt Kunert es und widmet sich dem Preisträger und dessen Weltuntergangsszenario, das er in die Tradition des geschichtspessimistischen Philosophen Theodor Lessing stellt.

479 Vgl. Kreutzer 1988 (b), S. 10.

480 Günter Kunert: *Rede auf Ulrich Horstmann*. In: *Kleist-Preis 1988*. Vier Reden. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Nördlingen 1988, S. 17–25, hier: S. 17.

481 Ebd.

482 Ebd.

483 Ebd.

484 Ebd.

Kunert verweist implizit auf das mythologische Bild des Überbringers schlechter Nachrichten, dem der Tod widerfährt, wenn er Lessings Kritik an Geschichtserkenntnis zitiert. Bildung und Aufklärung führten die Menschen in eine trügerische, ausweglose Situation.⁴⁸⁵

Darum fordert der Mensch zuerst und vor allem, über Wahrheit und Wachheit hinweggetäuscht zu werden. Er liebt und bewundert den Verklärer und tötet die Aufklärer. [...] Er gewinnt hundertmal lieber eine Verzückerung als ein Urteil.⁴⁸⁶

Um die Tragweite und Radikalität von Horstmanns Weltuntergangsszenario in der Abhandlung *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht* darzustellen, greift Kunert zu einer inhaltlichen Gegenüberstellung mit Kleists Erzählung *Das Erdbeben in Chili*.⁴⁸⁷ Er merkt an, in dieser sei die Katastrophe für die Menschheit nicht so umfassend und endgültig, wie Horstmann sie schildere. Denn während sich bei Kleist die Überlebenden des Erdbebens des Geschehens erinnerten, seien in Horstmanns Vision einer atomaren Selbstauslöschung der Menschheit keine Überlebenden vorgesehen:

Kein Überlebender wird sein Gedächtnis bewahren, keine Sage wird von den Prüfungen berichten, die es heimsuchten, die Qualen benennen, die es litt, um der großen, der universalen Lösung willen.⁴⁸⁸

Dieser Bezug wird, wie er selbst sagt, aufgenommen, um „unseren Namenspatron nicht völlig zu vergessen.“⁴⁸⁹ Kunerts diminuierende Äußerung lenkt den Blick unmittelbar auf den historischen Dichter, dessen Weltsicht an dieser Stelle ironisch als weniger radikal und pessimistisch charakterisiert wird als die des von Kunert als „Extremist“⁴⁹⁰ bezeichneten Preisträgers.

Dank dieses Vergleichs werden die Motivation und das Empfinden Kleists deutlich, der, so ein zeitgenössischer Zeuge, gesagt haben soll: „der tiefe

485 Vgl. ebd., S. 18.

486 Theodor Lessing: *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*. Zweite, unveränderte Auflage. München 1921, S. 208.

487 Kunert spricht vom „Erdbeben von Chili“ (Kunert 1988, S. 21).

488 Horstmann 1983, S. 110.

489 Kunert 1988, S. 21.

490 Ebd., S. 24.

Sinn der Apokalypse schein dem Zeitgeist zu entsprechen.⁴⁹¹ Auf dieses Zitat nimmt Hans Joachim Kreutzer in seiner Begrüßungsansprache Bezug und eröffnet damit die Reihe der Redner, die an diesem Tag der Preisverleihung Kleist innerhalb der zeitgenössischen Tendenz von Melancholie, Welterschmerz, Mystizismus und Weltuntergangspessimismus betrachten.⁴⁹² Ihm folgt zunächst Kunert, später auch Horstmann, so dass von einer Verständigung der Redner untereinander ausgegangen werden kann.

Kunert zitiert zum Ausklang seiner Laudatio die Schlussbemerkung des Erzählers aus Kleists Prosatext *Über das Marionettentheater*:

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.⁴⁹³

Die Unmöglichkeit, den menschlichen Sündenfall und seine Folgen rückgängig machen und zu einem paradiesischen Urzustand zurückkehren zu können, erfährt eine Veranschaulichung in diesem Zitat. Kunert wählt es möglicherweise als Bestätigung der pessimistischen Weltsicht Horstmanns und zieht damit entgegen seinem ursprünglichen Vorhaben doch eine Verbindung zu Kleist:

[Ich] wüßte keinen trefflicheren Schlußakkord, kein besseres Zitat, das auf unheimlich heitere Weise das weitaus weniger heitere Horstmannsche Denken und Schreiben über Epochen hinweg bestätigt.⁴⁹⁴

Sein Hinweis auf die Rätselhaftigkeit von Kleists Prosatext kann als Anspielung auf die Vielzahl unterschiedlicher Interpretationen verstanden werden, denen Kleists Text unterworfen worden ist. Seine selektive Auswahl der zwei textuellen Kleist-Bezüge lässt einen graduellen Unterschied zwischen Kleists Melancholie und Horstmanns Endzeitstimmung erkennen. Während der Laudator in Kleists Texten die Utopie einer humaneren Gesellschaftsform durchschimmern sieht, nehme Horstmann mit seinem Bild einer dysto-

491 Stephan Füssel: *Diskussionsbericht zu den Vorträgen Kunisch und Fink*. In: *Kleist-Jahrbuch 1988/89*. Berlin 1988, S. 89–95, hier: S. 94.

492 Vgl. Kreutzer 1988 (b), S. 14.

493 DKV, Band 3, S. 563.

494 Vgl. Kunert 1988, S. 25.

pischen Gesellschaft die von ihm wahrgenommene gesellschaftliche Realität in den Blick und warne vor den Folgen menschlicher Handlungen.

Im Hinblick auf Kunerts intensive Auseinandersetzung mit und Parteinahme für Kleist in der DDR der 1970er Jahre, verdichtet in seinem *Pamphlet für K.*, das ein gegen dessen Missachtung und Pathologisierung gerichtetes Plädoyer war, erscheint sein an dieser Stelle konstruiertes Bild des Dichters vergleichsweise zurückhaltend und nicht so prägnant, wie es vielleicht zu erwarten gewesen wäre.⁴⁹⁵ Der Laudator lässt Kleists von Widersprüchen und privater wie beruflicher Erfolglosigkeit geprägtes Leben anklingen und stellt ihn – im Vergleich zu Horstmann – als einen weniger extremen Pessimisten dar. Vielleicht ist diese vorsichtige Auseinandersetzung mit Kleist dem einführenden Hinweis Kreutzers geschuldet, sowohl die Vertrauensperson als auch der Laureat seien von der Verpflichtung, an den Namenpatron zu erinnern, entbunden.⁴⁹⁶ Kunerts Kleist-Bild kann sicherlich in engem Zusammenhang mit den Reden Kreutzers und Horstmanns gelesen werden, die Kleist – jeder auf unterschiedliche Art – als Melancholiker in Erscheinung treten lassen.

Dass Kunert zwei Jahre nach dem atomaren Unglück in Tschernobyl im Namen Kleists einen pessimistischen Querdenker und Visionär wie Horstmann auszeichnet, ist eine eindringliche gesellschaftspolitische Aussage.

495 Günter Kunert hat, laut Dirk Grathoff, mit seinem *Pamphlet für K.* darauf aufmerksam gemacht, dass die Werke Heinrich von Kleists in der DDR zu unterschiedlichen Zeiten mal mehr, mal weniger umstritten gewesen seien (vgl. Dirk Grathoff: *Materialistische Kleist-Interpretation. Ihre Vorgeschichte und ihre Entwicklung bis 1945.* In: *Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists.* Herausgegeben von Klaus Kanzog. Berlin 1979, S. 117–179, hier: S. 119). Kunert hat sich auch in späteren Jahren nach seiner Ausreise aus der DDR intensiv mit Kleist beschäftigt und ihn insbesondere in seiner Lyrik, beispielsweise in seinen Gedichten *Bruder Kleist* (Günter Kunert: *So und nicht anders.* Ausgewählte und neue Gedichte. München et al. 2002, S. 85) oder *Kleist zufolge* (ebd., S. 103) fortgeschrieben. Weiterführende Informationen zu Kunerts Kleist-Modell bietet Ehrig im Rahmen seiner Monografie zur Kleist-Rezeption in der DDR (vgl. Ehrig 2018, S. 132–143).

496 Vgl. Kreutzer 1988 (b), S. 10. Kreutzer macht unmissverständlich deutlich, dass er die Inanspruchnahme Kleists durch alle an der Vergabe/Entgegennahme des Literaturpreises Beteiligten ablehnt. Er plädiert für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den überlieferten Texten des Dichters als Grundlage einer Beschäftigung mit Kleist und steht „seinen Widerspiegelungen in der Gegenwart“ (ebd.), die den Kleist-Diskurs beeinflussen, ablehnend gegenüber.

Horstmanns Kleist-Bild des im Leben gescheiterten, melancholischen Schriftstellers, der sich einer gesellschaftlichen Anpassung widersetzt und am Leben verzweifelt, ist ein weiteres Beispiel für eine gesellschaftspolitische Lesart und Aktualisierung des Dichters vor dem Hintergrund aktuellen Zeitgeschehens und greift gleichzeitig einen biografischen Aspekt auf, der zunehmend in den Fokus des Kleist-Diskurses rückt.

5.1.5 1989 – Ernst Augustin

Als am 28. Oktober 1989 im politisch geprägten Theater der Freien Volksbühne in Berlin der Kleist-Preis an Ernst Augustin verliehen wird, geschieht dies inmitten politischer Umbrüche. In diesem zeitgeschichtlichen Kontext wäre es nicht verwunderlich gewesen, wenn der Preisträger, der als Republikflüchtling der DDR seit Beginn der 1960er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland lebt, eine Rede mit gesellschaftspolitischer Bezugnahme gehalten hätte.

Doch Augustin erfüllt diese implizite Erwartung nicht. Bevor er Auszüge aus seinem Roman *Mamma*⁴⁹⁷ liest, lässt er in seiner – unter dem Titel *Einleitung zur Lesung bei der Verleihung des Kleist-Preises*⁴⁹⁸ veröffentlichten – Dankesrede Kleist als Vertreter eines romantischen Zeitgeistes in Erscheinung treten und kommt auf sein eigenes Verhältnis zum Literaturbetrieb zu sprechen.⁴⁹⁹ Der Preisträger wählt den Weg der Suche nach einer Gemeinsamkeit mit Kleist, um sein Empfinden angesichts der Entgegennahme des Preises auszudrücken:

Betroffen aber vom Namen. Und von der vorausgegangenen Zeit, in der Sie alles viel besser gemacht haben, und wie soll ich nun – auf einer solchen Spur laufen.

Habe ich mich gefragt.

497 Vgl. Ernst Augustin: *Mamma*. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1970, S. 200, S. 291 und S. 303. Eine Neufassung dieses Romans wurde unter dem Titel *Schönes Abendland* veröffentlicht (München 2007).

498 Ernst Augustin: *Einleitung zur Lesung bei der Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1990*. Stuttgart 1991, S. 11–13.

499 Der Preisträger stellt explizit heraus, dass er ein Schriftsteller sei, der Privatheit schätze und auch nicht davor zurückschreke, mit der Öffentlichkeit ein Vexierspiel zu spielen, wenn es darum gehe, diese Privatheit bewahren zu können (vgl. ebd., S. 11).

Habe meine Bücher durchforstet, in der Befürchtung, nein, in der völligen Gewißheit, daß ich diese Art von ehrenhaftem Vorhandensein (in der vollkommenen Form) an keiner, und zwar an gar keiner Stelle aufspüren würde. –

Allenfalls.

Den Zeitgeist!

Den vielleicht. Mit etwas Mangel an Verantwortlichkeit konnte ich ihn vielleicht auf meinen geliebteren Seiten finden, den romantischen Zeitgeist mit den grollenden Hintergründen, wenn ich so wollte: Die »prächtigen blauen Sommertage«, hinter denen Gewitterwände aufzogen, und die »gelbgoldenen« vom Dröhnen einer Lancaster überschatteten Sommertage.⁵⁰⁰

Unter der Voraussetzung, dass die im *Kleist-Jahrbuch 1990* veröffentlichte Version seiner Dankesrede mit der großgeschriebenen Form des Anredepronomens „Sie“ tatsächlich die Absicht Augustins wiedergibt, stellt sich die Frage, an wen er seine Ansprache adressiert. An Kleist? Oder den bis dato mit zahlreichen Literaturpreisen geehrten Laudator Adolf Muschg? Oder handelt es sich um einen Druckfehler und der Preisträger hat das „sie“ der dritten Person Plural gemeint und will sich auf die Tradition der ihm vorausgegangenen Preisträger beziehen? Da er sich einleitend an den Laudator und das Publikum wendet, erscheint mir eine eindeutige Zuordnung dieser Anrede schwierig. Darüber hinaus kann in Augustins Dankesrede nicht der geringste intertextuelle Bezug zu Kleist belegt werden. Dem obengenannten Zitat kann bestenfalls entnommen werden, dass der Laureat nach einer Begründung dafür sucht, dass er im Namen Kleists ausgezeichnet wird. Und diese scheint ihm in einer – wenn auch synthetisch gesuchten – Gemeinsamkeit mit dem Dichter zu bestehen. Seine Charakterisierung Kleists als Romantiker, dem es in seinen Werken gelinge, den „romantischen Zeitgeist mit den grollenden Hintergründen“ widerzuspiegeln, gründet Augustin ausschließlich auf die Wortwahl, die er den Formulierungen seiner eigenen Texte entnimmt: die „»prächtigen blauen Sommertage«, hinter denen Gewitterwände aufzogen, und die »gelbgoldenen« vom Dröhnen einer Lancaster überschatteten Sommertage.“⁵⁰¹ Intertextuelle Bezüge zu anderen Prätexten als seinen eigenen

500 Ebd.

501 Ebd.

finden sich in seiner Rede nicht. So klassifiziert er Kleist nur über indirekte Vergleiche, ohne ihn explizit zu nennen oder sich ihm textuell zu nähern, wenn er davon spricht, „daß bei mir die Bäume alle zehnmal so hoch waren [...] und die Frauen alle zehnmal so dick“.⁵⁰² Im Hinblick darauf, dass er seine Selbstbetrachtungen mit „etwas Mangel an Verantwortlichkeit“⁵⁰³ anstellt und mit einem enthusiasmierten „Er ist es! Reiner deutscher Romantiker“⁵⁰⁴ beschließt, wird deutlich, dass der Preisträger einen ironischen⁵⁰⁵ Blick auf sein eigenes Schreiben, aber auch auf Kleists Klassifikation als Dichter der Romantik und damit auf das bis in die 1970er Jahre in der DDR von kulturpolitischer Seite propagierte Kleist-Bild wirft. Augustin stellt es in Frage. Sein Vergleich eigener Formulierungen mit denen, die er implizit Kleist zuschreibt, deutet auch darauf hin, dass sich seine eigenen Werke ebenso einer eindeutigen Klassifikation entziehen wie es die Werke Kleists tun. In diesem Sinne kann die sich anschließende Montage von Textpassagen eigener Werke als ironischer Blick auf den von ihm beobachteten ›romantischen Zeitgeist‹ in seinen eigenen Texten gelesen werden.⁵⁰⁶

Auf eine explizite Auseinandersetzung mit und eigene Positionierung zu Kleist verzichtet Augustin ebenso wie auf eine Bezugnahme zum aktuellen Zeitgeschehen.

502 Ebd.

503 Ebd.

504 Ebd.

505 Das rhetorische Stilmittel der Ironie ist in den schriftlichen Redetexten aufgrund fehlender verbaler und nonverbaler Ironiesignale des Redners schwer zu erkennen. Untertreibungen, Hyperbeln und Euphemismen können darauf hindeuten, dass bei einer Redeweise das Gegenteil dessen, was gesagt wird, gemeint ist. Möglicherweise zeigt dieses ›uneigentliche Sprechen‹ an, dass sich der Redner von einem bestimmten Sachverhalt distanzieren oder an ihm Kritik üben möchte. Auch eine atmosphärische Verwendung von Ironie als origineller Kommunikation ist möglich. Augustin verwendet die Hyperbel als Stilmittel, um sich von dem offiziellen, von der Kulturpolitik der DDR propagierten, Kleist-Bild des Romantikers zu distanzieren.

506 Augustin fügt wörtliche Zitate aus seinen Romanen *Raumlicht*. *Der Fall Evelyne B.* (Frankfurt/Main 1976) und *Der amerikanische Traum* (Frankfurt/Main 1989) sowie abgewandelte Zitate, die überwiegend dem 1970 erstmalig veröffentlichten Roman *Mamma* entnommen sind, zusammen (vgl. Augustin 1970, S. 200, S. 291 sowie S. 303). Eine weitere Textpassage ist der Erzählung *Der Preisträger* entnommen, die in Augustins Erzählband *Der Künzler am Werk. Eine Menagerie* veröffentlicht wurde (München 2004, S. 148–150).

In seiner Funktion als Vertrauensperson stellt der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Adolf Muschg die Literaturpolitik der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft in den Mittelpunkt seiner Laudatio, die den Titel *Spielwitz. Rede auf Ernst Augustin* trägt. Dabei verweist er auf die Aufgaben, die dem Laudator als Entscheidungsträger zufallen, und greift die Kriterien auf, anhand derer seiner Auffassung nach der Kleist-Preis vergeben werden sollte. Der Dichter Kleist wird in seiner Rede an der Stelle sichtbar, an der es um seine Begründung für die Wahl Augustins als Preisträger geht. Mit Blick auf seine Tätigkeit als Entscheidungsträger und damit auch als Kritiker Augustins spielt er auf Goethes ablehnende Bewertung von Kleists Drama *Penthesilea* an und verurteilt diese:

Sie [die Verteidigung der Entscheidung, S. R] muß es, vermessen gesprochen, besser machen als es Goethe mit Kleist gemacht hat, als er den Dichter der ›Penthesilea‹ sein allerhöchstes Unbehagen fühlen ließ. Ohne das prophetische Genie an die mäßigende Kraft des Möglichen zu verweisen – hic Rhodus, hic salta! – kehrt dieser Preis die Beweislast um. Der Verleiher muß zeigen können, daß *er* gesprungen ist, und zwar über den eigenen Schatten.⁵⁰⁷

Implizit nimmt Muschg damit Bezug auf den Brief, den Goethe am 1. Februar 1808 an Kleist adressiert hat und in dem er Kleist von seiner negativen Beurteilung der *Penthesilea* in Kenntnis setzt. Dem vorausgegangen war, dass Kleist ihm das erste Exemplar seiner Zeitschrift *Phöbus – Ein Journal für die Kunst* mit dem ersten Abdruck eines Fragmentes des Dramas mit der Bitte um Rezension zugeschickt hatte. In Goethes Antwort heißt es:

Die prosaischen Aufsätze, wovon mir einige bekannt waren, haben mir viel Vergnügen gemacht. Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beyde zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen (denn wenn man nicht aufrichtig seyn sollte, so wäre es besser, man schwiege gar) daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, wel-

507 Adolf Muschg: *Spielwitz. Rede auf Ernst Augustin*. In: *Kleist-Jahrbuch 1990*. Stuttgart 1991, S. 4–10, hier: S. 11.

*ches da kommen soll [...]. Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! [...]. Verzeihen Sie mir mein Geradezu: es zeugt von meinem aufrichtigen Wohlwollen.*⁵⁰⁸

Dieser intertextuelle Bezug veranschaulicht am Beispiel des Verhältnisses Goethes zu Kleist die Zurückhaltung eines Kritikers angesichts eines zu rezensierenden Textes, der dem eigenen Schreiben fremd ist. Muschg lässt Kleist als außergewöhnlichen Dichter in Erscheinung treten, dessen Förderung nicht an mangelnden Fähigkeiten, sondern an der fehlenden Risikobereitschaft des Kritikers gescheitert sei, dem das von ihm zitierte „hic Rhodus, hic Salta!“ eigentlich gelte.⁵⁰⁹ In diesen Zusammenhang lässt sich auch Muschgs Nietzsche-Zitat einordnen, dem zur Folge die „Fernstenliebe“⁵¹⁰ ausschlaggebend für die Nominierung eines Preisträgers, des „Vortrefflichen“,⁵¹¹ sein sollte. Muschg plädiert dafür, die Kleist-Preisvergabe als „Risiko-Unternehmen“⁵¹² zu betrachten, in dem der Mut vorhanden sein sollte, nicht nur Autoren zu vertreten und zu fördern, die bereits Anerkanntes

508 DKV, Band 4, S. 409f.

509 Vgl. Muschg 1991, S. 4.

510 Ebd. Muschg zitiert aus Friedrich Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra*. In der kritischen Rede *Von der Nächstenliebe* bewertet Nietzsche die Liebe zum Fernsten und Künftigen als höherwertig als die zum Nächsten, die seiner Meinung nach nur eine Flucht vor sich selbst und diese vermeintliche Selbstlosigkeit dekadent sei (vgl. Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Band 2. *Also sprach Zarathustra*. Herausgegeben von Karl Schlechta. Dritte durchgesehene Auflage. München 1955, S. 324f.).

511 Muschg 1991, S. 6. Der Preisträger bezieht sich in seiner Laudatio auffallend häufig auf die Weimarer Klassiker Goethe und Schiller. Mit dem letzten Nebensatz des Zitates: „Wie lebhaft habe ich bey dieser Gelegenheit erfahren, daß das Vortreffliche eine Macht ist, daß es auf selbstsüchtige Gemüther auch nur als eine Macht wirken kann, daß es, dem Vortrefflichen gegenüber keine Freyheit giebt als die Liebe [...]“ (Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Band 12. *Briefe 1795–1805*. Herausgegeben von Norbert Oellers. Erste Auflage. Frankfurt/Main 2002, S. 177) aus einem Brief Schillers an Goethe vom 2. Juli 1796, betont der Laudator implizit den intensiven freundschaftlichen Schriftverkehr der beiden Dichter und die wohlwollende Unterstützung, die Goethe Schiller – im Gegensatz zu Kleist – zukommen ließ. Dieses geht aus der Korrespondenz vom 13. Juni 1794 hervor, in der es insbesondere um die von Schiller erbetene und von Goethe bewilligte Beteiligung an der von Schiller initiierten Monatsschrift *Die Horen* geht (vgl. Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Band 11. *Briefe 1772–1795*. Herausgegeben von Georg Kurscheidt. Erste Auflage. Frankfurt/Main 2002, S. 691f.).

512 Muschg 1991, S. 4.

und Bewährtes, sondern vor allem solche, die Überraschendes und Andersartiges bieten.⁵¹³ Dieser Kategorie ordnet er – neben dem im literarischen Feld eine Randposition einnehmenden Ernst Augustin – auch Kleist zu:

Die Literatur, der du den Kleist-Preis gibst, darfst du nicht bloß vertreten. Kleist ist auch kein vertretbarer Schriftsteller. Er ist ein Vulkan mitten im arktischen Eis. Den gibt es nicht. Und im Namen Kleists darf man nur eine Literatur prämiieren, die es eigentlich nicht gibt. Und doch muß die Welt ohne sie anders aussehen, »als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären«; nur so kann man ihn sehen, den Reiß in der Welt.⁵¹⁴

Mit einem Paradoxon verortet der Laudator Augustin in der Tradition Kleists, Literatur zu produzieren, die es eigentlich nicht gibt, indem sie dem Leser die Welt schonungslos vor Augen führe, so, „als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“. Angesichts der von Augustin präsentierten verwirrenden Möglichkeiten, Formen menschlicher Wirklichkeitswahrnehmung darzustellen,⁵¹⁵ zitiert Muschg aus Kleists Aufsatz *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*,⁵¹⁶ der am 13. Oktober 1810 in den *Berliner Abendblättern*⁵¹⁷ veröffentlicht worden ist, und zieht eine Parallele: Die ›weggeschnittenen Augenlider‹ erscheinen in Bezug auf Augustins Literatur als eine drastische Metapher dafür, dass der Leser dem Leseindruck schutzlos ausgeliefert ist.⁵¹⁸

513 Vgl. ebd.

514 Ebd., S. 5.

515 Vgl. ebd., S. 9.

516 DKV, Band 3, S. 543f.

517 Die Tageszeitung *Berliner Abendblätter* existierte vom 1. Oktober 1810 bis zum 30. März 1811. Sie wurde von Heinrich von Kleist herausgegeben und erschien täglich außer sonntags. Der Beitrag *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, eine Überarbeitung des Textes *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich von Clemens Brentano und Achim von Arnim*, wurde am 13. Oktober 1810 im 12. Blatt veröffentlicht (vgl. Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe in zwanzig Bänden. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt/Main 2010, Band II/7, S. 61f.). In diesem Artikel, dem das Zitat „als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären“ (ebd., S. 61) entnommen ist, bespricht und verherrlicht Kleist das von Caspar David Friedrich gemalte und 1810 in der Berliner Akademieausstellung erstmalig präsentierte Ölgemälde mit dem Titel *Der Mönch am Meer*.

518 Peter Bexte geht in seinem Aufsatz *Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists* davon aus, dass die

„Spielwitz“⁵¹⁹ nennt Muschg die Entdeckung, die er in den Texten Augustins ausfindig gemacht habe und die er als Begründung für dessen Auszeichnung anführt. Darunter subsummiert er Phantasie, Einfallsreichtum und die Fähigkeit zur Vorspiegelung von Dingen und Tatsachen der Wirklichkeit beziehungsweise das Spiel mit Möglichkeiten.⁵²⁰ Muschg veranschaulicht diesen Spielwitz, das Überraschungsmoment, das seiner Auffassung nach die Dichtung Augustins kennzeichne und Kritiker sprachlos zurücklasse, indem er Kleists Fabel *Die Hunde und der Vogel* paraphrasierend zitiert. Bei Kleist heißt es:

Zwei ehrliche Hühnerhunde, die, in der Schule des Hungers zu Schlaupköpfen gemacht, Alles griffen, was sich auf der Erde blicken ließ, stießen auf einen Vogel. Der Vogel, verlegen, weil er sich nicht in seinem Element befand, wich hüpfend bald hier, bald dorthin aus, und seine Gegner triumphierten schon; doch bald darauf, zu hitzig gedrängt, regte er die Flügel und schwang sich in die Luft: da standen sie, wie Austern, die Helden der Triften, und klemmten den Schwanz ein, und gafften ihm nach.

Witz, wenn du dich in die Luft erhebst: wie stehen die Weisen und blicken dir nach!⁵²¹

Mit diesem intertextuellen Bezug stellt der Laudator Augustin in die Tradition Kleists, mit seiner Dichtung zu überraschen. Gleichzeitig verweist Muschg auf die Erstveröffentlichung dieser Fabel in der Zeitschrift *Phöbus – Ein Journal für die Kunst*⁵²² und damit auf die Beziehung, die Kleist zu sei-

Augenlider nicht als Be- oder Entgrenzung wirken, sondern dass es bei ihnen um den Schutz des Auges vor dem Risiko einer Blendung gehe (vgl. Peter Bexte: *Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Stuttgart et al. 2009, S. 254–266). Ohne auf eine Diskussion unterschiedlicher Deutungen einzugehen, wird das Bild der ›weggeschnittenen Augenlider‹ in diesem Kontext so verstanden, dass es dem Leser unmöglich ist, angesichts des ihm vor Augen geführten Zustandes der Welt seine Augen davor zu verschließen. Ohne Augenlider ist er dem Leseindruck schutzlos ausgeliefert.

519 Als ›Spielwitz‹ werden der Einfallsreichtum und die Phantasie beim Spiel, zum Beispiel im Fußball, bezeichnet.

520 Vgl. Muschg 1991, S. 8f.

521 DKV, Band 3, S. 353.

522 Zwischen Januar und Dezember 1808 erschienen zwölf Hefte der von Heinrich von Kleist und Adam Heinrich Müller herausgegebenen Zeitschrift *Phöbus – Ein Journal für die*

nen Kritikern, insbesondere zu Goethe, hatte, der ihm auch im Hinblick auf ein Mitwirken an dieser Zeitschrift jegliche Unterstützung verweigerte. Auf diese Weise stellt Muschg primär das Bild eines zu Lebens- und Schaffenszeiten verkannten Dichters, der sich keiner Förderung erfreuen durfte, in den Mittelpunkt seiner Kleist-Betrachtung.

Doch während Muschgs Kleist-Referenzen in der Einleitung eine struktur- und argumentationsfördernde Strategie zu erkennen geben, lassen die intertextuellen Bezüge, die er zum Schluss seiner Laudatio einfügt, diese vermissen. Mit der Frage „Und fast gar kein Zitat von Kleist?“⁵²³ leitet der Laudator über zu einer Aneinanderreihung ausgewählter Kleist-Zitate und Anspielungen, mit deren Hilfe er ostentativ eine Verbindungslinie zwischen Kleist und Augustin zu ziehen versucht:

Ich erinnere mich an ›Das Erdbeben in Chili‹. Da blühte, so lange die Katastrophe frisch war, der Wahnsinn, und alles schien möglich, sogar die Liebe [...]. Das ist ›Raumlicht‹ [Augustins Roman, S. R], aber ›Raumlicht‹ ist humaner. Wie wäre die Gebrechlichkeit der Welt so einzurichten, daß nicht alle Dinge nur darum nicht einstürzen, weil sie es alle gleichzeitig tun wollen, wie Kleists Tor von Würzburg? Wie verändert man die Gravitationsverhältnisse dergestalt, daß sie nicht nur *einer* Schwerkraft gehorchen, der des Untergangs [...]?⁵²⁴

Die Auswahl der Prätexte, auf die Muschg an dieser Stelle hinweist, ist vielfältig und lässt auf eine ausgeprägte Bewusstheit des Kleistschen Œuvres schließen.⁵²⁵ Die inhaltliche Bezugnahme zu Kleists Erzählung *Das Erd-*

Kunst. Bereits in der ersten Ausgabe, Januar 1808, veröffentlichte Kleist ein *Organisches Fragment aus dem Trauerspiel Penthesilea*, das Goethe dazu veranlasste, Kleist den bereits erwähnten Brief zukommen zu lassen (in: *Phöbus – Ein Journal für die Kunst*. Herausgegeben von Heinrich von Kleist und Adam H. Müller. Nachdruck. Hildesheim et al. 1987, S. 5–33). Zwei Monate später, in der dritten Ausgabe, März 1808, publizierte Kleist die Fabel *Die Hunde und der Vogel*, die als Antwort auf die Kritik Goethes gelesen werden kann (vgl. ebd., S. 46f.).

523 Muschg 1991, S. 10.

524 Ebd.

525 Diese spiegelt sich auch in Form von Intertextualität in Muschgs eigenen Werken wider. Rumjana Kiefers Analyse von Muschgs Erzählung *Der Zweitsitz oder Unterlassene Anwesenheit* möchte ein Beispiel seiner produktiven Kleist-Rezeption geben (vgl. Rumjana Kiefer: *Kleist's Erzählungen in der Literatur der Gegenwart. Ein Beitrag zur Geschichte*

beben in Chili deutet ebenso Kleists Verständnis von der Fragilität der Welt an, wie der direkte Hinweis auf „die Gebrechlichkeit der Welt“, die in Kleists Werken, beispielsweise in den Erzählungen *Michael Kohlhaas*⁵²⁶ oder *Die Marquise von O...*⁵²⁷ in unterschiedlicher Weise zum Ausdruck kommt. Darüber hinaus bezieht sich Muschg auf die Darstellung des von Kleist in einem Brief an Wilhelmine von Zenge erwähnten Würzburger Tors. In dem Brief des Dichters an seine Verlobte heißt es:

Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine aufeinmal einstürzen wollen* – u ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt.⁵²⁸

Mit der Suche nach Parallelen aktualisiert Muschg Kleists *Erdbeben in Chili* mit Blick auf Augustins Roman *Raumlicht* und deutet an, dass er Kleist für radikaler in der darstellerischen Umsetzung seines Weltbildes hält. Er setzt Kleists fragiles Weltbild und die Gefahr einer drohenden Katastrophe der Liebe, der Hoffnung und dem Trost angesichts eines möglichen Untergangs entgegen und stellt die Frage nach der Beschaffenheit der Welt, die keine schwerwiegenden Folgen mit sich brächte. Mit einem wie beiläufig eingestreuten „dergestalt, daß“⁵²⁹ greift der Laudator ein stilistisches Charakteristikum Kleists auf. Eine über diesen Hinweis hinausgehende Zielsetzung dieser Intertextualität erschließt sich nicht. So dominiert das von Muschg intertextuell sehr kohärent und anschaulich konstruierte Kleist-Bild eines verkannten Schriftstellers, dem zu Lebzeiten keine Förderung und Unterstützung zu Teil wurde.

der Intertextualität am Beispiel von Texten A. Muschgs, E.L. Doctorows und E. Plessens. St. Ingbert 1994).

526 DKV, Band 3, S. 27. Kleist spricht in seiner Erzählung von „der gebrechlichen Einrichtung der Welt.“

527 Ebd., S. 167. Hier heißt es: „gab sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen.“

528 DKV, Band 4, S. 159.

529 Muschg 1991, S. 10.

Muschgs Wunsch, mit der Nominierung seines Preisträgers eine „überraschte Öffentlichkeit“⁵³⁰ zu schaffen, dürfte eingetreten sein. Sich selbst nicht in die Tradition Goethes stellend, der Kleist die Förderung und Unterstützung verweigert hat, hebt der Laudator den Fördergedanken des Kleist-Preises hervor und legitimiert so seine Nominierung Ernst Augustins, eines Schriftstellers, dessen Stellung im literarischen Feld eher eine dezentrale ist und dem er mit der Nominierung eine machtvollere Position im literarischen Feld zu verschaffen sucht.

Während in den 1980er Jahren die gesellschaftspolitische Lesart Kleists im Mittelpunkt des Kleist-Diskurses steht und man gerade im Jahr des Falls der Berliner Mauer eine ebensolche Auseinandersetzung erwartet hätte, tritt diese in den Hintergrund beziehungsweise schimmert in beiden Reden nur peripher durch. Der eher erahnbare als intertextuell manifestierte ironische Blick Augustins auf die in der ehemaligen DDR propagierte Klassifikation Kleists als Romantiker deutet ein politisches Moment lediglich an, und Muschgs gesellschaftspolitische Kritik erfolgt in einem nebenher. Beide Redner widmen sich vorzugsweise literarischen Betrachtungen beziehungsweise einem Thema, das allein den Literaturbetrieb, insbesondere die Vergabepolitik des Kleist-Preises, betrifft und den Preisträger selbst in den Mittelpunkt der Preisvergabe rückt.

5.1.6 1990 – Heiner Müller

Man müßte den zeitgeschichtlichen Rahmen mitliefern, wenn man für den Leser, vor allem für den späterer Jahre, wenigstens andeutungsweise festhalten wollte, welche Risiken ein Redetext in einem solchen Moment enthielt. Die Anwesenden haben an mehr als einer Stelle der Rede Heiner Müllers den Atem angehalten: jedweder, der damals etwas öffentlich formulierte, stand wie in einer sich vorwärts bewegendem Wanderdüne.⁵³¹

530 Ebd., S. 4.

531 Hans Joachim Kreutzer (c): *Vorwort*. In: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Stuttgart 1991, S. VII–XIV, hier: S. VII. Als der Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Hans Joachim Kreutzer, seinen pathetisch formulierten Eindruck im einleitenden Vorwort des *Kleist-Jahrbuches 1991* formuliert, liegt die Preisverleihung an Heiner Müller, bei der dieser mit seiner politischen Rede große Aufmerksamkeit erzielt hat, schon einige Monate zurück.

Mit dem Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland wurde am 3. Oktober 1990 offiziell die deutsche Einheit vollzogen. Heiner Müller hält eine hochpolitische Rede und aktualisiert Kleist vor dem Hintergrund der deutschen Wiedervereinigung und der Zukunft Deutschlands und Europas. Er nimmt Kleist zum Anlass, den Standpunkt und die Situation Deutschlands nach der deutschen Wiedervereinigung zu analysieren. Dabei lässt er den historischen Dichter als politischen Schriftsteller und verzweifelten Menschen in Erscheinung treten.

Mit dem Titel *DEUTSCHLAND ORTLOS. ANMERKUNG ZU KLEIST*⁵³² rückt der Preisträger Deutschland in den Fokus seiner Dankesrede. Er deutet an, dass er diesen Staat nach der Wiedervereinigung an keinem konkreten, real existierenden Standort lokalisiert. Möglicherweise betrachtet er das vereinte Deutschland als Utopie. Gleichzeitig kann die Wahl dieses Titels als intertextuelle Anspielung auf Christa Wolfs Roman *Kein Ort. Nirgends* gedeutet werden. Und dieses nicht allein wegen des in beiden Titeln zum Ausdruck gebrachten Bildes einer ›Ortlosigkeit‹, sondern ebenso mit Blick auf den beiden Schriftstellern gemeinen Lebenshintergrund, ihre schriftstellerische Existenz in der DDR.⁵³³

532 Heiner Müller: *DEUTSCHLAND ORTLOS. ANMERKUNG ZU KLEIST. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Stuttgart 1991, S. 13–16. Die Verwendung von Großbuchstaben als sprachliches Mittel zur Aufmerksamkeitslenkung ist charakteristisch für den Schriftsteller.

533 Müllers Bezug zu Wolf ist ein impliziter, aber sehr dominanter, denn er verweist nicht nur auf ihren Roman *Kein Ort. Nirgends*, sondern ebenso auf eine gemeinsame Lebenswirklichkeit und Schaffensgrundlage, die ihn mit der Wolfs verbindet. Sie betrifft eine ähnliche Auffassung und Vorstellung von Deutschland, zu der Wolf in ihrer Laudatio sagt: „Der Utopie-Rest, nie ganz aufgezehrt, die Sehnsucht nach dem Land, das die Deutschen sich nicht zu schaffen wußten, in dem menschengemäß zu leben, mit dem menschengemäß auszukommen wäre“ (Wolf 1987, S. 15). Müller ruft ein ähnliches Bild auf, wenn er von dem Traum einer Nation Deutschland spricht, von dem auch Kleist geträumt habe und an dessen Nichtzustandekommen er verzweifelt sei (vgl. Müller 1991, S. 15f.). In Bezug auf die Idee von Freiheit durch die Kunst (des Dichtens) stimmen beide Schriftsteller überein und beziehen sich implizit auf Schillers *Ästhetische Erziehung in Briefen*. Bei Wolf heißt es: „Warum bleiben? [...] nur die Produktion kann jene innere Freiheit hervorbringen, die den Zweifel über die Wahl des Lebens- und Arbeitsortes aufhebt“ (Wolf 1987, S. 13f.). Ähnlich äußert sich Müller: „[...] die Kunst ist die letzte Autonomie, vielleicht der letzte Bereich des Humanen“ (Müller 1991, S. 14).

Diese Intertextualität lenkt den Blick implizit auf das von Wolf konstruierte Kleist-Bild des schriftstellerischen Außenseiters und gesellschaftlichen Utopisten. Es beinhaltet beides: ein utopisches wie ein resignatives Moment und eignet sich als Projektionsfläche von Müllers eigenem Dichterleben. Die *ANMERKUNG ZU KLEIST* verweist auf einen inhaltlichen Schwerpunkt, der im Publikum die Erwartung schürt, dass sich der Preisträger mit Heinrich von Kleist beschäftigen wird. Umso mehr überrascht die Ankündigung Müllers, dieses werde nicht der Fall sein: „Zu viel Aktuelles hält mich davon ab: Trauer um Vergangenes, Wut über Versäumtes, [...] Neugier auf Kommandes.“⁵³⁴ Doch dieser Euphemismus wird allein dadurch widerlegt, dass Müller seine Dankesrede mit Kleist-Bezügen und seiner persönlichen Annäherung an ihn rahmt. Mit „Kleist wäre neugierig gewesen auf das kommende Deutschland“⁵³⁵ beendet er seine Rede und betont mit dem Rekurs auf seine eigene Neugier einen ihn mit dem historischen Dichter verbindenden Charakterzug. Deutlich wird, dass Kleist als thematischer Bedeutungshintergrund in dieser Rede jederzeit präsent ist.

Mit Begrüßungsformeln, Danksagungen oder ähnlichen Konventionen hält sich Müller nicht auf. Er konfrontiert sein Publikum mit einem politischen Essay zur aktuellen Situation Deutschlands, anstatt es mit einer Dankesrede nach klassischem Muster zu unterhalten. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist der Fall der Berliner Mauer im Jahr zuvor und die mit der deutschen Wiedervereinigung verbundene neue politische Situation in Deutschland und Europa.⁵³⁶ In diesem Zusammenhang spricht Müller von dem Fall einer

534 Ebd., S. 13.

535 Ebd., S. 16.

536 Müllers Dankesrede kann auch im Kontext seiner Arbeit an dem Theaterstück *Hamletmaschine* und dem Film *Die Zeit ist aus den Fugen* gelesen werden. Letzterer Titel ist ein der fünften Szene des ersten Aktes von Shakespeares *Hamlet* entnommenes Zitat der Figur Hamlet. Es scheint die Intention von Müllers Rede widerzuspiegeln. Der Film *Die Zeit ist aus den Fugen* (Filmedition Suhrkamp 1991) ist eine filmische Dokumentation von Christoph Rüter, der die Arbeit Müllers an *Hamlet/Hamletmaschine* am Deutschen Theater Berlin in der Zeit vom 29. August 1989 bis zum 24. März 1990 begleitet hat. Die Proben fielen in die Zeit des Prozesses der deutschen Wiedervereinigung, beginnend mit dem Fall der Berliner Mauer und parallel verlaufender Volksdemonstrationen auf dem Alexanderplatz im Oktober 1989. Die Aufführung von *Hamlet/Hamletmaschine* am Deutschen Theater Berlin war am 24. März 1990 (vgl. Rüter 1991).

„Zeitmauer“⁵³⁷ und spielt damit implizit auf Ernst Jüngers Essay *An der Zeitmauer*⁵³⁸ an, einer Auseinandersetzung mit der politischen Situation Deutschlands Ende der 1950er Jahre, in der es heißt:

Wir stehen in der Mitternacht der Geschichte; es hat zwölf geschlagen, und wir blicken voraus in ein Dunkel, in dem künftige Dinge sich abzeichnen. Dieser Blick ist von Grauen begleitet, von schweren Ahnungen. Es ist eine Todesstunde, aber auch eine Geburtsstunde. Die Dinge, die wir sehen oder zu sehen glauben, haben noch keinen Namen, sind namenlos. Wenn wir sie mit Worten ansprechen, so treffen wir sie ungenau und zwingen sie nicht in unseren Bann.⁵³⁹

Ähnlich wie Jünger nimmt Müller eine politische Standortbestimmung vor. Anhand dieses intertextuellen Bezuges wird deutlich, dass auch er von einer zeitlichen Zäsur ausgeht, die die Gegenwart in ein ›Vorher‹ und ein ›Nachher‹ gliedert.⁵⁴⁰ Der Laureat bezeichnet diese neue Konstellation als einen „Raum mit unbekannt Dimensionen“⁵⁴¹ und charakterisiert sie als eine „kleistische Situation“⁵⁴² der räumlichen und zeitlichen Orientierungslosigkeit.⁵⁴³ Mit diesem Vergleich macht Müller Kleist als einen Dichter sichtbar, der den politischen Verhältnissen seiner Zeit ebenfalls orientierungslos gegenüber gestanden hat, und stellt ihn als seinen Leidensgefährten dar.

537 Müller 1991, S. 13.

538 Ernst Jünger: *An der Zeitmauer*. Stuttgart 1959, S. 73–314.

539 Ebd., S. 100.

540 Vergleiche dazu die Ausführungen Jüngers zu den soziologischen Folgen von Epochenumbrüchen (ebd., S. 92f. und S. 96f.).

541 Müller 1991, S. 13.

542 Ebd.

543 Müller führt als Bild für diese „kleistische Situation“ einen Blinden an, dessen Hund angesichts einer verkehrsreichen Kreuzung trotz seiner sehenden Augen räumliche Orientierungslosigkeit überkommt. Das mittels Majuskelschrift herausgehobene Zitat aus Brechts Fragment *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*: „Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit so jetzt aus Zukunft ebenso“ (Bertolt Brecht: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Band 10/1. *Stücke. Stückfragmente und Stückprojekte*. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1997, S. 465, V. 33f.) veranschaulicht darüber hinaus Müllers Unbehagen angesichts der Zukunft, der er wie ein Geisterfahrer ausgesetzt zu sein glaubt (vgl. Müller 1991, S. 13). Mit Hilfe dieser Einzelreferenzen bringt Müller sein Empfinden, in Deutschland räumlich und zeitlich orientierungslos zu sein, zur Sprache.

Dass der Kommunist Müller einen konservativen und aufgrund seiner Nähe zum Nationalsozialismus geächteten Autor wie Jünger zitiert, ist Überraschung und Provokation zugleich. Seinem Verhältnis zu Jünger widmet Müller in seiner Autobiografie *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen* ein eigenes Kapitel, aus dem jedoch wenig mehr hervorgeht, als dass er an dessen Texten nur als Literatur interessiert ist und sie nicht inhaltlich im Hinblick auf ihre Moral bewerten will.⁵⁴⁴ Doch damit belässt Müller es in seiner Rede nicht, denn unter den zahlreichen intertextuellen Bezügen, mit denen seine Dankesrede netzartig durchwirkt ist, betreffen einige sowohl dem politisch konservativen Flügel zuzurechnende Politiker und Philosophen wie auch den der politischen Linken nahestehenden Bertolt Brecht. In einem Atemzug zieht der Preisträger Verbindungen zu Carl Schmitt⁵⁴⁵ und den Rheinländer Konrad Adenauer, dem er den Sachsen Ulbricht gegenüberstellt und damit gleichzeitig ihre jeweiligen politischen Standorte kontrastiert.

Im Rückblick auf das Preußen zur Zeit Heinrich von Kleists – die politische Situation ab 1789 – skizziert Müller seine Auffassung von der deutsch-deutschen beziehungsweise europäischen Entwicklung und geht dabei zurück bis zur Reichsteilung von 395 n. Chr., der Teilung des Imperium Romanum:

Das Preußen des Heinrich von Kleist ist eine Erdbebenzone, von Verwerfungen bedroht, angesiedelt auf dem Riß zwischen West- und Ostrom, Rom und Byzanz, der in unregelmäßigen Kurven durch Europa geht, blitzhaft sichtbar, wenn nach dem Verlust einer bindenden Religion oder Ideologie die alten Stammesfeuer neu gezündet

544 Vgl. Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln 1992, S. 275–282.

545 In seiner Autobiografie gibt Müller detailliert Auskunft darüber, in welcher Weise ihn diese Menschen beschäftigt und inspiriert haben. Grundsätzlich interessiert sich Müller für philosophische Denkrichtungen als eine Art Stoff, den er in seinen Texten verwerten kann. Sein Interesse gilt offensichtlich nicht den dahinterstehenden Erklärungsmodellen. Dieses bezieht sich auch auf den hier von ihm zitierten politischen Philosophen und Staatsrechtler Carl Schmitt. Ihm schreibt er die Fähigkeit theatralischer Inszenierung seiner Texte zu: „Zum Beispiel die »Theorie des Partisanen«, das war ein Schlüsseltext für mich. Mich interessiert die Dramaturgie. Carl Schmitt ordnet ein Material nach bestimmten, wahrscheinlich ziemlich willkürlich gesetzten juristischen und theologischen Kategorien und macht aus Geschichte einen Rechtsfall. Theater hat ja auch mit Prozessen zu tun, der Prozeß ist eine Theaterstruktur“ (Müller 1992, S. 272).

werden. Einem Riß, in dem zum Beispiel Polen immer wieder verschwunden ist.⁵⁴⁶

Nach dem Wegfall der Idee einer europäischen Nation, initiiert auf Bestreben Napoleons – Müller spricht von ihm als „die letzte Figur einer europäischen Zentralperspektive“⁵⁴⁷ – sieht der Preisträger in der niedergeschlagenen Deutschen Revolution von 1848 die Ursache und Fortführung der politischen Entwicklung Deutschlands im 20. Jahrhundert. Müller versteht sie als eine vertane Chance, die nicht nur Kompromisse, sondern wirkliche gesellschaftspolitische Veränderungen hätte hervorbringen können. Ein seiner Meinung nach notwendiger Klassenkampf sei mit allen und unterschiedlichen Mitteln verhindert worden.⁵⁴⁸ In der DDR haben die sowjetische Besatzung und die politischen Restriktionen den Bürgerkrieg unterbunden, in der Bundesrepublik Deutschland sei dies dem „sanfteren ökonomischen Würgegriff der Marktwirtschaft“⁵⁴⁹ zu verdanken. Der Laureat kritisiert, dass die deutsche Wiedervereinigung erst zu spät und dann zu übereilt gekommen sei. Seine Befürchtung ist, dass eine notwendige Aufarbeitung ausbleiben werde und stattdessen vieles verdrängt und von wirtschaftlichen Interessen dominiert werde. Müllers kritischer politischer Standpunkt wird deutlich: Er empfindet die Wiedervereinigung beider deutscher Staaten nicht als neu gewonnene Freiheit, sondern zunächst einmal als Stagnation. In der komplexen Rede des Preisträgers liegt der Schwerpunkt auf seiner historiographischen Darstellung der aktuellen politischen Situation in Deutschland und Europa. Müller verleiht seiner durch den Fall der innerdeutschen Mauer ausgelösten räumlichen Orientierungslosigkeit Ausdruck und weist darauf hin, dass das künftige Deutschland jeglichen politischen, kulturellen und sonstigen Einflüssen aus allen Himmelsrichtungen ausgesetzt und nicht nur europäisch sein werde.⁵⁵⁰

Intertextualität strukturiert in hohem Maße diesen geschichtlichen Rückblick Müllers. Die Vielzahl der von ihm eingefügten und miteinander verknüpften Zitate, die auf unterschiedliche schriftstellerische, politische und philosophi-

546 Müller 1991, S. 13.

547 Ebd., S. 14.

548 Vgl. ebd., S. 14f.

549 Ebd., S. 15.

550 Vgl. ebd., S. 16.

sche Traditionslinien und Lesarten hinweisen, zieht Ambiguität nach sich und macht eine Auswahl notwendig.⁵⁵¹ Sie veranschaulicht, dass sämtliche seiner mittels der Zitate angerissenen Aspekte innerhalb der kulturellen Struktur Deutschlands miteinander verwoben sind. Einige dieser teilweise sehr komplexen Bezüge lassen auch auf eine intime Kenntnis des Lebens und Wirkens von Kleist schließen, so dass seine in dieser Rede in Erscheinung tretende Kleist-Darstellung nicht losgelöst von seiner früheren Beschäftigung mit dem Dichter betrachtet werden sollte.⁵⁵² Diese spiegelt sich in Müllers produktiver Kleist-Rezeption wider, auf die auch die Laudatorin Beatrice von Matt Bezug nimmt.⁵⁵³ Sie äußert sich in der Übernahme von Stoffen, Motiven oder Versen aus Kleists Werken, die Müller als Quelle eigener Bearbeitungen, als eine Art ständiger Auseinandersetzung, Reflek-

-
- 551 Diesen permanenten Dialog seiner Texte mit anderen Texten könnte man als Müllers poetologisches Grundprinzip bezeichnen. Zahlreichen Interviews, die in Müllers Werk einen breiten Raum einnehmen, ist zu entnehmen, dass ihm diese in Bezug auf sein Schaffen als Werkserläuterung und Selbsterklärung als Dramatiker dienen. Ebenso stellen sie ein Mittel der Selbstinszenierung dar.
- 552 Detaillierte Informationen zum Kleist-Modell Heiner Müllers bietet Ehrig im Rahmen seiner Dissertation (vgl. Ehrig 2018, S. 202–217 sowie S. 284–291).
- 553 Im Hinblick auf die Brisanz der Rede des Preisträgers wird der Fokus ganz auf die Analyse seines Kleist-Bildes gelegt und der Laudatio lediglich diese Fußnote gewidmet. Die Schweizer Literaturkritikerin Beatrice von Matt skizziert und charakterisiert in ihrer Laudatio in erster Linie das Werk Müllers und schlägt einen Bogen zur Kleist-Rezeption des Dramatikers. In diesem Zusammenhang verweist sie auf eine Szene in Müllers 1976 entstandenen Drama *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen* mit dem Titel *Heinrich von Kleist spielt Michael Kohlhaas*, die ihrer Meinung nach als eine Metapher für „die ganze Sprach- und Bühnenarbeit“ (Beatrice von Matt: *Heiner Müller. Rede anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises 1990*. In: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Stuttgart 1991, S. 6–12, hier: S. 11) Müllers zu betrachten sei. Diese verortet sie darin, dass Müller die „Widersprüche unseres Zeitalters“ (ebd., S. 6) verkörpere und alles sprengt, was „nach verfügbaren dramatischen Formen aussieht“ (ebd.). Im Hinblick auf Müllers Dichtung spricht Matt von „Dichtung als lebensrettendem Akt“ (ebd., S. 11) vor dem Verlust des Ich und verweist damit auf die Bedeutung des Schreibens als Überlebensstrategie in einer zerrissenen, von Widersprüchen gekennzeichneten Welt: „Wenn einer die Welt so ernst nimmt wie Heiner Müller, kann er eigentlich nur noch klagen, um sich schlagen, sich umbringen, oder er kann dichten“ (ebd., S. 8). In dieser Hinsicht ähneln sich die Beweggründe für die Tätigkeit des Dichtens bei Müller und Kleist, so Matt, dessen Werk und Lebenssituation beziehungsweise schicksalhaftes Scheitern Müller gegenwärtig sind. Die Laudatorin konstruiert ein Kleist-Bild, das den Dichter als einen am Leben verzweifelnden Menschen und damit als schriftstellerischen Leidensgefährten Müllers zeigt, ein Bild, das der Laureat in seiner Dankesrede modifiziert bestätigt.

tion und Aneignung Kleistscher Ideen und Positionen dienen.⁵⁵⁴ Konsens besteht in der Forschungsliteratur darüber, dass Kleist von großer Bedeutung für Heiner Müller sei. Darauf lassen seine literarische und theoretische Beschäftigung mit dem Dichter sowie die produktive Um- und Fortschreibung in markierter und indirekter Form in seinen Werken schließen.⁵⁵⁵

Die Prätexte, auf die Müller in seiner Dankesrede anspielt, nehmen auf den politisch-militärischen Kleist-Diskurs Bezug. Der Preisträger benennt das militärische Handeln nach 1848 als das „HOMBURG-Modell IN STAUB MIT ALLEN FEINDEN BRANDENBURGS.“⁵⁵⁶ An dieser Stelle zitiert er die letzte Zeile aus Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg*⁵⁵⁷ und verweist damit implizit auf sein eigenes Lehrstück *Mauser* und die dortige Schlusszene, denn mit dem Vers „Tod den Feinden der Revolution“ endet das Theaterstück Müllers. Ein Zeichen dafür, dass Kleists Schreiben in Müllers Texten präsent ist und er den historischen Dichter mit Blick auf die Darstellung eigener Lebenswirklichkeit fortschreibt. Seine Anspielung auf Kleists Dramenfragment *Robert Guiskard* zeigt, dass er auch diesen Text einer politischen Deutung unterzieht und Kleist als couragiert schreibenden politischen und gesellschaftspolitischen Beobachter seiner Zeit darstellt: „Kleist, gegen alle familiäre oder patriotische Hemmung, wußte es mit

554 In Müllers Drama *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen* (1976) wird einer Figur mit dem Namen Kleist eine Rolle ohne Text zugewiesen. Die Szene mit dem Titel *Heinrich von Kleist spielt Michael Kohlhaas* besteht nur aus Regieanweisungen, die Kleist zweifach sichtbar machen: als Mensch und als Puppe. Der Dichter wird als eine auf brutalste Weise sich selbst zerstörende Figur dargestellt.

555 Über die Notwendigkeit, Müllers produktive Kleist-Rezeption intensiver zu erforschen, besteht Konsens. Ohne den aktuellen Forschungsstand an dieser Stelle erschöpfend zu repetieren sei auf zwei ältere Studien verwiesen, auf Hans-Christian Stillmarks Aufsatz: *Zur Kleist-Rezeption Heiner Müllers* (in: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Stuttgart 1991, S. 72–81) sowie den Beitrag Klaus Schuhmanns »Die arge Spur, in der die Zeit von uns wegläuft«. *Begegnungen mit Kleist im letzten Jahrhundertdrittel – Christa Wolf, Günter Kunert, Heiner Müller, Christoph Hein, Stefan Schütz, Elisabeth Plessen* (in: *Weimarer Beiträge*. Ausgabe 3. 47. Jahrgang. Wien 2001, S. 418–432). Die im vierten Abschnitt des Sammelbandes *Schreiben nach Kleist* aufgeführten Beiträge zu Heiner Müller vermitteln neuere Ansichten seiner Auseinandersetzung mit Kleist: Peter Philipp Riedl: *Der »deutsche Modellfall« Heiner Müllers Kleist* (vgl. Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 201–217) sowie Norbert Otto Eke: *Müller/Kleist oder: Kleist nachschreiben* (vgl. ebd., S. 219–236).

556 Müller 1991, S. 14.

557 DKV, Band 2, 5. Akt, 11. Auftritt, S. 644. Der letzte Vers lautet: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“

Guiskard, Fragment einer Tragödie und Tragödie eines Fragments“,⁵⁵⁸ dass Napoleon „die letzte Figur einer europäischen Zentralperspektive“⁵⁵⁹ war.

Müllers Dankesrede wird von markierter Intertextualität durchzogen. Sie veranschaulicht seine Überlegungen und verleiht diesen eine zusätzliche Bedeutungsebene. Manche Bezüge haben hermetischen Charakter und lassen sich schwerer aus den Gedankengängen des Preisträgers nachvollziehen. So nennt er als Beispiele für philosophische Auseinandersetzungen, veränderte Kunstauffassungen oder eine geringer werdende Bedeutung von Religion, die seiner Auffassung nach alle zusammen mit der Industrialisierung einher gingen, Kleists Essay *Über das Marionettentheater*. Diesen stellt er unter dem Oberbegriff der Vertreibung des Menschen aus der Zeit in den Raum in eine Assoziationskette mit der realistischen Malerei Francisco de Goyas,⁵⁶⁰ Nietzsches Idee vom Tod Gottes und der Religionskritik von Karl Marx. Die Komplexität dieser intertextuellen Bezugnahmen evoziert einen Bedeutungsüberhang, der vom Redner nicht aufgelöst wird und sich daher nicht jedem Rezipienten auf Anhieb erschließen dürfte.⁵⁶¹ In ähnlicher Weise verfährt Müller im Zuge seiner Überlegungen über die möglichen Konsequenzen für die Kultur Deutschlands nach der deutschen Wiedervereinigung:

PENTHESILEA ist ein afrikanisches Stück, über Hölderlins orientalische Sophokles-Interpretation hinaus, die Elefanten sind kein Ornament, es sind die Elefanten, die Hannibal gegen Rom über die Alpen führte. Ein Satz von Brecht über Hannibal: IRGENDWIE INTERES-

558 Müller 1991, S. 14.

559 Ebd.

560 Eine Deutungsmöglichkeit eröffnet sich dem Rezipienten, der – in Kenntnis von Müllers Autobiografie – seine Einstellung zu Francisco de Goya kennt. In diesem Kontext weist er auf ihn als eine Art Leidensgefährten, der, von der Idee der Aufklärung fasziniert und angesichts seines Lebens im fortschrittsfeindlichen Spanien desillusioniert, zum „Angriff auf die Wirklichkeit“ (Müller 1992, S. 271) übergegangen sei: „In dieser Zerreißsituation entsteht bei Goya der breite Pinselstrich und der gebrochene Strich. Es gibt keine festen Konturen mehr, keinen klaren Pinselstrich. Es entstehen die Brüche und auch das Zittern des Strichs“ (ebd., S. 271f.).

561 Müllers Rede ist ein Beispiel dafür, wie abhängig der Rezeptionsgenuss von dem jeweiligen Weltwissen eines jeden Rezipienten ist. Manche Bezugnahme erscheint dem einen unzugänglich und hermetisch, während sie sich einem Anderen einfach erschließt. In diese Kategorie einzuordnen ist dieses Zitat, bei dessen Auslegung auf die Deutung von Eke verwiesen wird (vgl. Eke 2014, S. 224–228).

SIERT ER SICH NICHT FÜR KARTHAGO: Der Umweg ist das Drama, das Orchester die Musik.⁵⁶²

Im Rückgriff auf Kleist-Prätexte füllt der Laureat die intertextuellen Bezüge mit eigener Erfahrung und Zeitgeschichte auf und aktualisiert sie auf diese Art und Weise. Der offensive Gebrauch von intertextuellen Verweisen deutet auf das Prinzip von Intertextualität als Grundlage seines Sprechens und Schreibens hin, das aus dieser Dankesrede einen literarischen Text macht.

Müller charakterisiert sich – in Abgrenzung zu Kleist – als Dramatiker, der angesichts der Missstände in der alltäglichen Welt kein ungestörtes Leben führen könne und dessen Gier nach Katastrophen daraus resultiere.⁵⁶³ Dem „sehr gestörten Kleist“⁵⁶⁴, dem er mit dieser Charakterisierung eine größere psychische Störung attestiert als sich selbst, verortet er innerhalb einer paradoxen Lebenswirklichkeit:

Kleist, für den die gebrechliche Einrichtung der Welt Bedingung seiner Existenz als Autor war und zuletzt der Grund, sich als Person auszulöschen.⁵⁶⁵

Mit dem Bild einer „Staubsäule“,⁵⁶⁶ der „totalen Beschleunigung im Stillstand, Auge des Taifuns“,⁵⁶⁷ umreißt Müller Kleists Grundstimmung angesichts seiner Lebensumstände im politischen Spannungsfeld zwischen Europa und Asien.

Mit diesem unmittelbaren Vergleich macht Müller Kleist ein weiteres Mal zu seinem Leidensgefährten. Er suggeriert, dass es – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen beziehungsweise mit abweichenden Konsequenzen – weder für ihn noch für Kleist eine Existenz als Schriftsteller hätte geben können, wenn sie nicht in einer für sie katastrophalen Welt- und Lebensordnung hätten leben müssen. Der Laureat stellt sich mit diesem Bild, welches

562 Müller 1991, S. 15.

563 Vgl. ebd.

564 Ebd.

565 Ebd. Mit dem Bild der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ zitiert Müller eine der bekanntesten Wendungen aus Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* (DKV, Band 3, S. 27), die sich – in variiert Form – unter anderem in der Erzählung *Die Marquise von O...* findet (ebd., S. 167).

566 Müller 1991, S. 15.

567 Ebd.

Dichtung als existentielles Grundbedürfnis und als Überlebensstrategie angesichts einer unmenschlichen Gesellschaftsform konstruiert,⁵⁶⁸ in eine Tradition mit dem historischen Dichter.

Alle politischen Optionen, die in der Besatzungszeit nach dem Zweiten Weltkrieg durchdacht worden sind, kamen 1961 zum Stillstand, so Müller, als die DDR mit dem Bau der Mauer Fakten geschaffen habe und alles zum Schweigen und zur Abschottung gekommen sei. Der Laureat zitiert und variiert mit den Worten: „Aus der Sicht des Stotterers Kleist: von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden zur allmählichen Verfertigung des Schweigens beim Reden“⁵⁶⁹ den Titel von Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Wenn an dieser Stelle auch mit Hilfe des Kleist-Zitats das Bild des Schweigens verstärkt zu werden scheint, so wird diese punktuelle Bezugnahme zu Kleists Text im Hinblick auf eine zusätzliche inhaltliche Bedeutungsebene nicht aufgelöst.

Nach dem Fall der Mauer stehe das wiedervereinigte Deutschland nun gegenüber Einwirkungen von außen offen da. Weder habe es eine alle vereinigende deutsche Geschichte, noch jemals eine Einheit deutscher Staaten, die den Menschen Heimat hätte sein können, gegeben.⁵⁷⁰ Als Nation sei Deutschland ein Traum geblieben, so Müller. Er macht deutlich, dass alle Dichter, angefangen bei Lessing, über Goethe und Schiller bis hin zu Kleist, die versucht haben, einen nationalen Stoff zu erschaffen, gescheitert seien:

Beispiel HERMANNSSCHLACHT: ein relativ folgenloser Grenzzwischenfall im römischen Imperium als nationaler Mythos, bei Kleist das Drama der Guerilla. Er geht mit seinen Stoffen um wie ein Triebtäter mit einer Frau, in PENTHESILEA wechselt er die Rolle, das

568 In seiner Autobiografie betont Müller die für ihn und sein Schreiben notwendige Grundlage einer Existenz in der DDR: „Ich konnte mir eine Existenz als Autor nur in diesem Land vorstellen, nicht in Westdeutschland. Ich wollte ja nicht nur dieses Stück (*Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, S. R.) geschrieben haben, sondern auch noch andere Stücke schreiben. Knast war keine Alternative, und weggehen war auch keine. Meine eigentliche Existenz war die als Autor, und zwar als Autor von Theaterstücken“ (Müller 1992, S. 181).

569 Müller 1991, S. 15.

570 Vgl. ebd.

Geschlecht, im HOMBURG, der die Geschichte Friedrichs des Großen in einen Traum von Preußen umschreibt, kommt er zur Ruhe.⁵⁷¹

Der Preisträger schreibt es Kleists Leiden an den gesellschaftspolitischen Umständen zu, dass sein Werk im Vergleich zu dem Goethes oder Schillers „schief“ stehe. In der Gegenüberstellung Kleists mit den Dichtern der Weimarer Klassik, für die er anerkennende Titulierungen hat, wie Goethe, „Europäer und Meister des Gleichgewichts“⁵⁷² beziehungsweise Schiller, den „Deutschen der ein versetzter Politiker war“,⁵⁷³ spricht er von Kleist als einem Dichter, der an seinem Traum von Deutschland gescheitert und verzweifelt sei, und fasst zusammen:

Das Problem, das bei dem einsamen Kleist manifest wird, heißt Deutschland, die Figur seiner Sehnsucht war Napoleon/Guiskard.⁵⁷⁴

Müllers ironisch-polemische Charakterisierung von Kleists Dramen als: „Krudität nach Shakespeare“ (*Die Familie Schroffenstein*), „Kolportage aus dem Mittelalter“ (*Das Käthchen von Heilbronn*), „Glücksfall, das Ergebnis einer Wette“ (*Der zerbrochne Krug*) und „Heeresbericht gegen den Strich gelesen“ (*Prinz Friedrich von Homburg*),⁵⁷⁵ lässt viele Deutungsmöglichkeiten zu und eine intensive Beschäftigung mit Kleists Werken erahnen. Auf eine eindeutige, anerkennende Dichterverehrung verweist sie auf den ersten Blick nicht. Es zeigt sich eine ambivalente Kleist-Rezeption, die zwischen Faszination und Identifikation einerseits und Irritation und Befremden andererseits oszilliert. Letzteres kann seinem Hinweis auf Kleists Briefe entnommen werden:

Bei der Lektüre seiner Briefe das Gefühl, nicht ohne Schrecken, einer ungeheuren Ferne, eines Abstands auch zu seinen eignen Texten, seiner eigentlichen Arbeit, die nicht an Personen adressiert ist, nicht an ein Publikum, der Vorwurf Goethes, nicht an einen Markt.⁵⁷⁶

571 Ebd., S. 16.

572 Ebd.

573 Ebd.

574 Ebd., S. 15.

575 Sämtliche Zitate dieser Aufzählung: ebd.

576 Ebd., S. 14.

Vor dem zeitpolitischen Hintergrund des Mauerfalls stellt Müller die übergeordnete Frage nach Deutschlands Zukunft und schafft die Verbindung zum Preußen des beginnenden 19. Jahrhunderts, in dem sich Kleist mit einer ähnlichen Fragestellung auseinandergesetzt habe. Anhand zahlreicher intertextueller Einzelreferenzen konstruiert der Preisträger ein Kleist-Bild, das den Dichter als politischen Beobachter und Schriftsteller zeigt, der mit Hilfe des Schreibens seiner Verzweiflung am Leben Ausdruck verleiht, ihr zu entkommen versucht und tragisch scheitert. Diese Darstellung dient dem Preisträger gleichzeitig dazu, sich selbst als politischer Schriftsteller und Dramatiker zu inszenieren. Sie ergibt sich aus dem Zusammenspiel von übergeordneter politischer Fragestellung, der Konstruktion eines politischen Kleist-Bildes sowie zahlreichen weiteren intertextuellen Bezügen zu politischen Schriftstellern, Philosophen und Politikern. Müllers Auswahl umfasst Bertolt Brecht, Johann Anton Leisewitz, Karl Marx, Walter Benjamin, Carl Schmitt, Konrad Adenauer, Walter Ulbricht und andere. Ihnen kann – als verbindendes Element untereinander und mit Blick auf Heiner Müller – ein besonderes Interesse an der Gestaltung des Gemeinwesens in einer Gesellschaft zugesprochen werden.

Seit sich an den deutschen Theatern in den 1970er und 1980er Jahren ein Perspektivwechsel in der Arbeit mit den Werken Kleists durchsetzte, hat sich auch Heiner Müller intensiv mit Kleist auseinandergesetzt und ihn, den von der DDR als reaktionärer Junker Verpönten, aufgewertet. Der Blickwinkel ging in die Richtung, Kleists Dramen nicht länger als Texte der klassischen Literatur aufzufassen, sondern diese Texte als Spiegelung eigener Affekte und Erfahrungen in der Person Kleists zu nutzen. Müller – die Katastrophe ebenso suchend wie Kleist und damit quasi ein ›Nachfahre‹ des Dichters – macht nicht nur die zeitgenössische Theaterpraxis sichtbar, sondern spielt ebenso auf die in Carrières Essay *Für eine Literatur des Krieges*. Kleist in den Mittelpunkt gestellte Affizierung durch den Katastrophen-Kleist an. Anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises hätte sich der Dramatiker Müller auch stärker auf der textlichen Ebene mit Kleists Dramen oder mit der Kleist-Rezeption in der DDR auseinandersetzen können. Beides macht er jedoch nur parenthetisch. Stattdessen charakterisiert er Kleist als Leidensgefährten, der angesichts der Widrigkeiten in der Welt verzweifelt und Dichtung als Überlebensstrategie wählt. Kleist, der politische Schriftsteller, wird für Müller, der sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

in einer ähnlichen Situation sieht, zur Projektionsfläche für die eigene schriftstellerische Tätigkeit.

Dass ein regimekritischer DDR-Schriftsteller wie Heiner Müller in einer Zeit der euphorisch gefeierten Wiedervereinigung beider deutscher Staaten in expliziter Form Kritik an Kapitalismus und Skepsis über die neue politische Situation in Europa äußerte, war provokant. Andererseits dürfte gerade diese hochpolitische Rede des Preisträgers dem Kleist-Preis zu einer hohen Medienpräsenz verholfen und seine Reputation gestärkt haben.

5.1.7 Fazit

Wie die Einzelanalysen zeigen, dominiert in den 1980er Jahren das politische Kleist-Bild beziehungsweise die Haltung, Kleist als Anlass für eine zeitgenössische politische oder gesellschaftspolitische Stellungnahme zu nehmen. Dieses ist gleichermaßen bei in der Bundesrepublik Deutschland lebenden Schriftstellern (Kluge, Heißenbüttel, Horstmann, Kunert) zu beobachten als auch bei den Rednern, deren Lebenswirklichkeit von ihrer Existenz in der DDR (Wolf, Heiner Müller) geprägt wurde.

Blickt man im Sinne einer quantitativen und qualitativen Auswertung auf die jeweils sechs Preisreden und Laudationes, so ist in diesen ersten Jahren des noch jungen Kleist-Preises bereits eine große Bandbreite der Kleist-Rezeption zu beobachten. Von den sechs Preisträgern erfüllt lediglich Thomas Brasch die implizite Norm einer Dankesrede nicht. Mit einer Lesung aus eigenen Werken entfällt seine öffentliche Auseinandersetzung mit Kleist. Auch Ernst Augustins einleitende Worte zu seiner Lesung, die – mit gutem Willen – eine implizite Bezugnahme zu dem Bild Kleists als Dichter der Romantik erahnen lassen, sind zu diffus, um aus ihnen eine produktive Kleist-Rezeption ablesen zu können. Die verbleibenden vier Preisträger lassen Kleist mit sehr unterschiedlicher Intensität in Erscheinung treten. Diese zeigt sich sowohl in Bezug auf die Häufigkeit intertextueller Verweise als auch auf deren Relevanz für die Sinnkonstruktion. Sie reicht von selektiven punktuellen Bezügen (Kempff und Horstmann) bis hin zu den textstrukturierender Intertextualität auf textueller Basis (Kluge und Heiner Müller). Allen Preisträgern gemein ist, dass ihre Beschäftigung mit Kleist als Folie schriftstellerischer Selbstbetrachtung dient.

Die Auswertung der Laudationes lässt ähnliche Beobachtungen zu. Für diese Studie sind dabei besonders die Lobreden von Interesse, in denen sich Schriftsteller in ihrer Funktion als Laudator zu Kleist äußern. In diesen ersten Jahren sind alle Laudatoren selbst Autoren. Sie alle erinnern in voneinander abweichendem Ausmaß an Kleist und stellen ihn in einen Zusammenhang mit dem zu ehrenden Preisträger. Heißenbüttel und Wolf lassen darüber hinaus implizit ihr poetologisches Selbstverständnis anklingen.

Die Erwartung, dass diejenigen Redner, die eine vergleichbare Lebensstruktur und Lebenswirklichkeit, zum Beispiel durch ihr Leben in der DDR, teilen, Ähnlichkeiten in der Kleist-Rezeption aufweisen, wird zum Teil erfüllt. Lässt man Augustin aufgrund seiner frühen Übersiedlung in den Westen (1958) unberücksichtigt, so lassen sich vor allem der Preisträger Brasch und der Laudator Kunert, beide in Folge der Ausbürgerung von Wolf Biermann nach Westdeutschland emigriert, einander gegenüberstellen. Brasch entzieht sich einer öffentlichen Kleist-Rezeption und Kunert beschränkt sich – implizit auf seine Parteinahme für Kleist in der DDR Bezug nehmend – im Wesentlichen auf eine Beschäftigung mit dem Dichter als Ausgangspunkt seiner Laudatio für Horstmann. Ein Vergleich bietet sich auch bei Heiner Müller und Christa Wolf an, die in der DDR eine ähnliche Lebenswirklichkeit geteilt haben dürften. Beide lösen die an sie gestellte Erwartung einer gesellschaftspolitischen Kleist-Rezeption ein. In ihrer Funktion als Laudatorin betont Wolf ihre Suche nach dem ›Kleistischen‹ als Grundlage ihrer Lobrede für Brasch und charakterisiert Kleist als politischen Dichter und Utopisten, der von einer menschenfreundlicheren Gesellschaft träumt. Mit Blick auf ihre eigene Lebenswirklichkeit in der DDR kann ihre Kleist-Darstellung implizit als Spiegel ihrer Situation als Schriftstellerin mit Kleist als ihrer Identifikationsfigur gedeutet werden. Mit einem noch stärkeren Impetus, der sich in der Darstellung Kleists als Leidensgefährten niederschlägt, aktualisiert Heiner Müller Kleist vor dem Hintergrund der deutschen Wiedervereinigung als politischen Schriftsteller und Dramatiker, der angesichts seines Leidens an den gesellschaftspolitischen Umständen Preußens verzweifelt ist.

Der Umgang mit intendierter Intertextualität als einem Merkmal markierter Bezugnahmen zu Kleist, seinen Werken oder seiner Biografie erfolgt sowohl im Hinblick auf die qualitativen als auch auf die quantitativen Kriterien mit unterschiedlicher Intensität. Sie reicht von marginalen Anspielungen bis hin zu einer produktiven, sinnkonstituierenden Kleist-Rezeption. Ohne auf die

qualitativen Kriterien der Intertextualität an dieser Stelle noch einmal einzugehen, ergibt eine quantitative Auswertung der Intertextualität mit Bezug auf Kleist folgendes Bild:

Kleists bekanntes Dramenwerk wird in den 1980er Jahren auf deutschen Theaterbühnen breit rezipiert und dieses spiegelt sich auch in den Preisreden wider. Sein Erstlingswerk *Die Familie Schroffenstein* wird dreimal herausgestellt und – von Kluge, Heißenbüttel und Heiner Müller – jeweils einer politischen Deutung unterzogen. Auf das unbekanntere Dramenfragment *Robert Guiskard* spielt lediglich Heiner Müller an, ebenfalls im politischen Kontext. Drei Redner beziehen sich auf das Lustspiel *Der zerbrochne Krug*. Hier sind es erneut Kluge und Heiner Müller, die auch dieses Drama politisch kontextualisieren. Mit Abstand am häufigsten sind intertextuelle Bezugnahmen zu Kleists Trauerspiel *Penthesilea* zu beobachten. Nur bei Heiner Müller kommt eine intensivere Beschäftigung mit dem Drama zum Ausdruck. Das *Käthchen von Heilbronn* findet dreimal Erwähnung, zweimal mit Bezug zum Märchenhaften bei Kleist, bei Heiner Müller ein weiteres Mal mit politischer Auslegung. Kleists umstrittenstes Drama *Die Hermannsschlacht* wird innerhalb der politischen Reden Kluges, Heißenbüttels und insbesondere Heiner Müllers rezipiert. Von den vier Bezügen zu *Prinz Friedrich von Homburg* stehen zwei im Kontext des Märchenhaften und zwei in einem gesellschaftspolitischen Zusammenhang. Kleists Drama *Amphitryon* findet hingegen keinerlei Niederschlag in den Reden. Dass dieses *Lustspiel nach Molière* ein ›weißer Fleck‹ innerhalb der intertextuellen Bezugnahmen ist, kann mit dem Gegenstand des Dramas, der „Darstellung der Identitätsproblematik und der religiösen Fragen“⁵⁷⁷ zusammenhängen. Es sind Themen, die in den 1980er Jahren offensichtlich nicht im Fokus der Redner stehen und deren mit Komik verbundener Umsetzung eine Aneignung innerhalb eines politischen Kontextes erschwert haben dürfte. Zwei Gesichtspunkte treten bei dieser Auswertung hervor: Die selektiven Bezugnahmen erfolgen vor allem im (gesellschafts)politischen Kontext sowie mit Blick auf Aspekte des Märchenhaften im Werk Kleists (Kempff, Kaiser, Wolf).

Innerhalb von Kleists Erzählungen ergibt sich ein weniger durchgängiges Rezeptionsbild: Es dominieren Bezugnahmen zu Kleists bekanntesten Wer-

577 Sabine Doering: *Heinrich von Kleist*. Stuttgart 1996, S. 30.

ken *Michael Kohlhaas* (Heißenbüttel, Kluge, Muschg und Heiner Müller) und *Die Marquise von O...* (Heißenbüttel, Muschg, Heiner Müller).⁵⁷⁸ Je zweimal werden zu *Jeronimo und Josephe. Das Erdbeben in Chili* (Kunert, Muschg) und *Die Verlobung in St. Domingo* (Heißenbüttel, Kluge) intertextuelle Bezüge geschaffen. Es gibt ein Zitat aus *Der Zweikampf* (Kluge), während die Erzählungen *Das Bettelweib von Locarno*, *Der Findling* sowie *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)* keine Erwähnung finden.

Kleists philosophische und kunsttheoretische Schriften werden in drei Bezügen zu *Über das Marionettentheater* (Kluge, Kunert, Heiner Müller), zwei Anspielungen auf *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (Kluge, Wolf) sowie einem Zitat aus *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (Muschg) sichtbar. Kleists Fabel *Die Hunde und der Vogel* wird einmal zitiert (Muschg). Dass der Dichter Verfasser zahlreicher Anekdoten ist, wird sowohl bei Kluge als auch bei Heißenbüttel angesprochen. In diesem Zusammenhang wird er auch als Herausgeber der Tageszeitung *Berliner Abendblätter* sichtbar gemacht. Obwohl Kleists Texte überwiegend einer politischen Deutung unterzogen werden, treten seine eigentlichen politischen Schriften im Rahmen der Kleist-Preisreden nicht in Erscheinung. Intertextuelle Verweise auf seine ohnehin weniger bekannte Lyrik treten nur in der Laudatio Heißenbüttels auf, der aus *Germanias Aufruf an ihre Kinder* rezitiert und die Verse in einen politischen Zusammenhang einbettet. Heißenbüttel ist es auch, der – mit Blick auf die Klassifizierung Kluges – Kleists zweites *Fragment* zitiert.

Dass von Kleists Biografie eine starke Faszination auszugehen scheint, lässt sich an sechs intertextuellen Bezugnahmen (1985–1990) ablesen. Kluge, Wolf und Heiner Müller nähern sich dem Dichter über eine intensive Rezeption seiner Vita. Darin kommt das Interesse zum Ausdruck, Kleist innerhalb seiner Lebenswirklichkeit erfassen und verstehen zu wollen, auch oder gerade, um ihn als Spiegel des eigenen Lebens und Schreibens nutzbar zu machen. Von seinem Lebensende her betrachten ihn zwei Preisträger (Kluge und Horstmann). Horstmann zitiert mit Blick auf Kleists Gemütsverfassung aus

578 Hier wird überwiegend das Bild von der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ zitiert.

dessen Abschiedsbrief, während Heiner Müller die Briefe als Nachweis für Kleists Unvereinbarkeit von Leben und Schreiben dienen.

Referenzen auf Kleists Stil lassen sich in vier Reden beobachten (Kluge, Heißenbüttel, Kempff, Muschg). Vor allem mit Blick auf die Anekdoten wird Kleist sowohl von Kluge als auch von Heißenbüttel als Erfinder einer kurzen Prosaform gewürdigt. Die Preisträgerin Kempff zitiert die für Kleist charakteristische Interjektion „Ach“ und hebt seine bildhafte Sprache hervor. Der ebenfalls für Kleist bezeichnende sprachliche Ausdruck „dergestalt, daß“ tritt – als marginale ironische Anspielung – nur in der Laudatio Muschgs in Erscheinung.

In den Reden, in denen Kleist zum Anlass genommen wird, um – mit Blick auf die Förderung von Schriftstellern – über Literaturpolitik zu sprechen, wird auf sein schwieriges Verhältnis zu Goethe hingewiesen (Muschg, Heiner Müller).

Am deutlichsten tritt die Kleist-Rezeption der beiden Preisträger hervor, deren Bezugnahme zum gesellschaftspolitischen Kleist-Diskurs die Periode der 1980er Jahre rahmt. Alexander Kluge und Heiner Müller lassen sich intensiv auf Kleist ein und machen ihn in vielseitiger Form sichtbar. Dieses ist daran abzulesen, dass in beiden Dankesreden Intertextualität in hohem Maße strukturierend und sinnerweiternd funktioniert. Der politische Autor Kluge rezipiert Kleist auf textueller Ebene und bezieht sich – korrespondierend zu seinen eigenen Texten – überwiegend auf Kleists Prosa (und seine Biografie). Er wählt einen historisierenden Blick auf Kleist, seine Zeit und sein Œuvre und unterzieht Kleists Texte zum Teil einer dekonstruktivistischen Lesart. Der politische Dramatiker Müller rezipiert vornehmlich Kleists Dramen, bringt seine Lebensumstände innerhalb Preußens in Erinnerung und aktualisiert den Dichter im Kontext des eigenen Lebens in der DDR. Beiden Laureaten dient Kleist als Projektionsfläche der spezifisch eigenen schriftstellerischen Tätigkeit.

Die Analysen der Preisreden zeigen, dass die Redner in verschiedenartiger Weise Bezug nehmen auf Stimmen des politischen, öffentlichen oder auch wissenschaftlichen Kleist-Diskurses. Doch wirken die unterschiedlichen Stimmen dieses Diskurses nicht nur auf die Kleist-Preisreden. Es ist auch eine Wirkung in der Gegenrichtung zu beobachten, dann nämlich, wenn einzelne Preisreden ihrerseits zu Prätexten für den Kleist-Diskurs werden. Dieses tritt

besonders anschaulich bei Kluge zu Tage. Dessen Dankesrede dient dem Literaturwissenschaftler Wolf Kittler offensichtlich als Prätext für seine eigene, historisierende Auseinandersetzung mit Kleist, die er 1987 unter dem Titel *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*⁵⁷⁹ veröffentlicht. Die Bedeutung der Preisrede für diese wissenschaftliche Abhandlung ist beispielhaft nachzuvollziehen, denn schon das Vorwort des Autors bezieht sich explizit und ausschließlich auf Kluges Kleist-Bild des politischen Schriftstellers. Kittler bietet eine detaillierte Untersuchung des Kriegsmotivs im Werk Kleists. Er legt offen, mit welchen Militärtechniken und Militärstrategien Kleist in einigen seiner Dramen und Novellen operiert. Er spricht, mit Blick auf Kleists Dramenfragment *Robert Guiskard*, von Kleists erstem Versuch, „eine Literatur des Krieges zu schreiben“,⁵⁸⁰ und zitiert implizit Carrière, dessen Essay *Für eine Literatur des Krieges*, Kleist bereits 1981 den Krieg als Grundmetapher in Kleists Werken hervorhebt. Mit den Mitteln der Literatur habe er versucht, die Idee einer Reform der in seinen Augen veralteten preußischen Heeresordnung publik zu machen sowie für die Abschaffung der landständischen Verfassung zu plädieren.⁵⁸¹ Kittler bescheinigt Kleist, die „Zeichen einer veränderten politischen und militärischen Situation mit unvergleichlicher Sicherheit“⁵⁸² erkannt zu haben und in diesem Sinne sehr fortschrittlich gewesen zu sein. Liebe und Krieg stehen bei Kleist in enger Verbindung zueinander. Auch im Hinblick auf dieses Verständnis bezieht Kittler sich auf Carrières Essay beziehungsweise auf die Dankesrede Alexander Kluges. Die Liebe sei kein Spiel, sondern ein „Kampf auf Leben

579 Der Titel dieser Habilitationsschrift bezieht sich auf die von Gneisenau initiierten militärischen Reformpläne und Agitation Preußens gegen Frankreich, die Friedrich Wilhelm III. von Preußen als ›Poesie‹ bezeichnet haben soll (vgl. Kittler 2011, S. 314).

580 Ebd., S. 138.

581 Vgl. Kittler 2011, S. 38. Die landständische Verfassung ist eine politische Grundordnung mit Rechtsnormen. Volksvertreter gegenüber dem Landesherrn sind die Landstände, d. h. politische Vertreter bestimmter Gesellschaftsgruppen, der sogenannten Stände. Die Zugehörigkeit zu einem Stand, die jeweilige Position und die damit einhergehenden Rechte waren qua Herkunft festgelegt. Zu der den Herrscher im Idealfall beratenden und Einfluss auf seine Entscheidung nehmenden Ständevertretung gehörten in der Regel Adel und Klerus. Andere Bevölkerungsgruppen partizipierten nur selten.

582 Ebd., S. 37.

und Tod.“⁵⁸³ Kittler würdigt Kleist als ersten Dichter, der einen Partisanenkrieg hervorhebt, indem er

die altehrwürdige Grenze zwischen Frauen und Kriegern, Zivilisten und Kombattanten überspringt. In dieser Art des Kampfes, als deren erster und größter Dichter Kleist zu gelten hat, gibt es keine positiven Gesetze und keine völkerrechtlichen Normen mehr, sondern nur noch die totale Liebe und ihre Kehrseite: den totalen Krieg.⁵⁸⁴

Mit dem Bild des Kriegers als Parteigänger und Partisan stellt Kittler Kleist in die Tradition des späteren Heeresreformers Gneisenau und grenzt ihn gegenüber der Position des Staats- und Völkerrechtlers Carl Schmitt ab,⁵⁸⁵ der – abweichend von der Norm eines rechtlichen Krieges – eine Theorie des Partisanen aufgestellt hat.⁵⁸⁶ Kittlers Kleist-Bild ist das des Politikers,⁵⁸⁷ der militärisch radikal die Volksbewaffnung fordert, in politischer Hinsicht jedoch nicht von einer radikal neuen Staatsverfassung träumt, sondern konservativ der alten ständischen Verfassung nahesteht:

Kleist hat die Zeichen seiner Zeit als Zeichen einer veränderten politischen und militärischen Situation mit unvergleichlicher Sicherheit erkannt. Aber er hat zugleich versucht, die neuen Werte mit den Werten seiner Väter zu verschmelzen. Das macht die paradoxe Spannung seiner Werke aus.⁵⁸⁸

583 Ebd., S. 198.

584 Ebd., S. 204. Kittler sieht in Kleists Drama *Die Hermannsschlacht* die Vorstellung Kleists von einem Partisanenkrieg der preußischen Bevölkerung gegen die Vorherrschaft Napoleons zum Ausdruck gebracht (vgl. ebd., S. 226). Seiner Auffassung nach habe Kleist die Notwendigkeit einer Reformierung der preußischen Armee gesehen und hatte offensichtlich ähnliche Vorstellungen, Preußen durch einen Partisanenkrieg von der Vorherrschaft Napoleons befreien zu können, wie die späteren preußischen Heeresreformer Scharnhorst, Gneisenau und Clausewitz. Kittler versucht nachzuweisen, dass auch Kleists Erzählungen *Michael Kohlhaas*, *Das Erdbeben in Chili* und *Die Verlobung in St. Domingo* zu Kleists „Partisanendichtungen“ gehören (vgl. ebd., S. 318–320). Der Autor sieht in sämtlichen Dramen und Novellen Kleists eine thematische Wiederkehr von ›totalem Krieg‹ und der Rückführung des Menschen aus dem Chaos in die Ordnung (vgl. ebd., S. 323f.).

585 Vgl. ebd., S. 230.

586 Vgl. Carl Schmitt: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin 1963, S. 16.

587 Vgl. Kittler 2011, S. 245.

588 Ebd., S. 37.

Kittler gelingt es, die enge Verbindung zwischen Kleists Werk und den militärischen Reformplänen Preußens darzustellen.

Das Kleist-Bild des politischen Schriftstellers und Vordenkers militärischer Strategie herrschte gerade im Kontext des ›Kalten Krieges‹, der atomaren Bedrohung und linksterroristischer Gruppierungen vor. Dieses Bild ermöglichte die Aktualisierung der Werke Heinrich von Kleists in den 1980er Jahren. Es setzte der bisherigen Praxis der literarischen Tradition in der Kleist-Forschung, das Augenmerk nur auf die Ästhetik seiner Werke zu lenken oder aber Kleists Werke für eigene politische Indoktrination zu instrumentalisieren, eine andere Perspektive entgegen. Stattdessen wurde es um das neue Bild eines Schriftstellers, der qua Dichtung beziehungsweise Lehrstück selbst militärische Agitation betreibt, erweitert.

Ein weiteres Beispiel dafür, wie Kluges Umgang mit Kleist Eingang in den wissenschaftlichen Kleist-Diskurs gefunden hat, ist in der ausführlich kommentierten Kleist-Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlages nachzuvollziehen. In deren vier Bänden, die in den Jahren 1987 bis 1997 veröffentlicht wurden, werden Wirkung und Rezeption der Kleistschen Werke detailliert besprochen. In der Debatte um die Frage, ob Kleist deshalb im 20. Jahrhundert populär sei, weil er als ein Vorläufer der Moderne betrachtet werden könnte, führen Barth und Seeba Kleists Popularität darauf zurück, dass er „als sensibler Seismograph einer Zeitenwende so radikal wie kein anderer Schriftsteller die in ihr anhebende ›Moderne‹ bezeugt.“⁵⁸⁹ An dieser Stelle ist der intertextuelle Bezug zu Kluge, der in seiner Rede mehrfach davon spricht, Kleist habe als politischer Beobachter an der ›Nahtstelle‹ zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert gelebt, offensichtlich.⁵⁹⁰

5.2 Die 1990er Jahre: Nach dem Fall des ›Eisernen Vorhangs‹

Im vorherigen Kapitel konnte herausgearbeitet werden, wie vielfältig und komplex die Kleist-Rezeption der Schriftsteller im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises in den 1980er Jahren ist und dass es das eine, schlüssige Kleist-Bild in den wenigsten Fällen gibt. Jeder Schriftsteller sucht sich – in

589 DKV, Band 2, S. 647.

590 Im Vorfeld des Kleist-Gedenkjahres 2011 hat Kluges Preisrede vermehrt Eingang in einzelne wissenschaftliche Aufsätze gefunden (vgl. Kapitel 2.1).

Abhängigkeit von seinen Interessen und Vorlieben – diejenigen Aspekte in Kleists Leben und Werk, die ihm für eine Aktualisierung passend erscheinen. Und ein jeder, der sucht, wird fündig! Gerhard Schulz hat diese Form der Aneignungen Kleists sehr pointiert und treffend als „Suchbilder eines Dichters“ bezeichnet: „Den Literaten ist alles Stoff, aus dem sie ihre Gebäude errichten dürfen.“⁵⁹¹

Während in den 1980er Jahren Kleist am stärksten als (gesellschafts)politischer Schriftsteller wahrgenommen wird, geraten in den 1990er Jahren zunehmend andere Kleist-Assoziationen und -Bilder in den Fokus der Kleist-Rezeption der Preisträger und Laudatoren, die noch uneinheitlicher sind als in der Dekade zuvor. Ähnlich wie in den 1980er Jahren ist zu erwarten, dass sich diejenigen Redner, deren Lebenswirklichkeiten sich ähneln und beispielsweise von ihrer Existenz in einem totalitären Staat geprägt wurden, politisch äußern und/oder Kleist als politischen Schriftsteller herausstellen. Dieses gilt umso mehr, als die 1990er Jahre stark im Zeichen der politischen Neuordnung Europas nach dem Fall des ›Eisernen Vorhangs‹ und der Balkankriege stehen. Zu dieser Zeit ist es noch selbstverständlich für den Kleist-Preis, dass die Riege der Laudatoren aus Personen besteht, die auch als Autoren tätig sind, so dass die Analysen ihrer Laudationes im Hinblick auf ihre Kleist-Rezeption obligat sind.

5.2.1 1991 – Gaston Salvatore

Unter der Überschrift *Die Verbannten. Der Künstler und sein Land. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises* spricht Salvatore in seiner Dankesrede über die Funktion von Sprache, über Deutsch als die Sprache, in der er schreibt, und über Literatur als eine Fremdsprache, die erlernt werden müsse. Der Laureat beantwortet die Frage, aus welchen Gründen er als gebürtiger Chilene dazu komme, ein deutschsprachiger Schriftsteller zu werden. Innerhalb dieser Zusammenhänge lässt er Kleist als deutschsprachigen Schriftsteller, dessen Sprache ihn in den Bann gezogen habe und dem er große Anerkennung entgegenbringe, in Erscheinung treten:

591 Gerhard Schulz: *Kleist und kein Ende. Suchbilder eines Dichters*. In: *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. IV. Frankfurter Kleist-Kolloquium vom 6./7. August 1999. Herausgegeben von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt. Stuttgart 2003, S. 11–23, hier: S. 15.

Daß ein Zugereister von der Sprache Goethes und Kleists angezogen wird, versteht sich fast von selbst.⁵⁹²

Sowohl an dieser Stelle als auch bei einer zweiten Bezugnahme nennt er Kleist, beziehungsweise sein Werk, in einem Atemzug mit dem Goethes und bezeichnet beide als „Klassiker“:

Georg Büchner war für mich kein Unbekannter [...]. Während dieser Kurse [für das ›Germanicum‹, S. R.] hatte ich Büchners ›Woyzeck‹ gelesen. Für mein Examen mußte ich auch mindestens ein Werk von zwei anderen deutschen Klassikern genauer studieren. Meine Wahl fiel auf den zweiten Teil des ›Faust‹ und auf eine kurze Erzählung: ›Das Erdbeben in Chili‹.⁵⁹³

Im Sinne eines weiten Klassik-Begriffes kann diese Klassifizierung als ein weiteres Zeichen seiner Wertschätzung des Dichters gedeutet werden.⁵⁹⁴

Dass der Preisträger gerade Kleists Erzählung *Das Erdbeben in Chili* nennt, kann auf seine chilenische Herkunft zurückzuführen sein, denn dieses Werk verweist auf das Erdbeben, das am 13. Mai 1647 die chilenische Hauptstadt Santiago de Chile zerstört hat.⁵⁹⁵ Salvatore beschreibt seine Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache als eine Möglichkeit, in Deutschland sesshaft zu werden und seinen Lebensunterhalt zu finanzieren. Darüber hinaus bezieht er sich auf die Funktion von Sprache als Möglichkeit, Wirklichkeit abbilden zu können, und ruft die politische Vergangenheit Deutschlands in den 1960er Jahren in Erinnerung. Die Schilderung seiner schriftstellerischen Tätigkeit gibt Aufschluss über sein Selbstverständnis als Dichter:

592 Gaston Salvatore: *Die Verbannten. Der Künstler und sein Land. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1992*. Stuttgart et al. 1992, S. 13–19, hier: S. 13.

593 Ebd., S. 16.

594 Auf die Wirkung einer solchen Klassifizierung verweisen Schulz und Doering: „Wie mit einem Orden zeichnet man sie [Schriftsteller, S. R.] damit aus, kanonisiert sie und macht sie nicht nur musterhaft, sondern auch unanfechtbar, authentisch, verehrungswürdig, ja zeitlos gültig.“ (Gerhard Schulz; Sabine Doering: *Klassik. Geschichte und Begriff*. München 2003, S. 109.)

595 Zur selektiven, sehr zurückhaltenden Kleist-Rezeption in Chile vergleiche den Beitrag *Spanien, Mittel- und Südamerika* von Heidi Grünewald (in: Ingo Breuer (Hrsg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart et al. 2009, S. 440–444, hier: S. 443).

Mir selber redete ich ein, daß meine ungeschickten Gedichte nur Einsätze bei einem nächtlichen Spiel waren [...]. Ich schrieb nicht. Ich bastelte. In den Zeitungen suchte ich nach Redewendungen, die ich exzerpierte und schließlich mit Zentnerworten wie »Einsamkeit«, »Vergessen«, »Leidenschaft« oder »Verzweiflung« zu bereichern suchte. Meine Freunde waren Deutsche, also schrieb ich für meine nächtlichen Hörer auf deutsch. Es war ein Spiel. Aber ich lernte. Als Schriftsteller war ich ein Jäger in der Nacht.⁵⁹⁶

Schreiben ist für Salvatore ein „Ringens um Zugehörigkeit, um das Ende der Verbannung“⁵⁹⁷ und in diesem Bild des Schriftstellers, der schreibt, um Anerkennung und damit einen kurzen Moment der Unsterblichkeit zu erlangen, verortet er auch Kleist.⁵⁹⁸ Der Laureat leitet den Schluss seiner Rede mit einem dritten Verweis auf Heinrich von Kleist ein, dessen schriftstellerischen Fähigkeiten er überirdische Kräfte zuspricht:

Einigen wenigen unter uns [Schriftstellern, S. R.] gelingt es, die Worte zu entfesseln. Die guten Schriftsteller organisieren das Chaos. Ihre Botschaft ist künstlich, aber sie enthält immer ein verborgenes ethisches Projekt. Kleist war einer dieser Magier.⁵⁹⁹

Auch diesen Worten lässt sich entnehmen, dass Salvatore Kleist großen Respekt für sein Werk entgegenbringt. Er lokalisiert ihn innerhalb einer sehr überschaubaren Anzahl von „guten“ Schriftstellern, deren Fähigkeit, „die Worte zu entfesseln“, einen großen Zauber auf ihn ausübt. Denn dass er sich von der Sprache Kleists angezogen fühlt, hat er bereits wenige Absätze zuvor betont.⁶⁰⁰ In dieser kurzen Kleist-Charakteristik klingt ein weiterer Aspekt an, der auf eine weiterführende, kritische Kleist-Rezeption des Preisträgers hindeutet. Salvatore hat offenbar auch in Kleists Werken eine grundlegende Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen menschlichen Handelns, insbesondere im Hinblick auf die Bewertung moralisch ›richtigen‹ Handelns, beobachtet und bewertet diese positiv. In seinen wenigen punktuellen intertextuellen Bezugnahmen zu dem Namenspatron kommt große

596 Salvatore 1992, S. 15.

597 Ebd., S. 18.

598 Vgl. ebd., S. 19.

599 Ebd.

600 Vgl. ebd., S. 13.

Wertschätzung gegenüber Kleists Dichtung zum Ausdruck. Der Preisträger nennt Kleist zwar mit Bezug auf sein eigenes Schreiben, hebt jedoch deutlich hervor, dass er sich selbst nicht als einen das Chaos beherrschenden, ›magischen‹ Schriftsteller versteht. Salvatore würdigt Kleist und stellt ihn auf der sprachlichen Ebene als Vorbild heraus, ohne sich in dessen Tradition zu verorten.

Der Schriftsteller Hans Magnus Enzensberger setzt in seiner Funktion als Laudator ein Zeichen, das sich offensichtlich gegen die Usance richtet, innerhalb der Kleist-Preisverleihung auch als Laudator an Kleist zu erinnern. Er ist der erste, der sich dieser noch jungen Tradition verweigert und sich damit gegen eine Vereinnahmung durch die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, vielleicht durch den Literaturbetrieb insgesamt, ausspricht. Zweimal beruft er sich explizit auf die Funktion eines „Enkomiasten“:⁶⁰¹ Seine Laudatio mit dem Titel *Rede auf Gaston Salvatore* ist, was sie vorgibt zu sein: eine Lobrede auf den Preisträger Gaston Salvatore. Mit keinem Wort erwähnt Enzensberger den Namenspatron dieses Literaturpreises, spielt auf keines seiner Werke an. Auch die Initiatorin des Kleist-Preises, die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, lässt Enzensberger unerwähnt. Allein ein Hinweis, seine persönliche Mutmaßung:

Auch Salvatores persönliche Vorliebe galt der angelsächsischen Kultur. Ich bezweifle, daß ihm die deutschen Klassiker teuer sind⁶⁰²

ließe sich – bei intensiver, absichtsvoller Suche nach Intertextualität – als Anspielung darauf deuten, dass dem Preisträger, seiner Annahme nach, keine ausdrückliche Vorliebe für deutsche Klassiker und damit für Heinrich von Kleist unterstellt werden könnte. Doch Enzensberger irrt, denn Salvatores

601 Bereits in dem ersten Satz seiner Laudatio benennt Enzensberger die Funktion, die er sich und dem Publikum zuweist: „Wir sind hier, um einen weit entfernten Schriftsteller [Salvatore, S. R.] zu ehren“ (Hans Magnus Enzensberger: *Rede auf Gaston Salvatore*. In: *Kleist-Jahrbuch 1992*. Stuttgart et al. 1992, S. 7–12, hier: S. 7). Später konkretisiert er die Funktion eines Laudators: „Von einem Enkomiasten erwartet man die sogenannte kritische Würdigung, eine Lobrede auf die formalen Qualitäten des Autors, über den er spricht“ (ebd., S. 9).

602 Ebd., S. 7.

Dankesrede spiegelt große Anerkennung für die Klassiker Goethe und Kleist wider.

Indes vermeidet Enzensberger die Nennung von Schriftstellern nicht generell. Im Gegenteil: Von Büchner, Chamisso und Brecht bis hin zu Übersetzungen Wielands, Lessings und Goethes⁶⁰³ führen seine literarischen Beispiele und spätestens bei letzterer Aufzählung der Dichter, von denen der Laudator behauptet, sie hätten „unsere Sprache bis in ihre Tiefenstruktur, ihre Syntax hinein verändert“,⁶⁰⁴ wäre eine Bezugnahme auf Heinrich von Kleist oder seinen literarischen Stil möglich gewesen. Stattdessen zeichnet der Vertrauensmann minutiös den Lebensweg seines Preisträgers nach, stellt dessen Werke vor und spekuliert intensiv über seine Beweggründe, sich Zeit seines Lebens der deutschen Sprache und politischen Belangen zu widmen. Diese schon fast ostentativ zu nennende Vermeidung eines Kleist-Bezuges, geschweige denn einer Dichterehrung, ist besonders auffällig. Denn dass sich Enzensberger in einem anderen Kontext in produktiver Form mit Kleist auseinandergesetzt hat, zeigt eine 1962 veröffentlichte Sammlung von Essays, in denen er das Verhältnis von Dichtung und Politik an Einzelbeispielen reflektiert.⁶⁰⁵ Dieses definiert er als Abhängigkeitsverhältnis, bei dem es zu einem Tauschgeschäft von ökonomischer Sicherheit gegen ein schriftliches Herrscherlob komme: „Der Fürst hatte ein Lehen zu vergeben, der Dichter aber den Ruhm – oder die Schande der üblen Nachrede.“⁶⁰⁶ Am Beispiel von Kleists Gedicht *An Franz den Ersten, Kaiser von Österreich* (1809) erörtert Enzensberger diese Tradition des literarischen Herrscherlobes und konstatiert, mit Kleists politischem Gedicht sei die Tradition des Herrscherlobes beendet worden.⁶⁰⁷ Enzensbergers Verhalten als Laudator, seinen Preisträger qua Auszeichnung finanzielle Unterstützung zu bieten, ohne an den Namensgeber des Preises erinnern zu müssen, lässt an diesen frühen Essay denken, etabliert ein neues Muster für eine Kleist-Preis-Laudatio und

603 Vgl. ebd., S. 10. Darüber hinaus zählt Enzensberger die Schriftsteller Conrad, Singer, Lautréamont, Cioran, Nabokov und Beckett auf.

604 Ebd.

605 Hans Magnus Enzensberger: *Einzelheiten II, Poesie und Politik*. Vierte Auflage. Frankfurt/Main 1976.

606 Hans Magnus Enzensberger: *Poesie und Politik*. In: ebd., S. 113–137, hier: S. 117.

607 Vgl. ebd., S. 119f.

kann als eine kritische Haltung gegenüber traditionellen Usancen im Literaturbetrieb gedeutet werden.

Der Laudator stellt Salvatore bewusst in den alleinigen Mittelpunkt dieser Literaturpreisverleihung, wirbt für ihn und sein Werk und ist sich der vermutlichen Folgenlosigkeit dieses Vorgehens und dieser Auszeichnung für den künftigen schriftstellerischen Erfolg Salvatores durchaus bewusst: Mit einem Affront gegen die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft als Initiatorin der Preisverleihung beendet Enzensberger seine Laudatio. Er spricht davon, „daß keine Ehrung, kein Preis und schon gar nicht meine kurze Rede ihn [Salvatore, S. R.] eingemeinden kann ins allgemeine Wohlgefallen der Indifferenz“,⁶⁰⁸ und bringt deutlich zum Ausdruck, dass er Salvatores Abwesenheit im Literaturbetrieb als ein ihn auszeichnendes Merkmal betrachtet. Einen Dienst kann er diesem Preisträger, mit dem ihn die Gründung des Kulturmagazins *TransAtlantik* (1980–1991) verbindet und für dessen politische Haltung und Werk er Sympathie hat, allerdings erweisen: Er beschert ihm in dieser Momentaufnahme der Literaturpreisverleihung öffentliche Aufmerksamkeit und mit der Preissumme von 25.000 DM eine finanzielle Stärkung. Allein mit der Tatsache, dass er mit Salvatore einen chilenischen Muttersprachler, der in seiner Zweitsprache Deutsch schreibt, auszeichnet, begibt sich der Laudator im Kontext der bisherigen Kleist-Preis-Usancen auf Neuland, denn bis dato zählen ausschließlich deutsche Muttersprachler zu dem Kreis der Preisträger. Enzensbergers Rolle ist die des im ›literarischen Feld‹ etablierten politischen Schriftstellers, der sein ›symbolisches Kapital‹ nutzt, um einem Außenseiter im deutschsprachigen Feld eine bessere Position zu ermöglichen, und dem dies – zumindest auf der ökonomischen Ebene – gelingt.

Sowohl Salvatore als auch Enzensberger verwenden die Bühne dieser Preisverleihung, um sich selbst als politisch agierende Schriftsteller zu inszenieren. Dabei nutzen oder instrumentalisieren sie Heinrich von Kleist nicht. In dieser Hinsicht arbeiten sie selbstreferentiell und beziehen sich lediglich aufeinander, betonen ihre freundschaftliche Nähe und zeichnen jeweils das Bild eines sich in das politische Geschehen einmischenden Schriftstellers, dessen politische Unabhängigkeit ihm wichtig ist. Darüber hinaus lässt der Preisträ-

608 Enzensberger 1992, S. 12.

ger Kleist in Erscheinung treten. In wenigen, pointierten Sätzen bezieht er sich explizit auf den Dichter, deutet an, dass er von dessen Sprache fasziniert sei, würdigt ihn als Sprachkünstler und macht ihn als dichterisches Vorbild sichtbar.

5.2.2 1992 – Monika Maron

Üben Kleists Werke vor allem eine Faszination auf Männer aus? Überwiegend schon, so die Beobachtung Monika Marons, die bereits in der Einleitung ihrer Dankesrede ihre Haltung gegenüber Kleist zum Ausdruck bringt. Einerseits zollt sie seinem schriftstellerischen Talent Respekt, andererseits zeigt sie gegenüber seinen Werken ein diffuses Gefühl der Zurückhaltung:

Wenn ich es auch nicht gewagt hätte, Kleists dichterisches Genie anzuzweifeln, blieb mir doch die Faszination meiner männlichen Kollegen, die ihren Büchern, wenn nicht ein Motto von Hölderlin, so eins von Kleist, manchmal auch von beiden voranstellten, verschlossen. Etwas Bedrohliches schien mir von der Kleistschen Dichtung auszugehen, dem ich erst jetzt, da ich in seinem Namen ausgezeichnet werde, nachzuspüren mich verpflichtet fühlte.⁶⁰⁹

In ihrer Dankesrede geht sie der Ursache für diese Vorsicht gegenüber Kleist auf den Grund und setzt sich kritisch mit seinem Frauenbild auseinander. Maron rezipiert den Dichter aus einem feministischen Blickwinkel heraus. Ihre Annäherung an Kleist erfolgt überwiegend auf textueller Ebene. Die von ihr gewählte Form des Zitates kann als Zeichen dafür gewertet werden, dass der Laureatin an der Nachvollziehbarkeit ihrer Auseinandersetzung mit Kleist gelegen ist. Dafür sprechen auch die Anzahl und Länge der zitierten Passagen.⁶¹⁰ Als Prätexte dienen ihr vor allem Kleists Briefe an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge und seine Stiefschwester Ulrike von Kleist.

Nach eigenen Angaben resultieren Marons Bedenken aus ihrer Jugend und seien auf das Phänomen zurückzuführen, dass ihre Liebe zur Literatur „immer der erotischen Vermittlung“⁶¹¹ bedurft habe, die es in Bezug zu Kleist nie

609 Monika Maron: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*. In: *Kleist-Jahrbuch* 1993. Stuttgart et al. 1993, S. 16–20, hier: S. 16.

610 Marons Zitation folgt dem Original. Zu beobachtende Unterschiede sind orthografischer Natur, so dass auf die Gegenüberstellung mit dem Originaltext verzichtet werden kann.

611 Ebd.

gab. Ihre literarische Sozialisation erfolgte über männliche Autoren, die sie liebte.⁶¹²

In Heinrich Heine war ich, sechzehnjährig, verliebt [...]. Georg Büchner liebte ich als einen wunderbaren gegenwärtigen Mann, den nur sein früher Tod uns entrissen hatte.

Kafka, Proust, Beckett fanden ihre Vermittler in lebenden Männern [...]: ich versuchte, die Männer zu ergründen, indem ich ihren literarischen Vorlieben folgte und dabei meine eigenen fand. Kleist gehörte nicht dazu, nur als ein mir bewußter Mangel, als mein eigenes Versagen.⁶¹³

Diese Einschätzung zeigt, dass Kleist ihr literarisches Schreiben – zumindest ihrer eigenen Wahrnehmung nach – nicht beeinflusst hat. Die Laureatin macht sich jedoch selbst für diesen Mangel verantwortlich und entlastet Kleist davon, an ihrer literarischen Sozialisation schuld zu sein. Anhand von Kleists Briefen vollzieht die Preisträgerin nach, welche Aspekte sie an seinen Werken als bedrohlich empfindet: „es ist immer der Mann Kleist und seine beängstigende und unglückliche Beziehung zu Frauen.“⁶¹⁴

Ausgehend von der Kleistschen Formulierung „nach Maßgabe Deiner Begreifungskraft“, die Maron einem längeren Zitat aus einem Brief Kleists an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge entnimmt, kritisiert sie das patriarchalische Frauenbild des Dichters. In dem von ihr zitierten Abschnitt des Briefes vom 16. August 1800 erklärt Kleist seiner Verlobten, was unter einem „Panorama“ zu verstehen sei:

612 Über ihre frühe Liebe zu Heinrich Heine gibt Maron Auskunft in ihrem Essay *Liebster Heinrich!* (1988/89), der in dem Band *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft. Artikel und Essays* veröffentlicht wurde (Nördlingen 1993, S. 57–59).

613 Maron 1993, S. 16. Diesen Mangel behebt Maron in späteren Jahren und schreibt Kleist beispielsweise in ihrem Roman *Ach Glück* fort (Frankfurt/Main 2009). Der Protagonist Achim Martin ist Dozent für Literatur und Geschichte des 18. Jahrhunderts und widmet sein Leben Heinrich von Kleist. Er spricht seiner Frau eher die charakterlichen Eigenschaften eines Käthchen von Heilbronn als einer Penthesilea zu (vgl. Maron 2009, S. 47). Kleist wird als verzweifelter Mensch ohne Freunde beschrieben (vgl. ebd., S. 45), als ein Genie, „dessen Seele so wund war, dass ihm das Tageslicht wehe tat, wenn er die Nase aus dem Fenster steckte; dem der versagte Ruhm das Leben wert war?“ (Ebd., S. 69.)

614 Maron 1993, S. 16.

Gestern abend ging ich in das berühmte *Panorama der Stadt Rom*. Es hat indessen, wie es scheint, seinen Ruhm niemandem zu danken, als seiner Neuheit. Es ist die erste Ahndung eines Panoramas (Panorama ist ein griechisches Wort. Für Dich ist es wohl weiter nichts, als ein unverständlicher Klang. Indessen damit Du Dir doch etwas dabei denken kannst, so will ich es Dir, nach Maßgabe Deiner Begreifungskraft, erklären.)⁶¹⁵

Die Laureatin nimmt Anstoß an der Überheblichkeit, mit der Kleist sich anmaßt, seine Verlobte belehren zu können, und versteht gerade die Formulierung „nach Maßgabe Deiner Begreifungskraft“ als Ausdruck männlichen Hochmuts und Missachtung der Frau im Allgemeinen. Doch Maron ›dreht den Spieß um‹, macht sich diese Wendung zunutze und entblößt die Selbstverständlichkeit, die darin liege, weil jeder Mensch etwas in Abhängigkeit von der Maßgabe der eigenen Begreifungskraft verstehe.⁶¹⁶ Die Preisträgerin nimmt Kleists Formulierung spielerisch auf, variiert sie mit ironischem Selbstbezug zu „nach Maßgabe meiner Beschränktheit“⁶¹⁷ und lässt die Variante „nach Maßgabe meiner Begreifungskraft“ als eine Art Leitmotiv in ihre Dankesrede einfließen. Diese Redewendung erwähnt sie in Zusammenhängen, in denen sie ihre persönliche Meinung zu gesellschaftspolitischen Themen vertritt, wie in der von ihr angesprochenen Diskussion über die Abschaffung des Paragraphen 218 StGB⁶¹⁸ sowie im Kontext ihrer Kritik der Folgen des zivilisatorischen Fortschritts.⁶¹⁹ Dass Maron ihre Dankesrede unter der Überschrift *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft* veröffentlichen lässt, kann als ironischer Kommentar zu Kleists – aus dem Blickwinkel des 20. Jahrhunderts betrachtet – anachronistischem Frauenbild gelesen werden.

Von der Selbstverständlichkeit, mit der Kleist seiner Verlobten die von ihm als natürlich empfundene Bestimmung als Ehefrau und Mutter zuweist, fühlt sich die Laureatin zum Widerspruch herausgefordert.⁶²⁰ Als Prätext dient Maron an dieser Stelle explizit Kleists Schrift *Über die Aufklärung des Wei-*

615 Ebd.

616 Vgl. ebd., S. 17.

617 Ebd.

618 Vgl. ebd., S. 18.

619 Vgl. ebd., S. 19.

620 Vgl. ebd., S. 17.

bes, aus der sie Kleists Auslassung über die gesellschaftliche Rolle der Frau zitiert:

Deine Bestimmung, liebe Freundin, oder überhaupt die Bestimmung des Weibes ist wohl unzweifelhaft und unverkennbar, denn welche andere kann es sein, *Mutter zu werden, und der Erde tugendhafte Menschen zu erziehen?* Und wohl euch, daß eure Bestimmung so einfach und beschränkt ist! Durch euch will die Natur nur ihre Zwecke erreichen, durch uns Männer auch der Staat noch die seinigen, und daraus entwickeln sich oft die unseligsten Widersprüche.⁶²¹

Ein weiteres Zitat aus einem Brief Kleists, in dem er seine Verlobte bittet, in ihre Bildung zu investieren, veranschaulicht, dass sein Frauenbild im Zeichen der Aufklärung steht und dennoch der Vereinbarkeit von Vernunft und Gefühl den Vorzug gibt:

Ich möchte gern etwas Gutes, etwas Seltenes, etwas Nützliches von Dir erhalten das ich selbst gebrauchen kann [...]. Ja, Wilhelmine, wenn du mir könntest die Freude machen, immer fortzuschreiten in Deiner Bildung mit Geist und Herz, wenn Du es mir gelingen lassen könntest, mir an Dir eine Gattin zu formen, wie ich sie für mich, eine Mutter, wie ich sie für meine Kinder wünsche, erleuchtet, aufgeklärt, vorurteillos, immer der Vernunft gehorchend, gern dem Herzen sich hingebend – dann, ja dann könntest mir für eine Tat lohnen, für eine Tat –.⁶²²

Maron dreht das Geschlechterverhältnis um und zeigt, dass sie Kleist zustimmen könnte, wenn es für beiderlei Geschlechter gleichermaßen darum ginge,

die seelische und geistige Vervollkommnung dem Zweck [zu unterwerfen], unsere Bestimmung im irdischen Leben zu erfüllen.⁶²³

Dass diese Rolle eine ist, in der – nach Auffassung Kleists – Ehrgeiz keinerlei Rolle spiele, stellt Maron in Frage.⁶²⁴ Eine geschlechtsspezifische Rol-

621 Ebd., S. 17f.

622 Ebd., S. 17.

623 Ebd.

624 Vgl. ebd., S. 19. Als Nachweis zitiert die Laureatin aus einem Brief Kleists an seine Verlobte (vom 20. Mai 1802), in dem es wörtlich übereinstimmend heißt: „Ihr Weiber ver-

lenzuweisung lehnt sie ab und ist – mit Kleists Frauenbild als Ausgangspunkt – mitten in der Geschlechterdebatte, die zu Beginn der 1990er Jahre über den § 218 StGB und die Selbstbestimmung der Frau geführt wird. Berücksichtigt man, dass ein Schwangerschaftsabbruch in der DDR bereits seit 1972 kein Straftatbestand mehr war, so lässt sich nachvollziehen, dass die Preisträgerin die Situation in der Bundesrepublik Deutschland als reaktionär betrachtet. Maron konstatiert die Fortdauer eines patriarchalischen Frauenbildes, das der Frau das Recht zur Selbstbestimmung abspreche, in der Gesetzgebung der bundesdeutschen Gegenwart. Sie übt Kritik an dieser Gesetzgebung und leitet zu aktuellen gesellschaftspolitischen Themen der Gegenwart über.⁶²⁵ Mit Blick auf zivilisatorische Errungenschaften als Ergebnisse menschlicher Leistungen weist die Preisträgerin auf die für Menschen negativen Aspekte und Auswüchse als Resultate von Kapitalismus, Umweltverschmutzung, Urbanisierung, medizinischem Fortschritt, Industrialisierung und Rationalisierung hin und schlussfolgert:

Trotzdem will ich, nach Maßgabe meiner Begreifungskraft, die Frage stellen, ob wir, um einige Höchstleistungen in unserer Geschichte ärmer, nicht doch reicher wären.⁶²⁶

War Kleist ein liebender Mann? Oder nur ein Fordernder, der vollkommenen, sorgenden Liebe bedürftig? Mit Bezug auf das Frauenbild, das in Kleists Verhältnis zu seiner Verlobten zum Ausdruck kommt und das auch die enge Verbindung zu seiner Schwester prägt, spricht Maron ihm die Fähigkeit, lieben zu können, ab:

In der Theorie mag sich Kleists Frauenbild von dem seiner Zeitgenossen wenig oder gar nicht unterschieden haben. Die Provokation, die von ihm [Kleists Frauenbild, S. R.] ausgeht, sobald es sich artikuliert, liegt wohl darin, daß es durch keine Liebe gemildert ist. Was sich in den Briefen und Schriften finden läßt, ist der ständige und drängende Anspruch auf die vollkommene Liebe, auf die sorgende Liebe seiner Schwester Ulrike, auf die hingebungsvolle, des Geliebten würdige

steht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt Ehrgeiz.“ (DKV, Band 4, S. 308.)

625 Vgl. Maron 1993, S. 18.

626 Ebd., S. 19.

Liebe der Verlobten Wilhelmine. Kleists eigene Liebe läßt sich nur finden als Bedürftigkeit.⁶²⁷

Als Nachweis führt sie einige Situationen aus Kleists Leben an, aus denen sie seine fehlende Liebesfähigkeit ableitet. Dazu zähle seine Einflussnahme auf den Lebensplan seiner Stiefschwester⁶²⁸ sowie die Auflösung der Verlobung zu Wilhelmine, nachdem diese einem ländlichen Leben in der Schweiz die Absage erteilt habe.⁶²⁹ Die Laureatin betont, dass Kleists größter Lebenswunsch und Antrieb für sein dichterisches Schaffen darin bestanden habe, Ruhm zu erlangen, ein Ziel, das ihm zu Lebzeiten ebenso verwehrt geblieben sei, wie die von ihm erstrebte Liebe. Der in diesem Zusammenhang von Maron zitierte Satz stammt aus einem Brief vom 26. Oktober 1803, in dem Kleist seiner Schwester Ulrike von der Vernichtung seines *Guiskard*-Manuskriptes berichtet und seinen Wunsch äußert, der französischen Armee beizutreten, um im Kampf gegen England zu sterben:

Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde, ich werfe ihm wie ein eigensinniges Kind alle übrigen hin.⁶³⁰

Die Preisträgerin erinnert daran, dass Kleist der so sehr ersehnte Ruhm posthum nicht versagt geblieben sei.⁶³¹ Sie versteht seine Dichtung als das Resultat seiner unbefriedigten Sehnsucht nach Ruhm und Liebe:

Daß Henriette Vogel bereit war, mit ihm zu sterben, mag ihm der einzige gültige Beweis für die Liebe gewesen sein. Was immer es war, das Kleist im Leben die Liebe verwehrt und zur Gefährtin des Todes werden ließ, ob der Ruhm die unmögliche Liebe ersetzen mußte, oder ob die Liebe unmöglich wurde durch das unmäßige Verlangen nach Ruhm, diese tragische Verirrung gehört zu den Voraussetzungen sei-

627 Ebd., S. 18.

628 Maron führt einen Brief Kleists an seine Schwester an, in dem er ihr nahelegt, einen selbstbestimmten Lebensplan zu verfolgen, und sie gleichzeitig an ihre Bestimmung als Ehefrau und Mutter erinnert. Maron zitiert daraus folgende Sätze: „Kannst Du Dich dem allgemeinen Schicksal Deines Geschlechtes entziehen, das nun einmal seiner Natur nach die zweite Stelle in der Reihe der Wesen bekleidet? Nicht einen Zaun, nicht einen elenden Graben kannst Du ohne Hülfe eines Mannes überschreiten, u willst allein über die Höhen u über die Abgründe des Lebens wandeln?“ (DKV, Band 4, S. 43.)

629 Vgl. Maron 1993, S. 18.

630 Ebd., S. 19.

631 Vgl. ebd.

nes Werkes, in das jedes seiner Gefühle mündete, alle Leidenschaft und Energie, selbst der Tod.⁶³²

Auch Kleists Kreativität und Verzweiflung („Gefährtin des Todes“) führt sie auf sein vergebliches Streben nach Ruhm und Liebe zurück. Ihrer Meinung nach habe der Dichter „unter dem Widerstreit zwischen seiner männlichen und seiner dichterischen Bestimmung bis in den Tod gelitten.“⁶³³ Die Preisträgerin lässt diese Gedanken zu Kleists unglücklichem Leben in ein Künstlerbild münden:

Das unglückliche Leben, »das allerqualvollste, das ein Mensch geführt hat«, wie Kleist sein eignes beschrieb, gilt den Deutschen seit der Romantik als überzeugendste und faszinierendste Bedingung für ein künstlerisches Werk. Das maßlose Individuum, Zerstörer und Selbsterstörer, unerträglich für die Zeitgenossen, durch das Werk geheiligt für die Nachwelt, ist zum idealen Bild vom Künstler erhoben worden und hat darüber unser Maß für die Kunst, unsere Projektion vom Menschen und seiner Bestimmung mitgeformt.⁶³⁴

Ob Maron mit diesem seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in der Kulturgeschichte präsenten Bild eines Künstlers, zu dessen Voraussetzungen erfolgreichen kreativen Schaffens ein unglückliches Leben gehört, auf ihr eigenes Leben und Schreiben in der DDR Bezug nimmt, wird nicht deutlich. Ihrer Rede sind keine Hinweise auf ihr poetologisches Selbstverständnis zu entnehmen. Stattdessen und vielleicht stellvertretend dafür, dass die Lebensverhältnisse in einem totalitären Staatssystem wegweisend und existentiell für das Leben und produktive Arbeiten eines Schriftstellers sind, verweist sie mit einem Zitat Heiner Müllers auf Bertolt Brecht:

»Ohne Hitler wäre aus Brecht nicht Brecht geworden, sondern ein Erfolgsautor. ›Dreigroschenoper‹, ›Mahagonny‹, das wäre glänzend

632 Ebd.

633 Ebd., S. 18.

634 Ebd., S. 19. Das kurze Zitat entnimmt die Laureatin einem Brief, den Kleist kurz vor seinem Suizid an seine Vertraute Marie von Kleist geschrieben hat. Darin heißt es: „ich kann ihn mein Leben das allerqualvolste daß je ein Mensch geführt hat jezo dancken, weil er es mir durch den [...] wollüstigsten aller Tode vergütigt.“ (DKV, Band 4, S. 510.)

weitergegangen, aber Gott sei Dank kam Hitler, dann hatte er Zeit für sich.«⁶³⁵

Auch wenn die Laureatin sich mit Kleists Frauenbild nicht versöhnen kann, so zollt sie ihm, dem von ihr als „dichterisches Genie“⁶³⁶ und „genialen jungen Mann“⁶³⁷ Bezeichneten, für sein Werk Respekt und Bewunderung.

Die Preisträgerin nähert sich den Fragen nach Kleists Frauenbild und seinem Verständnis von Liebe primär anhand der von ihm überlieferten Briefe.⁶³⁸ So gelingt es ihr, den Blick dezidiert auf Kleists Person, den Menschen und Mann, seine Biografie und seine in den Briefen unmittelbar zum Ausdruck gebrachten subjektiven Gedanken zu lenken. Die von Maron avisierte Annäherung an den Dichter scheint zu glücken, indem sie den Weg dieser Annäherung anhand selektiver Zitate aus seinen Briefen nachvollziehbar macht und sich im Wesentlichen auf Kleists Frauenbild beschränkt. Und mit einem solchen Verweis auf einen Brief, den Kleist im Spätherbst 1807 an seine Vertraute Marie von Kleist geschickt hat,⁶³⁹ leitet die Preisträgerin zum Schluss ihrer Rede zur Figur der Penthesilea über:

Mit dem Mann Kleist habe ich mich nicht versöhnen können; dem Dichter Kleist bin ich durch die Anstrengung, zu der dieser Preis mich nötigte, endlich näher gekommen, am nächsten seiner ›Penthesilea‹, in die er, nach eigenem Bekennen, sein innerstes Wesen, den ganzen Schmerz und zugleich Glanz seiner Seele gelegt hat.⁶⁴⁰

635 Maron 1993, S. 20. Dieses Zitat hat Maron Heiner Müllers autobiografischem Werk *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* entnommen (Müller 1992, S. 187). In den hier zusammengefassten Interviews nimmt Müller selbstreflexiv Stellung zu Fragen seiner Autorschaft und seinen Werken.

636 Maron 1993, S. 16.

637 Ebd., S. 18.

638 Auch der von Maron zitierte Aufsatz *Über die Aufklärung des Weibes* ist ursprünglich Bestandteil eines Briefes, den Kleist seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge am 15. September 1800 schreibt (vgl. DKV, Band 4, S. 124).

639 Darin sagt Kleist über die Figur der Penthesilea: „Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele.“ (Ebd., S. 397f.)

640 Maron 1993, S. 20. Maron muss sich in ihrem paraphrasierenden Zitat auf eine Kleist-Ausgabe gestützt haben, die auf den 1821 von Ludwig Tieck herausgegebenen *Heinrich von Kleists Hinterlassene Schriften* basiert. Diese sehen die von Kleist zur Beschreibung seines Wesens verwendeten Antipoden „Schmerz und Glanz“ vor. 1959 versucht der

Maron sucht bei ihrer Annäherung nach Schlüssigkeit in dem Bild, das sie sich von dem Dichter und Menschen Kleist macht, nach einem Beleg für die Lebensproblematik dieses Dichters. Und den findet sie offensichtlich in dem Drama und der Figur der Penthesilea, die sie als das ›Alter Ego‹ Kleists darstellt, in der sich ihrer Auffassung nach „die Konturen der Kleistschen Lebenskatastrophe“⁶⁴¹ widerspiegeln:

Penthesilea, die verstümmelte Frau, als das weibliche Ebenbild des in seiner Liebesfähigkeit behinderten Mannes Kleist, die androgyne Gestalt des vor leidenschaftlichem Wollen rasenden, letztlich das unmäßig Gewollte und damit sich selbst verzehrenden Menschen. Was Kleist der Ruhm, ist Penthesilea ihre Liebe zu Achill des Lebens höchstes Gut.⁶⁴²

Neben dieser intertextuellen Bezugnahme zu Kleists Drama *Penthesilea* verweist Maron auf ein weiteres Werk des Dichters, den Prosatext *Über das Marionettentheater*: In ihrer zusammenfassenden Beurteilung von Penthesileas versus Kleists Lebensverlauf spielt die Laureatin auf den vorletzten Satz aus Kleists Text an. Sie sagt:

Der Versuch, zum zweiten Mal vom Baum der Erkenntnis zu essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen, endet im kannibalischen Liebesakt. Das sind auch die Konturen der Kleistschen Lebenskatastrophe. Das ist die Ahnung von der zivilisatorischen Katastrophe, aus der das Individuum, verstoßen aus der Natur, auf der Flucht vor

Kleist-Forscher Helmut Sembdner den Nachweis zu erbringen, dass es bei Kleist „Schmutz und Glanz“ hätte heißen müssen. Infolge kam es zu einem wissenschaftlichen Dissens mit anderen Literaturwissenschaftlern über die Frage „Schmerz oder Schmutz“? Unabhängig von dieser Kontroverse und davon, ob es Schmerz oder Schmutz heißt, unterstützt dieser intertextuelle Bezug die Argumentation der Preisträgerin, dass Kleist ein unglücklich handelnder Mensch gewesen sei. Die Meinungsverschiedenheit ist dokumentiert in: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978*. Darmstadt 1981, S. 25–45. Klaus Müller-Salget gibt 1997 zu bedenken, dass es in dieser Frage keine Auflösung geben könne, weil die unzureichende Überlieferung der Kleistschen Briefe eine eindeutige Auslegung unmöglich mache (vgl. DKV, Band 4, S. 525).

641 Maron 1993, S. 20.

642 Ebd.

den quälenden Verbindlichkeiten der Kultur, den Weg zurück nicht findet.⁶⁴³

Leichthin webt Maron an dieser Stelle ihre Zivilisations- und Kulturkritik ein weiteres Mal in ihre Dankesrede ein.

In ihrer kritischen Auseinandersetzung mit Kleist nutzt Maron Intertextualität, insbesondere in Form des Zitats, als fortlaufende Argumentation in Bezug auf ein Thema: um Kleist als unglücklichen, erfolglosen Menschen und Mann zu zeigen und sein Frauenbild zu skizzieren. Dies hat zur Folge, dass der Dichter nicht hinter den Bezügen verschwindet, sondern aus ihnen hervortreten scheint. Marons Weg der Annäherung an Kleist ist ein Akt der Rezeption, der nicht bloß Aktualisierung vor zeitgenössischem Kontext ist und Aspekte der populärer werdenden Gender Studies mit einbezieht. Die Laureatin ist bemüht, ein charakteristisches Kleist-Bild zu konstruieren, Gründe für ihre fehlende Konformität mit dem Dichter anzuführen und die Frage zu beantworten, warum Kleist ihre schriftstellerische Sozialisation nicht beeinflussen konnte. Denn obwohl sie Kleist als „Genie“ bezeichnet und ihm – als Dichter – Anerkennung und Respekt entgegenbringt, macht sie deutlich, dass einer darüber hinausgehenden Verehrung seine Haltung als Mann und Mensch entgegensteht. Im Gegensatz zu Salvatore, der Kleist im Jahr zuvor als sprachliches Vorbild dargestellt hat, hat der Dichter für Maron keine Vorbildfunktion.

Nachdem Enzensberger im Jahr zuvor die traditionelle Erinnerung an Kleist vermieden hat, nimmt Marcel Reich-Ranicki die Tradition der Dichterehrung wieder auf.⁶⁴⁴ Ihm dient Kleists Aufsatz *Brief eines Dichters an*

643 Ebd. In Kleists *Über das Marionettentheater* heißt es: „Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.“ (DKV, Band 3, S. 563.)

644 Wirft man allein einen Blick auf seine siebenseitige Rede, so fällt ins Auge, dass sich der Laudator in der ersten Hälfte intensiv mit Kleists Kunstbetrachtung auseinandersetzt, die er im Kontext der ›engagierten Literatur‹ Sartres und Brechts betrachtet, bevor er über Frisch, Tucholsky und Biermann zur Literatur Marons überleitet und seine Rede wiederum mit einer Verbindung zu Kleist und einer übergeordneten Betrachtung der Funktion von Literatur beendet.

einen anderen, ein fiktiver Künstlerbrief,⁶⁴⁵ als Ausgangspunkt seiner Lobrede auf Monika Maron. In diesem Brief wird ein Aspekt der Kunstbetrachtung thematisiert, den der Laudator als übergeordnete Fragestellung seiner unter der Überschrift *Keine Frucht ohne Schale*⁶⁴⁶ veröffentlichten Lobrede behandelt. Es geht um die Frage, ob – auf dem Weg zur ›wahren‹ Dichtung und Kunstproduktion – der Form oder dem Inhalt Vorrang gegeben wird. Kleist spricht sich für Letzteres aus. Reich-Ranicki zitiert und paraphrasiert dazu eine lange Passage aus Kleists Aufsatz:

Der vermutlich von Kleist erfundene Adressat jenes Briefes bewunderte nun in dessen Gedichten »die Reinheit und Richtigkeit des Ausdrucks und der Sprache«, den Rhythmus und den »Reiz des Wohlklangs«. Dies seien, erklärt Kleist, Vorzüge, die man gar nicht bemerken solle. Wenn er seine Gedanken »ohne weitere Zutat« in die Hände des Lesers legen könnte, »so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt.« Nicht an der Schale sei dem Durstigen gelegen, sondern an der Frucht. Die Sprache, ihr Rhythmus und ihr Wohlklang seien – wir trauen unseren Augen nicht – nur ein »notwendiger Übelstand«.

Kann Kleist dies ernsthaft gemeint haben? O doch, er sagt es gleich noch einmal: Zwar bemühe er sich, »dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben«, aber bloß deshalb, damit »der Gedanke, den sie einschließen, erscheine«. Da haben wir sie also, die offenbar unvermeidliche und stets unergiebige Gegenüberstellung: hier die Schale, dort die Frucht, hier die Form, dort der Inhalt. Die Kunst soll, Kleist zufolge, nur als attraktive Verpackung und als Transportmittel dienen: Sie habe vornehmlich die Aufgabe, die Idee zum Leser zu bringen.⁶⁴⁷

Reich-Ranicki ist offensichtlich daran gelegen, den Inhalt des Kleistschen Briefes möglichst präzise wiederzugeben. Dieses wird daran deutlich, dass er den Originaltext nur minimal abwandelt, indem er ihn in den aktuellen

645 Kleist veröffentlichte diesen Aufsatz am 5. Januar 1811 in den *Berliner Abendblättern* (DKV, Band 3, S. 565–567).

646 Marcel Reich-Ranicki: *Keine Frucht ohne Schale. Rede bei der Verleihung des Kleist-Preises 1992 an Monika Maron*. In: *Kleist-Jahrbuch 1993*. Stuttgart et al. 1993, S. 8–15.

647 Ebd., S. 8.

Sprachgebrauch überführt, im Konjunktiv zusammenfasst und einige Sätze zitiert.

Der Laudator stellt Kleists Auffassung in Frage, die sprachliche Form, die „Schale“, sei notwendiges Übel, um den zu vermittelnden Gedanken, die „Frucht“, zum Ausdruck bringen zu können. Am Beispiel kurzer intertextueller Bezugnahmen zu je zweien seiner Erzählungen und Dramen zeigt Reich-Ranicki, dass die Synthese von Sprache und Inhalt im Gegensatz zu seinem oben zitierten Postulat geradezu charakteristisch für sämtliche Werke Kleists sei.⁶⁴⁸

Als die Marquise von O... [sic] und der Roßhändler Michael Kohlhaas ihre Welt und Kleists Publikum auf ungeheuerliche Weise provozieren, als Jupiter, der Allmächtige, Alkmene verhört und ihr gestehen muß, daß ohne Liebe auch der Olymp öde ist, und als Friedrich Wetter, Graf vom Strahl, unter einem Holunderbusch das schlafende Käthchen umarmt – da läßt sich der Gedanke von der Kunst nicht trennen, da bilden der Sinn und die Sprache eine Einheit, so makellos und vollkommen, wie in jener Zeit nur noch bei Goethe, bei Hölderlin.⁶⁴⁹

Aus Reich-Ranickis Worten spricht hohe Anerkennung für die Dichtung Kleists, die er im Rang neben der Goethes und Hölderlins einordnet. Als mögliche Begründung dafür, dass Kleist 1811 das Bedürfnis gehabt habe, die Einheit von Sprache und Inhalt zu negieren und stattdessen der Vermittlung des Inhalts Priorität einzuräumen, führt der Laudator Kleists Ausrichtung als zeitkritischer, politischer Schriftsteller an. Erneut nähert er sich Kleists Werken auf inhaltlicher Ebene und unterzieht die Texte – mit Blick auf die Situation Preußens um 1800 – einer politischen Deutung:

Er [Kleist, S. R.] sprach von seinem Vaterland und seinen Zeitgenossen und, natürlich, von sich selber. Spielt der ›Zerbrochne Krug‹ in einem niederländischen oder eher in einem brandenburgischen Dorf? Geht es im ›Michael Kohlhaas‹ um Verhältnisse im sechzehnten oder im beginnenden neunzehnten Jahrhundert? Daß die ›Hermannsschlacht‹ auf die aktuelle politische Situation bezogen werden müsse, hat Kleist

648 Reich-Ranicki spricht davon, dass Kleists These „von allen seinen Werken widerlegt [werde], auch noch von der kleinsten Erzählung, von der flüchtigsten Anekdote.“ (Ebd., S. 9.)

649 Ebd., S. 8.

selber und mit Nachdruck gesagt. Und ich kann auch den Verdacht nicht loswerden, daß die Amazonen in der ›Penthesilea‹ preußischer Herkunft sind.⁶⁵⁰

In der Beurteilung Kleists als politischer Schriftsteller geht Reich-Ranicki einen Schritt weiter und charakterisiert ihn nicht nur als Beobachter politischen Geschehens, wie beispielsweise Kluge oder Heiner Müller Jahre zuvor, sondern als Dichter, der qua Dichtung seine politischen Ideen zum Ausdruck bringen und für konkrete politisch-militärische Ziele werben wolle:

Keiner der großen deutschen Dichter war an der politischen Lenkung seiner Landsleute so brennend interessiert wie Kleist, keiner ging so weit wie der Mann, der immer und überall gescheitert war – in der Armee und im zivilen Leben, in der Liebe und in der Literatur. Die berühmteste Ode ›Germania an ihre Kinder‹ beweist, daß er förmlich danach gierte, sich als Propagandist, als Agitator zu betätigen – nur wollte niemand seine Dienste in Anspruch nehmen.⁶⁵¹

Der Laudator zieht in Betracht, dass Kleist – um einer politischen Einflussnahme willen – mit Hilfe seines Aufsatzes *Brief eines Dichters an einen anderen* die Aufmerksamkeit von der Ästhetik auf die ideologische Aussage seiner Schriften lenken wollte,⁶⁵² und bezeichnet ihn – sowohl bezüglich der Wirkungsmöglichkeit von Literatur im Allgemeinen als auch hinsichtlich seiner Einschätzung des politischen Zeitgeschehens – als naiv und weltfremd:

Ähnlich wie zahlreiche andere Schriftsteller hat auch er die Möglichkeiten der Literatur stark überschätzt – zumal er zur nüchternen Beurteilung der Welt, der realen Verhältnisse nie recht imstande war. Wer damals beim preußischen Hof ein Drama einreichte, dessen Held, ein preußischer General, zusammenbricht, bei zwei Frauen um Gnade bittet, nichts anderes als leben will und noch lauthals verkündet, er frage nicht, ob dies rühmlich sei – wer allen Ernstes glauben konnte, er werde sich nun der Gunst dieses Hofes erfreuen, dem war in Preußen nicht zu helfen.

650 Ebd., S. 9.

651 Ebd.

652 Vgl. ebd.

Kleist war ein Genie und ein Narr zugleich – und vielleicht hätte er das eine nicht ohne das andere sein können.⁶⁵³

Reich-Ranicki betrachtet Kleist als einen Vertreter der von Sartre geprägten ›engagierten Literatur‹.⁶⁵⁴ Er sieht in Kleists Wunsch, den politischen Gehalt der Dichtung in den Fokus der Rezeption zu rücken, um darüber so gravierenden politischen Einfluss auf die Rezipienten nehmen zu können, dass diese ihre Handlungen nach der politischen Intention der Dichtung ausrichten, eine Parallele zwischen Kleist und Sartre. Andererseits steht es für Reich-Ranicki außer Frage, dass Kleist sich für bestimmte Ideologien nicht hätte vereinnahmen lassen. Er habe sich nur seiner eigenen Sicht auf die Welt verpflichtet gefühlt.⁶⁵⁵

Mit einem Hinweis darauf, dass Kleist „nie eines seiner Stücke auf der Bühne gesehen hat“,⁶⁵⁶ erklärt der Laudator Kleists Wunschdenken und zieht eine Verbindungslinie zu Brecht, der die Vision eines die Gesellschaft verändernden Theaters gebraucht habe, um arbeiten zu können, und der sich doch der Aussichtslosigkeit seines Anspruchs bewusst gewesen sei: „Daß nämlich die Politik bisweilen das Theater verdirbt, doch niemals das Theater die Politik zu verbessern imstande ist.“⁶⁵⁷

Auf der Suche nach den Beweggründen für Kleists Postulat zieht Reich-Ranicki eine weitere Möglichkeit in Erwägung. Mit dem Hinweis auf die Ablehnung der Dramen *Das Käthchen von Heilbronn* und *Prinz Friedrich von Homburg* an den Theatern verweist er auf Kleists prekäre finanzielle Lage. Denn Kleists Postulat erfolgt just zu Beginn des Jahres 1811, als dem Dichter die Aussichtslosigkeit der *Berliner Abendblätter* ebenso klar gewesen sein dürfte wie seine literarischen Misserfolge offensichtlich waren und der Ruhm ihm verwehrt blieb.⁶⁵⁸ Reich-Ranicki mutmaßt, Kleist könne die-

653 Ebd.

654 Vgl. ebd.

655 Vgl. ebd., S. 10.

656 Ebd.

657 Ebd., S. 11.

658 Nach dem Ausscheiden seines Verlegers Julius Eduard Hitzig scheidet Kleist bereits Mitte Dezember 1810 mit dem Versuch, die *Berliner Abendblätter* als staatlich anerkanntes, offizielles Mitteilungsblatt zu etablieren. Dass der ausbleibende Erfolg seiner Tageszeitung Kleist in große finanzielle Bedrängnis gebracht hat, geht aus seinen Bittbriefen,

sen Schachzug in Gestalt einer neuen „Arbeitshypothese“⁶⁵⁹ vorgenommen haben, um das Blatt des Scheiterns noch wenden und die Leserschaft dazu motivieren zu können, sein Werk mit anderen Augen zu sehen und aufgrund seiner politischen Aktualität positiv zu bewerten.⁶⁶⁰

Bei allen Verbindungslinien, die der Laudator zu politischen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts zieht,⁶⁶¹ wird deutlich, dass es ihm um die Frage nach der Rolle des politischen Schriftstellers überhaupt und der tatsächlichen Wirkung seiner Literatur auf gesellschaftliche Veränderungen geht. Die Möglichkeit und Macht einer politischen Einflussnahme durch Schriftsteller sieht er lediglich in Diktaturen gegeben, in denen der Literatur – mangels Presse- und Meinungsfreiheit – größere Aufmerksamkeit und Bedeutung beigemessen werde, wenn sie denn

den Nerv der Zeit trifft und ohne Umschweife, also »ohne weitere Zutat«, dem Publikum in leichtverständlicher Fassung bietet, wonach es sich im Land ohne Meinungsfreiheit mehr sehnt also (sic) sonstwo: ein Stück Wahrheit über das eigene Leben.⁶⁶²

Zu diesen Schriftstellern, die – aufgrund ihres Lebens in einer Diktatur und ihrer Fähigkeit, gesellschaftskritische Aspekte der DDR-Wirklichkeit anzudeuten – mit ihrer Literatur die Leserschaft zumindest berührt und aufrüttelt, zählt der Laudator die Preisträgerin Monika Maron.⁶⁶³

unter anderen an seinen Verleger Georg Andreas Reimer, hervor (vgl. DKV, Band 4, S. 461).

659 Reich-Ranicki 1993, S. 10.

660 Vgl. ebd., S. 10f.

661 Reich-Ranicki nennt – neben Sartre – Brecht, Frisch, Tucholsky und Biermann.

662 Ebd., S. 11.

663 Der Laudator zieht eine Verbindungslinie zwischen Kleists Postulat in dem Aufsatz *Brief eines Dichters an einen anderen* und der Literatur Marons, die ihm zur Legitimation seiner Wahl dieser Preisträgerin dient. Zum Schluss seiner Lobrede zitiert der Laudator aus einem Brief, den Kleist im August 1805 an Ernst von Pfuel adressiert. Darin geht es um die schriftstellerischen Fähigkeiten seines Freundes Otto August Rühle von Liliencron: „Rühle ist in der That ein trefflicher Junge! [...] Er kann, wie ein ächter Redekünstler, sagen, was er will, ja er hat die ganze Finesse, die den Dichter ausmacht, und kann auch das sagen, was er *nicht* sagt.“ (DKV, Band 4, S. 347.) An dieser Stelle macht Reich-Ranicki Kleist als Literaturkritiker sichtbar.

Reich-Ranickis Auseinandersetzung mit Kleist erfolgt in produktiver Form. Zahlreiche Zitate aus Kleists Aufsatz *Brief eines Dichters an einen anderen* dienen dem Laudator als strukturelle Grundlage seiner Laudatio und der übergeordneten Frage nach der Funktion und Wirkung von Literatur. Wie die Analyse zeigt, nimmt der Laudator mit Ausnahme von *Die Familie Schroffenstein* sowie *Robert Guiskard* auf sämtliche Kleistsche Dramen sowie die bekanntesten Erzählungen *Die Marquise von O...* und *Michael Kohlhaas* Bezug und erwähnt die Ode *Germania an ihre Kinder*. Im Rahmen der Argumentation Reich-Ranickis wirken diese Prätexte als Bezugspunkte veranschaulichend und betonen in pointierter Weise den jeweiligen Aspekt bei Kleist, den der Laudator fokussiert. Hinsichtlich der Biografie Kleists und dessen persönlicher Situation um 1810/1811 charakterisiert er den Dichter als politischen Schriftsteller,⁶⁶⁴ der seine Leserschaft von dem Inhalt seiner Dichtung überzeugen, ihr eine Botschaft vermitteln und sie zu Handlungen bewegen möchte. Gerade aufgrund dieses Wunsches, gesellschaftspolitische Gedanken und Ideen, die zu seiner Zeit niemand habe hören wollen, zu verbreiten, bezeichnet Reich-Ranicki Kleist als weltfremd und stattet ihn mit den Attributen „genial“ und „naiv“ aus. Er zeichnet das Bild eines wirklichkeitsfernen Dichtergenies.

Reich-Ranicki und Maron erfüllen die impliziten Erwartungen, die an diese Preisverleihung gestellt werden, da beide die seit 1985 nur wenige Male unerfüllt gebliebene Tradition der Dichterehrung durch ihre intensive Auseinandersetzung mit Kleist wieder aufnehmen. Ihr Umgang mit dem Namenspatron ist insofern signifikant, als beide Redner um die Entwicklung eines schlüssigen Dichterbildes bemüht sind und sich dieses Bestreben in der qualitativen Verwendung intertextueller Bezugnahmen zu Kleists Texten spiegelt. Dennoch wird auch an diesen beiden Reden deutlich, dass es das eine, schlüssige Bild, das den Dichter eindeutig beschreibt, nicht gibt, sondern dass mehrere Facetten Kleists angesprochen werden, um ihn charakterisieren zu können. Hier kommen Aspekte zur Sprache, die ihn als genialen, weltfremden, gesellschaftspolitischen Schriftsteller zeigen, gleichzeitig seinen mäßigen beruflichen Erfolg und die mangelnde Förderung als Dichter betonen und auf ihn als unglücklichen, zerrissenen Menschen und Mann

664 Reich-Ranicki weist in diesem Zusammenhang auch auf Kleists Tätigkeit als Herausgeber der *Berliner Abendblätter* hin.

hinweisen. Beide Redner zollen Kleist große Anerkennung und Respekt. Dennoch werden bei dieser Preisverleihung – in Abhängigkeit von dem jeweiligen ›Suchbild‹ und den unterschiedlichen Aspekten, die jeder der beiden Interpreten in den Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung mit Kleist stellt – zwei kontrastierende Dichterbilder konstruiert: Der politische Schriftsteller Kleist als dichterisches Leitbild bei Reich-Ranicki versus Kleist, dessen Schreiben aufgrund seiner menschlichen Haltung für Maron keinen Vorbildcharakter hat.

5.2.3 1993 – Ernst Jandl

Jandls Dankesrede mit dem Titel *Kleist und frühes Lesen* impliziert eine Auseinandersetzung des Preisträgers mit Kleist und einer frühen Leseerfahrung, bei der eine Gewichtung zugunsten des zuerst genannten Kleist angenommen werden kann. Doch die Erwartung des Rezipienten wird enttäuscht, denn das Gegenteil ist der Fall. Jandl widmet sich, beginnend mit der körperlichen Aktivität des Schreibens, der Sprache, bevor er über die Schrift zur Tätigkeit des Lesens und zum Sprechen kommt. Erst im letzten Absatz seiner Rede macht der Laureat Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* als frühe Lektüre sichtbar.

Jandl zitiert mit „im Anfang war das Wort“⁶⁶⁵ den Beginn des Johannesevangeliums aus dem Neuen Testament, die Schöpfungserzählung und verweist auf das Wort Gottes als Ursprung alles Weiteren. Dieses Bibelzitat findet aus keiner religiösen Motivation heraus Verwendung. Es dient der Funktion, auf die einzigartige Bedeutung von Wort und Sprache für den Menschen hinzuweisen. Die Entwicklung der Sprache gilt Jandl als die bedeutendste Leistung des Menschen und als Grundlage seiner Existenz. Mit der Objektivierung der Sprache – wie er es nennt – habe der Mensch die Schrift erfunden und mit ihr die Möglichkeit, Geschriebenes lesen und für die Zukunft festhalten zu können:

Und der Mensch hat es (das Wort, S. R.), das ihn durch und durch erfüllte und über und über an ihm klebte, und das immerzu von Mund zu Ohr ging und von Mund zu Ohr, er hat das Wort, er hat die Spra-

⁶⁶⁵ Ernst Jandl: *Kleist und frühes Lesen*. In: *Kleist-Jahrbuch 1994*. Stuttgart et al. 1994, S. 197–199, hier: S. 197. Im Neuen Testament heißt es: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort“ (Luther 1912, Joh. 1,1).

che aus sich herausgerissen und von sich losgerissen und aus der Luft gerissen, wo sie von Mund zu Ohr ging, wie sie es heute noch tut, ja, aus der Luft gerissen, das ist das wunderbarste, und sie objektiviert, sie zum Objekt gemacht, zum Gegenstand, der sich transportieren läßt, durch die Jahrhunderte und die Jahrtausende und über die weitesten Strecken, von den Toten zu den Lebenden, als Schrift, als Schreiben, das Geschriebene, das geschrieben Bleibende, alle Arten von Schrift.⁶⁶⁶

Sprachlich und gedanklich virtuos, sich ständig wortreich variiierend wiederholend und ineinander verschachtelt entwickelt Jandl seine Überlegungen auch bezüglich der potenziellen Gleichzeitigkeit von Sprechen und Schreiben beziehungsweise Lesen vice versa.⁶⁶⁷ Seine komplexen Satzgefüge und Parallelismen erinnern nicht nur an die Bibel,⁶⁶⁸ sondern an Kleists hypotaktischen Stil und Interpunktion. Ohne erkennbaren Zusammenhang zu dem Namenspatron wirken sie jedoch nicht als intertextueller Verweis, sondern als Beispiel seiner eigenen Kunst des Sprachspiels. In seiner Funktion als Preisträger spricht der Lehrer und Lyriker auch über den Lernprozess des Schreibens.⁶⁶⁹

In einem letzten Absatz kommt Jandl auf sein poetologisches Selbstverständnis zu sprechen. Sein Kunst- und Literaturverständnis sei der Wahrheit verpflichtet:

Gehört es zu den ersten Geboten des Schreibenden, nämlich dem im Streben nach Kunst etwas an Literatur Erzeugenden, nichts vorzutäuschen, nie etwas vorzutäuschen, weil alles Vorgetäuschte offen und für immer das Stigma der Lüge trägt und auf dem Felde der Nichtkunst, der Unkunst alsbald zu Staub zerfällt, wogegen Kunst immer und einzig Wahrheit ist, Wahrheit als das, an dem jede Täuschung

666 Jandl 1994, S. 197f.

667 Vgl. ebd., S. 198.

668 Jandl experimentiert auch im Kontext seiner Lyrik mit Bibelziten. Beispielhaft kann das Gedicht *fortschreitende räude* genannt werden, in dem er das obengenannte Zitat variiert. In der ersten Strophe heißt es: „him hanfang war das wort hund das wort war bei / gott hund gott war das wort und das wort hist fleisch / geworden hund hat unter huns gewohnt“ (in: Ernst Jandl: *das röcheln der mona lisa*. ein hör- und lesebuch. Gedichte. Szenen. prosa. Erste Auflage. Berlin 1990, S. 35).

669 Vgl. Jandl 1994, S. 197.

vollkommen fehlt, die Wahrheit des Wissens und die Wahrheit des Denkens, die Wahrheit des Erfindens und des Erprobens und die Wahrheit der strahlenden Phantasie [...].⁶⁷⁰

Der Laureat betont, dass jede Erinnerung unpräzise sei, etwas nicht abschließend kohärent zu Beleuchtendes. Dass er mit diesen Worten zu dem Schluss seiner Rede übergeht, könnte darauf schließen lassen, dass die von ihm erinnerte Lektüre des *Michael Kohlhaas* doch ein eher ungenaues, im Dunkeln liegendes Erinnerungsbruchstück ist:

Ich spüre die Glasscheibe des einfachen schwarz lackierten Schrankes mit den Reihen von Büchern darin, zumeist uniforme grüne Bände mit goldenem Aufdruck, die dem Kind davor immer wieder die Verheißung vermitteln, sich ihm dereinst zu öffnen und es mit einem Licht zu erfüllen, einem wunderbaren, von Menschen für Menschen erzeugten Licht, das strahlen würde bis ans Ende der Tage.

Schließlich, als ein Gast der Familie ihn fragte, was er, der Volksschüler, gerade lese oder gelesen habe, sagte er, den ›Michael Kohlhaas‹, vom Kleist, und das wohlwollende Erstaunen des Gastes bestärkte ihn in der Überzeugung von der Qualität seiner frühen Lektüre.⁶⁷¹

Mit dem hier evozierten Bild von Büchern, von denen etwas Verheißungsvolles, verlässlich Licht beziehungsweise Erkenntnis Bringendes ausgehen könne, hebt Jandl das Potential von Literatur überhaupt hervor. In dieser Hinsicht kann die erste Anspielung auf die „grünen Bände mit goldenem Aufdruck“, bei denen es sich um Heinrich von Kleists *Gesammelte Schriften* in drei Bänden handeln könnte,⁶⁷² ebenso wie die kurze Schilderung der frühen Leseerfahrung von *Michael Kohlhaas* als Hinweis auf eine Kleist-Lektüre als Bildungsgegenstand gedeutet werden. Der Text weist an dieser Stelle keine Anzeichen dafür auf, dass Kleist von dem Preisträger verehrt wird oder dessen Dichtung Vorbildcharakter für sein eigenes poetologisches Selbstverständnis hat.

Über diesen kurzen Kleist-Bezug hinaus bringt Jandl den Dichter nicht in Erscheinung. Vielmehr rekurriert er im Rahmen der Preisverleihung auf den

670 Ebd., S. 199.

671 Ebd.

672 Diese wurden von Ludwig Tieck herausgegeben (Berlin 1882).

Nimbus des Dichters, ohne ein eigenes Kleist-Bild entstehen zu lassen. Kleist steht in dieser Rede als Synonym für literarische Qualität. Der intertextuelle Verweis auf seine bekannte Erzählung erscheint als Hinweis auf die eigene anspruchsvolle, frühe Lektüre des Laureaten und kann gleichzeitig als dessen ironischer Kommentar einer bildungsbürgerlichen Betrachtung von Hochliteratur gedeutet werden. Der Preisträger nutzt die Entgegennahme des Kleist-Preises und die ihm zugewandte Öffentlichkeit, um seine eigene Wort- und Sprachkunst am Beispiel des Erlernens und der Poetik des Schreibens darzustellen.

Wie schon Günter Kunert im Jahre 1988, so fühlt sich auch der österreichische Journalist Ulrich Weinzierl in seiner Laudatio versucht, eine Verbindung zwischen ›seinem‹ Preisträger und Kleist zu ziehen, denn „die Versuchung [sei] groß, als Auftakt ein Verhältnis zwischen Preisträger und des Preises Namenspatron zu konstruieren.“⁶⁷³ Weinzierl erinnert auf semantischer Ebene an Kleist. Er beginnt seine Rede mit einem Wortspiel, einem Zitat aus Jandls Hörspiel *Szenen aus dem wirklichen Leben*: „kennen sie mich herren / kennen sie mich herren / kennen sie mich herren / meine damen und herren.“⁶⁷⁴ Dieses stellt er der von Kleist verwandten Formel „Mein hoher Herr“⁶⁷⁵ gegenüber:

Denn so heiter Ernst Jandl und seine Kunst zuweilen wirken mögen,
das Leben und eine Laudatio sind nun einmal recht ernste Dinge.
Deshalb haben wir auch darauf verzichtet, uns Heinrich von Kleists
geläufigster Anredeformel zu bedienen, des leitmotivisch wiederkeh-

673 Ulrich Weinzierl: *Rede auf Ernst Jandl*. In: *Kleist-Jahrbuch 1994*. Stuttgart et al. 1994, S. 191–196, hier: S. 191.

674 Ebd. Jandls Hörspiel *Szenen aus dem wirklichen Leben* wurde 1966 veröffentlicht (in: Ernst Jandl: *Für alle*. Darmstadt 1974, S. 166–181).

675 Diese Anredeformel wird der Figur des Käthchen zugeschrieben, die sie in Bezug auf den von ihr verehrten Grafen vom Strahl verwendet (vgl. DKV, Band 2, 1. Akt, 2. Auftritt, S. 334, V. 386 und V. 391 sowie S. 338, V. 483). Allerdings finden sich auch Varianten dieser Anrede, auf die Weinzierl keinen Bezug nimmt. Dazu gehören „mein edler Herr“ (ebd., S. 335, V. 411), „mein verehrter Herr“ (ebd., S. 338, V. 507 sowie S. 340, V. 535) oder „mein hochverehrter Herr“ (ebd., S. 340, V. 539) bis hin zu „Herr meines Lebens“ (ebd., S. 385, V. 1712). Dieses lässt die Deutung zu, dass der Laudator eine ihm für seine Intention geeignet erscheinende Anrede auswählt und ihrem Ursprungskontext entnimmt, ohne an einer intensiveren Beschäftigung mit Kleists Anredeformel interessiert zu sein.

rende »Mein hoher Herr«, mit dem das Heilbronner Kätchen seinen Grafen vom Strahl anhimmelt.⁶⁷⁶

Die ironische Einbindung dieses intertextuellen Verweises scheint weniger dem Ziel einer intensiveren Auseinandersetzung mit Kleist geschuldet als der impliziten Erwartung einer Erinnerung an den Namenspatron. Die zweite intertextuelle Bezugnahme zu Kleist Drama *Amphitryon* geht über diese Funktion hinaus. Weinzierl zitiert die zur Berühmtheit gelangte Kleistsche Interjektion, das „Ach“⁶⁷⁷ der Alkmene, deutet es als Seufzer und als Quintessenz des Schicksals einer getäuschten Frau:

Ob und wie der Dichter Jandl mit dem Dichter Kleist verkehrt oder verkehrt hat, wird er Ihnen sicher persönlich mitteilen – ich weiß es nicht. Nur ein winziges Detail möchte ich – um das Existenzminimum geistiger Wahlverwandtschaft herzustellen – erwähnen. Erinnern wir uns des Schlusses von Kleists Lustspiel ›Amphitryon‹, an den berühmtesten Seufzer deutscher Dramatik, mit dem die erotisch getäuschte Alkmene zusammenfaßt, was ihr widerfuhr. Sie sagt nicht mehr als »Ach!«, dann fällt der Vorhang. Wahrlich, in diesen drei Buchstaben ist das Schicksal einer Frau Laut geworden. Und auf solche Konzentrationstechnik versteht sich der Poet Ernst Jandl wie heute kaum ein zweiter.⁶⁷⁸

Hier zeigt sich, dass der Laudator bemüht ist, Kleists Fähigkeit, Bedeutungen in wenigen Worten konzentriert zum Ausdruck bringen zu können, herauszustellen. In der Gegenüberstellung mit Jandls Kunst des Wortspiels zeigt er Kleist als Sprachkünstler.

„Warum aber nun wirklich Ernst Jandl den Kleist-Preis zuerkennen, da er immerhin schon im Namen Georg Büchners geehrt wurde?“⁶⁷⁹ Auf diese Frage hin widmet sich der Laudator der Begründung, warum seine Wahl auf den vielfach geehrten „Wortarbeiter“⁶⁸⁰ Jandl gefallen ist. Eine weitere Verbindungslinie zu Kleist zieht Weinzierl nicht. Stattdessen nimmt er sich des

676 Weinzierl 1994, S. 191.

677 DKV, Band 1, 3. Akt, 11. Szene, S. 461, V. 2365.

678 Weinzierl 1994, S. 191.

679 Ebd. S. 192.

680 Ebd.

Preissträgers an und stellt dessen Biografie und Werk in den Mittelpunkt seiner Lobrede.

In dieser Preisverleihung zeigen die beiden Reden Jandls und Weinzierls nur sehr schwache Formen von Intertextualität zu Kleist. Die Folge ist, dass der Kleist-Preis nahezu unabhängig von dem Namenspatron als Literaturpreis präsentiert wird.

5.2.4 1994 – Herta Müller

„Man liest bei Kleist...“⁶⁸¹ mit diesem Bezug auf Kleists Werke eröffnet Herta Müller ihre Dankesrede. Damit verweist sie an prominentester Stelle auf den Namenspatron und sein Œuvre. Indem sie die Lektüre seiner Werke verallgemeinert, anstatt zu sagen „ich lese bei Kleist“, setzt die Laureatin die Kenntnis der Kleistschen Dichtung in ihrer Zuhörerschaft voraus und hebt seine Bedeutung als Kulturgut hervor. Diese Annahme, dass das Publikum mit Kleists Werken vertraut sein müsse, zeigt auch Müllers Umgang mit Kleist. Ihre Annäherung an den Dichter erfolgt auf literarischer Ebene in Form von Vergleichen seiner Gedanken mit ihrem Weltbild. Die Preissträgerin aktualisiert Kleist im zeitgeschichtlichen Kontext und charakterisiert ihn als Schriftsteller, dessen Skeptizismus sich in einem fragilen Weltbild offenbart.

Müllers Dankesrede ist eine literarische Collage aus kurzen Geschichten, denen sie eine Einleitung in Form ihrer persönlichen Weltsicht – beziehungsweise das Substrat von Kleists Weltsicht – voranstellt. Dabei dient Kleists Metapher „von der gebrechlichen Einrichtung der Welt“, die auch der Dankesrede den Titel gibt, der Laureatin als Ausgangspunkt und Leitmotiv ihrer Überlegungen. Diese Metapher findet sich sowohl in Kleists Erzählung *Die Marquise von O...*⁶⁸² als auch in der Erzählung *Michael Kohlhaas*.⁶⁸³ Sie steht in beiden Werken stellvertretend für die Fragilität des Weltgefüges. Müller nennt diese Prätexte nicht, so dass davon ausgegangen

681 Herta Müller: *Von der gebrechlichen Einrichtung der Welt*. In: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Stuttgart et al. 1995, S. 14–19, hier: S. 14.

682 DKV, Band 3, S. 186. Mit einer Variante dieser Metapher, dem Bild „der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt“ (ebd., S. 167), verweist Kleist darüber hinaus auf die Rätselhaftigkeit der Welt.

683 Ebd., S. 27.

werden kann, dass sie die Metapher synonym für ihre eigene Lebensanschauung verwendet. Die Übergänge zwischen ihrem und Kleists Weltbild erscheinen fließend oder werden nicht deutlich kenntlich gemacht:

Man liest bei Kleist, wie die Welt weder im Wissen noch im Fühlen zu erfahren ist. Wie alles aufeinander hilflos angewiesen und aneinander ausgeliefert ist. Wie es sich selber aussucht, was vom Äußeren im Kopf innen stehen bleibt. Wie es im Stehen schläft, und schlafend immer nach sich selber horcht. Und es horcht so, daß man ihm erliegt. Ob man, was das Leben ausmacht, durch sich selbst oder durch andere erfährt, ob man es als Schweigen für sich behält, oder als Satz aus dem Schädel herausschickt, es kann seinen Ausgangspunkt nicht behalten, seine eigene Absicht nicht einlösen. Es gibt für das, was das Leben ausmacht, keinen Durchblick. Nur gebrechliche Einrichtungen des Augenblicks. Und Zurechtlegungen, die nicht bis zum nächsten Schritt halten.⁶⁸⁴

Gerade dadurch, dass Müller die Metapher der „gebrechlichen Einrichtung“ leitmotivisch verwendet, betont sie, dass Kleists Blick auf die Welt auch die Grundlage ihrer eigenen Weltauffassung und Fundament eigenen Schreibens ist. Die Preisträgerin hält eine Weltordnung, die erklärbar, nachvollziehbar und transparent ist, für ausgeschlossen. In der von ihr beschriebenen Gesellschaft ist alles miteinander verwoben, geprägt von einem Wechselspiel aus Nähe und Distanz, unabhängig von dem Willen und Handeln des Einzelnen und hält sich – wenn überhaupt – in einem fragilen Gleichgewicht.

In drei Geschichten schildert die Preisträgerin Erinnerungen an die kommunistische Diktatur Ceausescus in Rumänien, ihrem Heimatland, dass sie 1987 verlassen hat.

Als Beispiel für die Zerbrechlichkeit der bestehenden Welt, die von einem Augenblick zum anderen ihre Ordnung verändern kann, erzählt die Laureatin von dem Vater, der für den Bau seines neuen Hauses Sand schaufelt und – in einem kurzen Moment der Unachtsamkeit – sein Kind verliert, weil es vom Rücken eines Pferdes gleitet und unter Wasser unbemerkt zu Tode getreten wird. Das Pferd, das sich dadurch ›schuldig‹ gemacht hat, wird getötet.⁶⁸⁵

684 Müller 1995, S. 14.

685 Vgl. ebd., S. 15.

Die Gesellschaft verschafft sich Begründungen, um sich ihr Unverständnis gegenüber dem, was in der Welt geschieht, erklären und in irgendeiner Form verstehen zu können. Und sei es, so Müller, in Form des Aberglaubens:

Aus einem neuen Haus muß jemand hinaus. Er gab auf die Frage, warum das Kind starb, eine Antwort, die das Pferd aus dem Spiel ließ und das neue Haus erwähnte. So war dieser Tod eine Notwendigkeit.⁶⁸⁶

In den Worten der Laureatin kommt Sprachskepsis zum Ausdruck. Sie macht deutlich, dass dieser Vorgang, die Sprache an die Wirklichkeit anzupassen, weil sich diese nicht angemessen mit Worten beschreiben und erklären lässt, ihr nicht behagt.⁶⁸⁷

Müller verwebt ihre Perspektive auf die Welt mit Kleists Gesellschafts- und Weltbild, indem sie weitere intertextuelle Bezüge und Anspielungen einfließen lässt. Mittels dieser Technik erweckt es den Anschein, als diene Kleist ihr als Sprachrohr für ihre eigene Sicht auf „die gebrechliche Einrichtung der Welt“. So spricht die Laureatin mit Blick auf die körperliche Anlage des Pferdekopfes von der „Einrichtung des Pferdekopfes“:

Als draußen im Sand unterm Holzapfelbaum Knochen und Hirn durcheinanderlagen, war die Einrichtung des Pferdekopfes zerstört. Eine Einrichtung zum Lastenziehen und Grasfressen war es, was da lag. Eine andere gab es in diesem Kopf nicht. Also war diese zum Lastenziehen und Grasfressen auch die Einrichtung zum Töten.⁶⁸⁸

An anderer Stelle macht sie von dem Begriff der „Einrichtung“ im Sinne einer Funktion, die sie Gegenständen zuweist, Gebrauch:

Die Einrichtung des Glases, uns Wasser an den Mund zu halten, die Einrichtung des Schuhs, uns den Fuß zu schonen, die Einrichtung der

686 Ebd., S. 16.

687 In dieser Rede äußert sich Müller nur in diesem Zusammenhang zu ihrer Sprachskepsis. Zu ihrem Verlust kindlichen Sprachvertrauens nimmt sie jedoch in einigen ihrer Interviews sowie poetologischen Reflexionen Stellung, zum Beispiel in dem Aufsatz *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* (in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München 2011, S. 96–109, hier: S. 98f.).

688 Müller 1995, S. 15.

Brotscheibe, uns den Hunger zu nehmen, ist – jede für sich – auch die Einrichtung, uns zu überleben.⁶⁸⁹

Müller bedient sich des von Kleist häufig verwendeten Begriffs der „Einrichtung“ im Sinne einer funktionalen Organisation von Welt und einer Gesellschaftsordnung, die groß, unübersichtlich und unerklärlich erscheint. Kleist hingegen setzt den Begriff der „Einrichtung“ mit unterschiedlicher Bedeutung ein. Einerseits im Hinblick auf die Einführung und Organisation eines Projektes, wie dem der *Berliner Abendblätter*,⁶⁹⁰ in Bezug auf den Erhalt seiner Lebensführung und Unterkunft⁶⁹¹ und vor allem im Zusammenhang mit seinem Welt- und Gesellschaftsbild. So schreibt Kleist im Oktober 1801 an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge:

Daher fühle ich mich ganz unfähig, mich in irgend ein conventionelles Verhältniß der Welt zu passen. Ich finde viele ihrer Einrichtungen so wenig meinem Sinn gemäß, daß es mir unmöglich wäre, zu ihrer Erhaltung oder Ausbildung mitzuwirken.⁶⁹²

Wenige Monate vor seinem Tod charakterisiert der Dichter die Welt als „eine wunderliche Einrichtung!“⁶⁹³ Diese Beispiele sind nicht vollständig und sollen nur einen Eindruck davon vermitteln, wie Kleist diesen Begriff eingesetzt hat, und darauf verweisen, dass Müller seine Begriffsverwendung übernimmt. Dass die Preisträgerin bezüglich des Pferdes von dem Begriff der Einrichtung spricht, zeigt, dass dessen Handeln nicht willentlich, sondern automatisch, also instinktiv erfolgt und eine moralische Bewertung dessen, was das Pferd tut, damit sinnlos ist. Die moralischen Maßstäbe, die für das Verhalten von Menschen angelegt werden, sind, werden sie auf Tiere übertragen, widersinnig. Diesem ›ihrem‹ Pferd, setzt die Laureatin Kleists Figur des fechtenden Bären aus seinem Prosatext *Über das Marionettentheater* entgegen:

So kam es, daß ich schon sehr früh ein Bild von einem Pferd in meinem Kopf trug, das sich von Kleists fechtendem Bären unterscheidet.

689 Ebd., S. 18.

690 Vgl. DKV, Band 4, S. 490.

691 Vgl. ebd., S. 334 sowie S. 503.

692 Ebd., S. 272.

693 Ebd., S. 511.

Der Bär bleibt Kreatur. Er kann Auge in Auge mit dem Mann so schauen, als ob er die Seele des Menschen darin lesen könnte. Am Holzapfelbaum sind Mann und Pferd auf die Seele des anderen nicht mehr neugierig. Für die Schläue des Bären und Menschen, die einander gleichermaßen hereinlegen und schonen, ist es zu spät. »... daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt«, ist nicht mehr zu erwarten. [...]. Wo sich bei Kleist »wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder« einfindet, da gelangte die Welt nach dem Nationalsozialismus und nach dem Stalinismus nie mehr hin.⁶⁹⁴

Müller setzt auch an dieser Stelle die Kenntnis des Prätextes im Publikum voraus. Es zeigt sich einmal mehr, dass ihr Zugang zu Kleist literarisch geprägt ist. Sie wählt Kleists Figur des Bären als Gegenfigur zu ›ihrem‹ Pferd. Sowohl durch ihren Vergleich des Pferdes mit dem Bären als auch mit Hilfe der als Zitate gekennzeichneten wörtlichen Übernahmen aus Kleists Schrift⁶⁹⁵ arbeitet sie die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen ihrem Weltbild und dem des Dichters heraus. Nach den Erfahrungen der Zeit des Nationalsozialismus und Stalinismus spricht die Preisträgerin der Welt die Möglichkeit ab, durch ein kritisches Bewusstsein und Erkenntnis wieder in den Zustand der Unschuld gelangen zu können. Während Kleist in seinen Werken eine Idee von gesellschaftlichen Utopien zum Ausdruck gebracht hat, scheint Müller der Glaube an die Kraft der Utopie abhanden gekommen zu sein. In dieser Hinsicht – da pflichte ich dem Literaturwissenschaftler Lars Meier bei – ist ihre Skepsis gegenüber einer Veränderung der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ noch extremer als die Kleists.⁶⁹⁶

Dass Müllers Skepsis in Form von Hoffnungslosigkeit weitaus radikaler ist als Kleists Skepsis, zeigt sich auch in einer weiteren Geschichte. Die Laureatin skizziert Beispiele für das Leben der Menschen in der Diktatur Ceausescus,

694 Müller 1995, S. 15.

695 DKV, Band 3, S. 563.

696 Vgl. Meier 2014, S. 184. Auch Lars Meier kommt zu diesem Ergebnis, obwohl er Müllers Dankesrede im Kontext ihres poetologischen Selbstverständnisses und unter Berücksichtigung der Forschungsliteratur, die sich mit ihrer Poetik auseinandersetzt, deutet. Im Gegensatz zu meiner Analyse liegt sein Schwerpunkt nicht auf dem in ihrer Rede zum Ausdruck gebrachten Kleist-Bild, sondern auf den Charakteristika ihres Schreibens.

die charakteristisch für den Personenkult, die Weltfremdheit und den Größenwahn dieses Diktators seien. Sie erzählt, wie die Diktatur die Wirklichkeit bestimmte, indem bei einem anstehenden Präsidentenbesuch auf dem Lande erstes Herbstlaub grün bespritzt und saubere, wohlgenährte Kühe, sogenannte „Präsidentenkühe“,⁶⁹⁷ auf die Wiesen „gestellt“⁶⁹⁸ wurden, wo vorher noch abgemagertes Vieh graste. Die Natur hatte ideal, sauber und keimfrei zu sein. Die Preisträgerin beschreibt das Machtstreben Ceausescus und die Präsentation dieser Macht als Instrumentalisierung aller Materie, insbesondere der Natur:

Selbst Pflanzen waren nicht mehr für sich da. Die lebenden [sic] Zäune aus Thuja oder Tannen wuchsen um die Häuser der Macht. Sie blieben auch da immer grün. Sie behüteten etwas, was für die meisten Menschen im Land nicht zu ertragen war. Sie waren aus der Reihe der Pflanzen übergelaufen zum Staat. Und nicht nur sie, auch die roten Nelken, auch die roten Rosen. Sie hielten Farben, Formen, Düfte hin und schmückten die Auftritte der Macht.⁶⁹⁹

Müller sieht keine Hoffnung dafür, dass etwas, das durch seine Anpassung an die Machtinteressen in einer Diktatur die Unschuld verloren hat, diese durch ein neues Bewusstsein zurückerlangen könnte:

Es ist immer noch so, wie Kleist sagt: Vorne ist »das Paradies verriegelt« und »wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist«. Ja, wir müssen. Aber da, wo vorne Diktatur ist, kann auch irgendwo hinten nichts mehr offen bleiben.⁷⁰⁰

Mit dieser Auffassung steht sie im Gegensatz zu Kleist, der in dem von ihr zitierten Prosatext *Über das Marionettentheater* gerade diese Hoffnung durchscheinen lässt. Ihren Widerstand gegen die Diktatur formuliert sie so:

Was sie für sich nahmen, konnte für mich nicht mehr in Frage kommen. Und was sie bekämpften, wurde mir lieb. Mir blieb keine eigent-

697 Müller 1995, S. 16.

698 Ebd.

699 Ebd.

700 Ebd., S. 18. Die von Müller zitierten Satzteile entsprechen der Originalfassung (vgl. DKV, Band 3, S. 559).

liche Wahl, mir Menschen oder Dinge, die ich mag, wirklich selber auszusuchen. Ich konnte immer nur auf das zurückgreifen, was die Herrschenden sich noch nicht genommen hatten. Das war ein Ausgangspunkt, sogar der einzige.⁷⁰¹

Müllers dritte Geschichte erinnert an eine Freundin, die bei einem Besuch ihres Freundes in Bukarest während eines Erdbebens ums Leben kam. In diesem Zusammenhang erwähnt die Preisträgerin den Titel von Kleists Erzählung *Das Erdbeben in Chili* und macht deutlich, dass das von ihr beschriebene Paar durch den Tod auseinandergerissen wurde und sich nicht – wie bei Kleist – wiedersehen durfte. Dies ist ein gravierender Unterschied zu Kleists Figuren, für die das Erdbeben nicht gleichzeitig das Todesurteil bedeutet. An der Stelle, wo Kleist den Spielraum einer Neuordnung der Welt sieht und den Liebenden eine kurze Zeit der – wenn auch trügerischen – Hoffnung lässt, sieht Müller diesen Hoffnungsschimmer nicht. Auch hier ist ihre Weltsicht radikaler als die Kleists.

Herta Müller hält – mit Blick auf ihre eigene Vita und das Ende der kommunistischen Regimes – auch eine politische Rede. Sie ist ein Plädoyer für den Widerstand gegen den Machtmissbrauch in kommunistischen Diktaturen und gegen den Missbrauch von Mensch, Natur und Sprache zum Zwecke der Machterlangung und -erhaltung. Im zeitgeschichtlichen Kontext aktualisiert sie Kleist jedoch nicht als politischen Schriftsteller. Die Preisträgerin stellt vielmehr das Kleist-Bild des Skeptikers heraus, der sich – ebenso wie sie – der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ bewusst ist und an dieser leidet. Anhand der leitmotivischen Verwendung dieses Kleistzitates und der Auswahl ihrer intertextuellen Bezüge zu Kleists Erzählungen *Die Marquise von O...*, *Das Erdbeben in Chili* und *Michael Kohlhaas* sowie seiner philosophischen Schrift *Über das Marionettentheater* wird deutlich, dass es ihr um die Darstellung der Parallelen zwischen ihrer eigenen und Kleists Welt- und Gesellschaftsicht geht. Die Texte, in denen Kleist sein von Skepsis geprägtes Weltbild zum Ausdruck bringt, sind in dieser Rede als Folie immer präsent und verweisen auf die intensive Kleist-Rezeption der Preisträgerin. Es bleibt der Eindruck, dass Müllers Auseinandersetzung mit Kleist eine Spiegelung ihres Selbst, ihrer Mentalität und gleichzeitig ihres Selbstverständnis-

701 Müller 1995, S. 18.

ses als Schriftstellerin ist, auch wenn sie Letzteres nicht explizit zur Sprache bringt.⁷⁰²

5.2.5 1996 – Hans Joachim Schädlich

Hans Joachim Schädlich überrascht, denn anlässlich seiner Auszeichnung mit dem Kleist-Preis hält er eine rein politische Rede. Diese enthält zahlreiche sinnkonstituierende intertextuelle Bezüge, jedoch keinen zu Kleist. Überhaupt kommen, legt man die Druckfassung im *Kleist-Jahrbuch 1997* zugrunde, Gattungszweifel auf. Denn welche Preisrede beinhaltet Fußnoten? Dass dem Linguisten auch in seiner Literatur daran gelegen ist, Quellen wissenschaftlich korrekt nachzuweisen, geht aus seinen Publikationen hervor und ist charakteristisch für sein Werk.⁷⁰³ Eine Preisverleihung, eine Dankesrede, die formal keine ist, kein Dank, weder an die Vertrauensperson Ruth Klüger noch an die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft als Initiatorin, keine Erinnerung an Kleist. Schädlichs Vortrag ist eine Aktion gegen jegliche Erwartung und ein Bruch mit den Konventionen. Er wirft unmittelbar die Frage auf, was den Laureaten zu diesem Vorgehen bewegt.

In seiner unter der Überschrift *Vertrauen und Verrat* stehenden Rede nimmt der Preisträger Bezug auf die aktuelle politische Situation nach der deutschen Wiedervereinigung sowie der Neuordnung Europas nach den Balkankriegen. Mit Hilfe eines Beispiels aus der griechischen Mythologie, der Gestalt des Minotaurus, den Theseus mit Hilfe des Ariadnefadens tötet,

702 Die Laudatio hat der Schriftsteller Walter Hinck gehalten. Da von seiner Lobrede keine Initiative für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Namenspatron Kleist ausgeht, ist sie für diese Studie nicht relevant. In seiner Laudatio zeichnet er den Lebens- und Schaffensweg der Preisträgerin nach und kontextualisiert diesen innerhalb zweier Stränge des politischen Zeitgeschehens im 20. Jahrhundert: des Lebens in einem von Willkür und dem Vertrauensmissbrauch geprägten totalitären Staat sowie im Kontext der Völkerwanderung nationaler Minderheiten in Europa (vgl. Walter Hinck: *Das mitgebrachte Land. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1994 an Herta Müller*. In: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Stuttgart et al. 1995, S. 6–13).

703 Schon in Schädlichs 1977 veröffentlichtem Prosaband *Versuchte Nähe* erbringt der Schriftsteller in den Anmerkungen zu jedem seiner kurzen Texte den Nachweis der von ihm verwendeten Prätexte (vgl. Hans Joachim Schädlich: *Versuchte Nähe*. Prosa. Vierte Auflage. Reinbek 2007, S. 187–189). Dieses Verfahren behält er auch in späteren Jahren und in seinen Romanen bei, so beispielsweise in *Kokoschkins Reise* (vgl. Hans Joachim Schädlich: *Kokoschkins Reise*. Zweite Auflage. Reinbek 2013, S. 191).

äußert sich Schädlich zu „Liebesverrat, Familienverrat [und] Staatsverrat“⁷⁰⁴ und geht der Frage nach, was unter Verrat zu verstehen und aus welchen Gründen er zu legitimieren sei.⁷⁰⁵ Ein von Peter von Matt konstatiertes Grundsatz laute, so Schädlich: „*Wer liebt, hat recht*“.⁷⁰⁶ Diese These überträgt Schädlich affirmativ nicht nur auf den Liebes-, sondern ebenso auf den Staatsverrat, der aus Liebe zum Staatssystem erfolge, und exemplifiziert seine Aussage anhand des Attentats auf Hitler am 20. Juli 1944. Der Bewertungsmaßstab für die an dem Staatsstreich Beteiligten bewege sich, so Schädlich, zwischen dem Verrat am Staat einerseits versus den Verrat am eigenen Gewissen andererseits. Der Laureat widmet den Hauptteil seiner Rede Formen des Staatsverrates in Diktaturen. Am Beispiel der Sowjetunion, des Deutschen Reiches sowie der DDR zeigt er, dass deren Wesen seiner Auffassung nach von Lüge und Verrat bestimmt seien, und dass in ihnen insbesondere die Grundlage allen menschlichen Zusammenlebens, das *Vertrauen*, verraten werde:

Lüge und Verrat gehören zum Wesen totalitärer Staaten. Wie soll eine Ordnung Bestand haben, in der es zur Tugend erklärt wird, daß der Vater den Sohn, der Bruder den Bruder und der Mann die Frau an die Diktatur verrät? Eine Ordnung, in der eine Bedingung menschlicher Gemeinschaft, das *Vertrauen*, zur lächerlichen Schimäre degradiert wird?⁷⁰⁷

Im Zuge dieser Auseinandersetzung zitiert der Preisträger nationalsozialistische und kommunistische Offiziere und Politiker, wie Carl Schenk Graf von Stauffenberg, Roland Freisler, Andrej Wyschinskij, Hitler, Lenin und Stalin. Außerdem werden Schriftsteller und Philosophen des 20. Jahrhunderts, wie Hannah Arendt, Albert Camus sowie Thomas Mann, erwähnt. Anhand der zahlreichen Fußnoten wird deutlich, dass es dem Wissenschaftler und Schriftsteller Schädlich auch in seiner Funktion als Kleist-Preisträger wichtig ist, den exakten Nachweis seiner Zitate und Anspielungen zu erbringen.

704 Hans Joachim Schädlich: *Vertrauen und Verrat. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises 1996*. In: *Kleist-Jahrbuch 1997*. Stuttgart et al. 1997, S. 12–16, hier: S. 13.

705 Vgl. ebd.

706 Ebd. Dieses Zitat entnimmt Schädlich Peter von Matts Monografie mit dem Titel *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur* (München 1994, S. 21).

707 Schädlich 1997, S. 16.

Schädlich nimmt die Kleist-Preisverleihung zum Anlass, sich in einer Zeit nach massiven politischen Umbrüchen in Europa ausschließlich politisch zu äußern. Dieses kann als eine Ähnlichkeit in der biografischen Erfahrung zwischen ihm und Kleist gewertet werden. Damit würde auch hier ein Preisträger den Aspekt bei Kleist suchen, der ihn persönlich beschäftigt und sich in seinem eigenen Schreiben niederschlägt.

Schädlich wendet sich gegen Totalitarismus, explizit gegen totalitäre Staatsgewalt. In besonderer Weise spiegelt sich seine Vita, sein Leben in der ehemaligen DDR, das von Vertrauensbruch, Verrat, Überwachung, Publikationsverbot und der anschließenden Ausreise in die Bundesrepublik Deutschland geprägt wurde, in dieser Dankesrede wider. Der Preisträger hat die Erfahrung von Vertrauensverrat im engsten Familienkreis machen müssen. Denn – wie er der Einsicht in seine ›Stasi-Akte‹ entnehmen konnte – sein älterer Bruder hat jahrelang als Spion für das Ministerium für Staatssicherheit gearbeitet, ihn ausspioniert und verraten.⁷⁰⁸ Schädlichs Preisrede ist ein Plädoyer für Vertrauen, Freiheitsrechte und für die Demokratie, verbunden mit der impliziten Aufforderung, politischem Handeln einen moralischen Anspruch zugrunde zu legen:⁷⁰⁹

Die Suche nach einem Maß, das zu bewerten gestattet, was Verrat genannt wird, mag den einen zur Berufung auf religiöse Gebote, den anderen zur Berufung auf überstaatliche, unveräußerliche Freiheitsrechte führen – das Recht auf Gleichheit, Unversehrtheit, Eigentum, Meinungs- und Glaubensfreiheit, Widerstand gegen Unterdrückung. Eines scheint mir immerhin gewiß zu sein: daß es ein Maß gibt und

708 Diese Erfahrung liegt seiner Erzählung *Die Sache mit B.* zugrunde, die in der Zeitschrift *Kursbuch. Deutschland, Deutschland* veröffentlicht worden ist (Heft 109, September. Berlin 1992, S. 81–89). Der Germanist Walter Hinck weist im Verlauf seiner Laudatio für Herta Müller zwei Jahre zuvor explizit auf diesen Tatbestand hin: „Von der Unterminierung aller Lebensverhältnisse durch den Überwachungsstaat handeln auch Erzählungen und Romane Hans Joachim Schädlichs [...]. Schädlich hat sogar einen makabren Betroffenheitsvorsprung, ist er doch jahrelang von seinem eigenen Bruder bespitzelt worden.“ (Hinck 1995, S. 11.)

709 In dieser Hinsicht kann der von Schädlich zitierte Aphorismus von Spinoza gelesen werden, den der Preisträger zwar als Zitat kennzeichnet, dessen Quelle er jedoch nicht belegt (vgl. Schädlich 1997, S. 16).

daß ihm der Vorrang einzuräumen ist vor den Beliebigkeiten politischer Opportunität.⁷¹⁰

Auffällig ist, dass Schädlich sich in diesem Rahmen als rein politisch denkender Mensch inszeniert, der weder seine persönlichen Erfahrungen als Bürger der DDR oder der Bundesrepublik Deutschland anspricht noch seine Rolle als Schriftsteller oder seine poetologischen Vorstellungen zur Sprache bringt. Auch seine Tätigkeit als Sprachwissenschaftler, dessen Augenmerk insbesondere der Grammatik gilt, thematisiert er nicht. Sein Blick ist ein distanzierter, und das dokumentiert Schädlich auch durch die Wahl der Form seines wissenschaftlichen Vortrags. Insofern erscheint es auch konsequent, dass er – um sein politisches Ansinnen in den Vordergrund stellen zu können – sowohl auf eine kritische Auseinandersetzung mit Kleist als auch auf einen Dank an seine Laudatorin oder die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft verzichtet. Schädlichs Text ist möglicherweise unabhängig, das heißt ursprünglich nicht aus Anlass der Kleist-Preis-Verleihung, entstanden. Darauf deuten sowohl seine Form als auch der Inhalt hin. Dennoch kann man seine Rede als eine Art Antwort auf Klügers Laudatio lesen, denn sie arbeitet heraus, dass er aufgrund seiner Erfahrung, in zwei totalitären Staatssystemen gelebt zu haben, zu einem politischen Schriftsteller geworden sei.

Während der Preisträger mit seiner die Gattung Dankesrede sprengenden Vorgehensweise für eine Überraschung sorgt, erfüllt die Laudatorin Ruth Klüger die an sie gestellte Erwartung und erzeugt in ihrer literaturwissenschaftlich geprägten Rede ein Bild, das Kleist als Sprachkünstler zeigt.⁷¹¹ Die Laudatorin hat sich verschiedentlich literaturwissenschaftlich mit Kleists Werken beschäftigt und ist mit ihnen vertraut. Im Hinblick auf ihre Funktion als Laudatorin wird ihren Kleist-Essays nur eine Fußnote gewidmet.⁷¹² Zu

710 Ebd.

711 Vgl. Ruth Klüger (a): *Steine des Anstoßes: Die Bücher von Hans Joachim Schädlich. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1996*. In: *Kleist-Jahrbuch 1997*. Stuttgart et al. 1997, S. 6–11.

712 In ihrem Aufsatz *Freiheit, die ich meine: Fremdherrschaft in Kleists „Hermannsschlacht“ und „Verlobung in St. Domingo“* wertet Klüger beide Werke als sich ergänzende Resultate einer thematischen Auseinandersetzung Kleists mit politischen und privaten Welten in Form von Auflehnung gegen Fremdherrschaft und Versklavung einerseits und der Unvereinbarkeit des Einsatzes für ein Gemeinwohl mit persönlichen Anliegen, wie Liebesbezie-

Beginn ihrer Laudatio avisiert sie, sich inhaltlich mit den Werken Schädlichs auseinandersetzen und „einen politischen, einen historischen, einen moralischen, einen ästhetischen, [...] einen heiteren Auftrag [...] und schließlich, zu Ehren unseres genius loci, einen Kleistschen Auftrag“⁷¹³ in seinem Werk recherchieren zu wollen. Doch was sie unter dem sogenannten „Kleistschen Auftrag“ versteht, bleibt zunächst abstrakt. In rhetorisch beispielhafter Form schürt Klüger damit bereits in ihrer Einleitung die Erwartung, es könne eine thematische Beschäftigung Schädlichs mit Kleist geben, die herauszuarbeiten die Laudatorin beabsichtigt.

Aus der Besprechung der literarischen Beispiele aus Schädlichs Werk, die Klüger anführt, wie die Kurzprosa-Bände *Versuchte Nähe* und *Ostwest-*

hungen, andererseits. Im Kontext des politischen Zeitgeschehens des 20. Jahrhunderts konstruiert Klüger Kleist hier als Wegbereiter strategischer, revolutionärer Befreiungskämpfe und liest ihn als einen Zeitgenossen (vgl. Ruth Klüger (a): *Freiheit, die ich meine. Fremdherrschaft in Kleists „Hermannsschlacht“ und „Verlobung in St. Domingo“*. In: dies.: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen 1994, S. 133–162). Darüber hinaus hat Klüger in ihrem Aufsatz *Tellheims Neffe: Kleists Abkehr von der Aufklärung* versucht, mit Hilfe intertextueller Bezüge zwischen Kleists und Lessings beziehungsweise Schillers Werken Kleists Auseinandersetzung mit der Aufklärung nachzuweisen und seine Distanzierung von deren Ideen und Idealen zu begründen: „Er [Kleist, S. R.] blieb zwar sein Leben lang ein Kind der Aufklärung und schleppte ihre Dichtungen und Maximen mit sich. Aber er war ein Kind, das auszog, um das Gruseln zu lernen. Er war der verlorene Sohn der Aufklärung, der nicht wiederkam ins Vaterhaus.“ (Ruth Klüger (b): *Tellheims Neffe. Abkehr von der Aufklärung*. In: ebd., S. 163–188, hier: S. 187.) Um die Vermischung von Geschlechterrollen beziehungsweise die Konstruktion des Weiblichen und Männlichen bei Kleist geht es in zwei Essays: *Die Hündin im Frauenstaat: Kleists Penthesilea* (in: dies. (b): *Frauen lesen anders. Essays*. Zweite Auflage. München 1997, S. 129–155) sowie *Die andere Hündin: Kleists Käthchen* (in: dies. (c): ebd., S. 157–176). Klüger betrachtet die Frauenfiguren aus einer feministischen Perspektive heraus. Sie analysiert die Umstände, die in Kleists *Penthesilea* zu dem „[berühmtesten] Lustmord in der deutschen Literatur“ (ebd., S. 158) geführt haben und bezeichnet diesen als „Sexualakt“ (ebd.). Mit Blick auf Kleists Aussage, die Protagonistinnen seien dasselbe Wesen mit unterschiedlichem Vorzeichen (vgl. ebd., S. 163), vergleicht die Autorin beide Frauenfiguren. Anhand der Untersuchung der in beiden Dramen verwendeten Tiermetaphorik kommt sie zu der Erkenntnis, sowohl Penthesileas sexuelle Begierde und Leidenschaft (vgl. Klüger 1997 (b), S. 147) als auch Käthchens unterwürfiges Nachlaufen ihres Herrn seien »tierisch« im Sinne von charakteristisch für eine Hündin (vgl. Klüger 1997 (c), S. 170). Klüger spricht in diesen Essays zweimal von der „Modernität“ dieser Dramen, die sie auf Kleists differenzierte und deutungsoffene Ausgestaltung der Figuren zurückführt (vgl. Klüger 1997 (b), S. 154 sowie Klüger 1997 (c), S. 159).

713 Klüger 1997 (a), S. 6.

berlin, wird deutlich, dass es ihr um die Funktion von Sprache als Möglichkeit der distanzierten Betrachtung und Erhaltung von Erinnerungen im Sinne einer Konservierung geht. Die von ihr aufgestellte Hypothese, im Laufe der Zeit werde besonders in der Literatur die sprachliche Form wichtiger als der Inhalt,⁷¹⁴ wird von ihr mit einem Vergleich der Relation, Sprache verhielte sich zum Inhalt wie die Mumie zum Skelett, verdeutlicht.⁷¹⁵ Ein kurzer intertextueller Verweis auf „die unvergleichliche Scherben-Schilderung der Frau Marthe [die] ihren zerbrochenen Krug mehr als aufwiegt“,⁷¹⁶ aus Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug*, dient ihr beispielhaft als Beleg und Verstärkung ihrer These.

Klüger unterstellt, dass die doppelte Erfahrung aus zwei totalitären Regimen, die aus der Zeit des Nationalsozialismus sowie die als langjähriger Bürger der DDR, Schädlich zu dem politischen Schriftsteller gemacht habe, der er sei. Denn sonst, so Klüger, wäre er in erster Linie Märchendichter geworden und hätte sich als Sprachwissenschaftler noch „ausschließlich der Feinheiten seiner Muttersprache gewidmet“. ⁷¹⁷ Damit wendet sich Klüger nach der kurzen Betrachtung einiger politischer und historischer Aspekte in Schädlichs Œuvre dem Märchendichter Schädlich zu und zitiert aus seinem Werk, um ein „Indiz für das Märchenprinzip in seinen Büchern“⁷¹⁸ zu erbringen. Sein Märchen *Der Sprachabschneider* dient Klüger dazu, auf die Bedeutung von Sprache für die Identität des Menschen hinzuweisen, und vielleicht auch als Verweis auf Schädlichs moralisch-ästhetischen Auftrag in seinen Werken. Klüger attestiert diesen in mehrfacher Hinsicht ›anstößig‹ zu sein. Diese Bewertung bezieht sie sowohl auf die Sprache des Preisträgers („poetisch und obszön zugleich“)⁷¹⁹ als auch auf die von ihm gewählten Inhalte, die in der DDR als politisch unangemessen und als nicht publizierbar galten. Mit dem Zitat „denn jeder trägt den leid’gen Stein zum Anstoß in sich selbst“,⁷²⁰

714 Vgl. ebd., S. 7.

715 Mit diesem Hinweis nimmt Klüger implizit Bezug auf die Laudatio Reich-Ranickis, der die Frage nach der Präferenz des Inhalts gegenüber der sprachlichen Form am Beispiel von Kleists Aufsatz *Brief eines Dichters an einen anderen* erörtert (vgl. Kapitel 5.2.2).

716 Klüger 1997 (a), S. 7.

717 Ebd.

718 Ebd., S. 8

719 Ebd., S. 7.

720 DKV, Band 1, 1. Auftritt, S. 287, V. 5f.

ebenfalls Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug* entnommen, verweist Klüger auf die Subjektivität jeder Rezeption eines Textes.

Wenn auch der heitere Auftrag in den Werken Schädlich von Klüger nicht so dezidiert herausgearbeitet wird, so lüftet sie im letzten Abschnitt ihrer Laudatio doch noch das Rätsel um den sogenannten „Kleistischen Auftrag“. Die Laudatorin zieht Parallelen zwischen dem Preisträger und Kleist. Auch Kleist habe mit seinen Werken bei dem zeitgenössischen Publikum Anstoß erregt. Es seien seine politischen und moralischen Vorstellungen und deren teilweise grausamen Darstellungen, die Rezipienten bis in die Gegenwart hinein verstörten und abschreckten, so Klüger. Sie spricht Kleist in besonderer Weise Sprachgewalt, -virtuosität und -kenntnis zu und wählt das Bild des „gewandtesten Wortspielers“⁷²¹ und „unbekümmertsten Quasi-Etymologen“⁷²² für ihn. Eine weitere Ähnlichkeit besteht für die Laudatorin darin, dass auch Kleist mit seinen Erzählungen *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* und *Das Bettelweib von Locarno* Märchen verfasst und in seinem Erzähltext *Michael Kohlhaas* sowie in dem Ritterschauspiel *Das Käthchen von Heilbronn* mit dem Übernatürlichen einen Aspekt des Märchenhaften verarbeitet habe. Eine letzte Gemeinsamkeit von Kleist und Schädlich beobachtet Klüger in der Situation des politischen Umbruchs, denen beide Dichter in ihrer Zeit ausgesetzt waren und mit denen sie sich auseinandersetzen mussten. Bei dieser Bewältigung habe die Sprache, insbesondere die Syntax, beiden Kraft und Orientierung gegeben:

Ich meine, daß für Schädlich wie für Kleist das feste Gefüge der Syntax einen Halt bot oder bietet gegen eine unbegreifliche, weil so noch nicht dagewesene politische Situation. Allerdings ist die Rutschbahn der Schachtelsätze bei Kleist ganz anderer Natur als die humorvolle Akribie, mit der Schädlich seine grammatischen Grundsätzlichkeiten einsetzt und abwandelt.⁷²³

Klügers strukturierte Laudatio löst die Gattungserwartungen ein. Ihre Rede zeigt eine starke Form von Intertextualität, die ihre Argumentation sinnkon-

721 Klüger 1997 (a), S. 10.

722 Ebd.

723 Ebd.

stituierend unterstützt. So gelingt es ihr, Kleist nicht zu instrumentalisieren, sondern ihm zu huldigen, insbesondere seiner Sprache.

5.2.6 1998 – Dirk von Petersdorff

Der mit zweiunddreißig Jahren bislang jüngste Preisträger seit der Wiederbegründung des Kleist-Preises nimmt die Preisverleihung zum Anlass, einen kulturkritischen, kunst- und literaturgeschichtlichen Vortrag zu halten, der in Aufbau und Argumentation nicht den Charakter einer Dankesrede zeigt.⁷²⁴ Ähnlich wie im Jahr zuvor stellt sich ein weiteres Mal die Frage, welches Thema einem Preisträger des Kleist-Preises derartig wichtig erscheint, dass er mit den Konventionen dieser Literaturpreisverleihung bricht und eine Erinnerung an Heinrich von Kleist vermeidet. Diesen lässt Petersdorff – trotz vielfältiger sonstiger intertextueller Bezugnahmen⁷²⁵ – in seinem Vortrag vollkommen unerwähnt. Und dieses überrascht umso mehr als der Literaturwissenschaftler und Lyriker offensichtlich mit Kleists Leben (und Werk) vertraut ist. Denn auf die Fortschreibung Kleists in Petersdorffs Gedicht *Kleist aus Paris, 1801*,⁷²⁶ das auf Kleists erste Reise nach Paris im Jahr 1801 deutet, weist Günter Blamberger, Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, in seiner Begrüßungsansprache explizit hin und zitiert daraus. Darüber hinaus findet sich in dem gleichen Lyrikband ein Gedicht mit dem Titel *Sehnsucht*, aus dessen ersten Zeilen hervorgeht, dass der Wunsch nach Alleinsein das lyrische Ich mit Kleist verbindet. Hier heißt es:

Ich will allein sein. Wie BILLY,
wie Kleist, wie Müller-Lüdenscheidt [...].⁷²⁷

In seiner Rede vertritt Petersdorff folgende These: Die ästhetische Moderne habe sich überholt und bedürfe einer radikalen Erneuerung. Der Laureat widmet sich den Fragen, wann Kunst als ästhetisch gelungen betrachtet werden könne und aus welchen Gründen die ästhetische Entwicklung, die er als

724 Vgl. Dirk von Petersdorff: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1999*. Stuttgart et al. 2000, S. 14–22.

725 Im Zuge der Charakterisierung der ästhetischen Moderne verweist Petersdorff auf Philosophen (Kant, Aristoteles, von Kues, Pascal, Adorno), Maler (Raffael, Tizian, Botticelli) sowie Schriftsteller (Goethe, Moritz, Hilbig, Dante, Baudelaire, Ajgi, Enzensberger).

726 Dirk von Petersdorff: *Wie es weitergeht. Gedichte*. Frankfurt/Main 1992, S. 27.

727 Ebd., S. 74.

„ästhetische Moderne“⁷²⁸ bezeichnet und deren Beginn er um 1800 als einen alle traditionellen Regeln negierenden Befreiungsschlag der Kunst markiert, Ende des 20. Jahrhunderts nicht länger Inhalte und Werte vermitteln könne.⁷²⁹ Er moniert das Fehlen zeitgenössischer Kunst, die den Ansprüchen und Perspektiven dieser Zeit, explizit „der liberalen Gesellschaft westlichen Typs“,⁷³⁰ gerecht werde. Die Ursache dieses von ihm konstatierten Mangels lokalisiert der Preisträger in anachronistischen ästhetischen Vorstellungen, die – der Moderne entstammend – die gegenwärtige Wirklichkeit nicht angemessen widerspiegeln könnten:

Die Entstehung gelungener Kunst wird dadurch gestört, jetzt, heute, daß bestimmte Vorstellungen über die Form der Kunst, ihr Verhältnis zu Dingen und Menschen und über die Bedeutung des Ästhetischen in der Gesellschaft Fesseln sind, die Phantasie am Boden halten. Man kann auch sagen: Die Kunsttheorie ist nicht in Form [...]. Ästhetische Vorstellungen können die Sicht verengen, den Horizont verstellen, Aufbrüche verhindern. Damit meine ich, daß die ästhetische Moderne, die einmal eine Befreiung war, heute einschnürt und beengt; daß ihre Reste, und mehr sind es ja nicht, wie Gespenster durch unsere Diskurse treiben; daß die ästhetische Moderne eine große Vergangenheit hat, aber keine Zukunft.⁷³¹

Der Laureat beklagt den Verlust von Formen und Regeln in der Kunst, den Verzicht auf das Prinzip der Mimesis als grundlegenden Bezug zur Welt und eine fehlende Offenheit in der Kunstreflexion. Sein Fazit ist: Die ästhetische Moderne, die er zeitlich zwischen 1800 und 1989 einordnet, sei spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überholt. Im Zuge dessen plädiert Petersdorff für eine Aktualisierung der Kunsttheorie bezüglich dreier Kriterien: Form, Inhalt und Reflexion. Er macht deutlich, dass es keine überzeitlichen Regeln für die Produktion von Kunst geben könne, da eine jede Zeit andere Ansprüche an die Darstellung ihrer Gesellschaft stelle.

Der Preisträger vertritt die Auffassung, dass die Negation von Regeln und Formen, mit der der Künstler in der Moderne erfolgreich gegen die Vergan-

728 Petersdorff 2000, S. 15.

729 Vgl. ebd., S. 14.

730 Ebd., S. 15.

731 Ebd., S. 14f.

genheit opponieren, sich abgrenzen und Neues erschaffen konnte, zum Ende des 20. Jahrhunderts nicht länger erfolversprechend sein könne, da Ursprung und Grundlage seines Widerstandes gegen ästhetische Normen von ihm selbst eliminiert wurden. Stellvertretend für die Künstler, die den Beginn der ästhetischen Moderne eingeleitet haben, zitiert Petersdorff aus einer Rede Goethes, die dieser 1771 anlässlich einer Gedächtnisveranstaltung zu Ehren Shakespeares gehalten hat und in der er sich leidenschaftlich gegen die zeitgenössische Regelpoetik wendet. Petersdorff sagt:

Die moderne Kunst – ist die Kunst der Originalität, des Regelbruchs, der Negation. Sie will keine Vergangenheit. Wer sie hört und sieht und liest, soll nicht wiederfinden, sondern überrascht werden, überwältigt. Dahinter stand eine gewaltige Energie, sie lebt, bebt in den Sätzen des Anfangs: »Mir wäre mein Herz geborsten«, das ist Goethe, 1771, »wenn ich den Herrn der Regel nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich suchte, ihre Türme zusammenzuschlagen.« Das ist der Kampf gegen die ewigen Formen, die Regeln, den immerwährenden Wiederholungszwang der Kunst. Der Dichter des Neuen ist frei vom Frondienst der Tradition.⁷³²

In der Argumentation des Preisträgers kommt missionarischer Eifer zum Ausdruck, wenn er versucht, diese Aufbruchsstimmung, die Goethe offenbar angesichts der von Shakespeare lancierten dramatischen Neuerungen empfunden und künstlerisch umgesetzt hat, auf das Ende des 20. Jahrhunderts zu übertragen. Wäre dem Laureaten daran gelegen gewesen, Kleist sichtbar zu machen, so hätte sich im Zuge seines literarhistorischen Überblicks die Möglichkeit gegeben, an den Dichter und seinen Bruch mit zeitgenössischen

732 Ebd., S. 15. Bei Goethe heißt es: „Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzo, da ich sahe, wie viel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angetan haben, wie viel freie Seelen noch drinne sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich suchte, ihre Türme zusammenzuschlagen.“ (Johann Wolfgang Goethes *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden*. Band 18. *Ästhetische Schriften 1771–1805*. Herausgegeben von Friedmar Apel. Frankfurt/Main 1998, S. 10.) In diesem Zusammenhang verweist Petersdorff mit Karl Philipp Moritz namentlich auf einen weiteren „Großen der Frühzeit“ (Petersdorff 2000, S. 15).

literarischen Konventionen zu erinnern. Doch Petersdorff entscheidet anders. Die von ihm verwendeten intertextuellen Bezugnahmen zielen allein darauf ab, seine Argumentation mit Blick auf den Verlauf der ästhetischen Moderne zu unterstützen.

Im Rückgriff auf die Systemtheorie Niklas Luhmanns fordert Petersdorff die Rückbesinnung auf „Kontingenz und [...] Form“,⁷³³ auf „Verschiedenheit und Stimmigkeit“,⁷³⁴ um Neues, Spannendes und Unerwartetes erschaffen zu können:

Kontingenz ist etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also ist, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (Erfahrenes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen. Er setzt die gegebene Welt voraus, bezeichnet also nicht das Mögliche überhaupt, sondern das, was von der Realität aus gesehen anders möglich ist.⁷³⁵

In diesem Sinne plädiert der Laureat für eine Abkehr von bis dato verankerten ästhetischen Vorstellungen und für eine neue Offenheit, mit der menschliche Wahrnehmungen, Gedanken und Handlungen in all ihrer Möglichkeitsvielfalt und Relativität dargestellt werden könnten. Andererseits betont er angesichts der damit einhergehenden Komplexität die Notwendigkeit des Rückgriffs auf die Form, einer Ordnung, die Orientierung geben könnte.

Der Preisträger, dessen historisierender Blick auf die Phase der ästhetischen Moderne aufzeigt, dass eine avantgardistische Negation alles Vergangenen nicht die Lösung sein könne,⁷³⁶ plädiert für die biblische Empfehlung „Prüfet alles, das Gute behaltet!“⁷³⁷ Mit dem impliziten Bezug zum Fall der Mauer und der deutschen Wiedervereinigung nach 1989 markiert Petersdorff dieses Ereignis als möglichen ästhetischen Neubeginn:

733 Ebd.

734 Ebd.

735 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Vierte Auflage. Frankfurt/Main 1991, S. 152.

736 Vgl. Petersdorff 2000, S. 20.

737 Vgl. ebd. In dem 1. Brief, den Paulus an die Thessalonicher schrieb, heißt es: „prüfet aber alles, und das Gute behaltet“ (Luther 1912, 1. Thess. 5,21).

Und hat nicht die Geschichte der letzten 10 Jahre lachend und zerstörend vorgeführt, was geht, wieder geht, wiederkommt. Es war ein ständiges Kommen und Gehen; und manches Ding, das wir am Morgen noch für ziemlich ewig hielten, war am Abend fort; wie geschmolzener Schnee, wie abgebrannte Kerzen. Das Denken muß nachziehen, auch das ästhetische Denken, hier stehen die Mauern noch und verstellen den Blick auf das, was inzwischen der Fall ist. Was können wir tun? Gepäck zurücklassen, den Blick heben, wandern!⁷³⁸

Im Kontext dieser kunsttheoretischen Betrachtung entwickelt Petersdorff das Bild des Künstlers als „Figur des ästhetischen Wanderers, Pilgers, der nicht stehenbleibt, der Bewegung huldigt, zitternd und hoffend, das Licht suchend.“⁷³⁹ Als herausragendes, einzigartiges Beispiel für diese Künstlerfigur und damit als Repräsentanten seiner ästhetischen ›Nach-Moderne‹ nennt der Preisträger den Dichter Hans Magnus Enzensberger.⁷⁴⁰ Dieser hat offensichtlich Vorbildcharakter für den Laureaten. Deutlich wird auch das daraus resultierende poetologische Selbstverständnis und Selbstbild Petersdorffs, der sich in dieser Tradition verankern möchte:

Dieser Geist läßt sich einatmen, um frischer fortzukommen – ein Aufbruch ohne Gruppenbildung und mit nicht allzuviel Theorie im Gepäck. Und dabei stimmen wir folgendes Liedchen an:

Eines schickt sich nicht für alle,
Sehe jeder, wie er's treibe,

738 Petersdorff 2000, S. 21. Zu einer möglichen „Sprache der Kontingenz“ äußert sich Petersdorff etwas konkreter in einem Essay: „Das Wortmaterial besteht aus alten Beständen und schriller Neuheit, Fülle des Lebens. Alltagssprache, Wissenschaft und Songs und Farnblätter im Stein. Ebenso ändern sich Gestik und Temperament des Sprechenden. Postulate und Pamphlete und Gruppenbildungs-Manifeste gehören einem gläubigen Zeitalter an. Das Durcheinander danach klingt anders. Wo der Glaube an eine Ordnung, eine Sprache fällt, ändert sich auch die Konstruktion des Werkes.“ (Dirk von Petersdorff: *Der neue und der alte Mensch bei Wieland, Henscheid, Enzensberger*. In: ders.: *Verlorene Kämpfe*. Essays. Frankfurt/Main 2001, S. 47–69, hier: S. 68f.)

739 Petersdorff 2000, S. 21.

740 Zu Enzensbergers literarischer Metamorphose vom ›Restaurator‹ der 1950er Jahre bis zum ›Erneuerer‹ der 1970er Jahre nimmt Petersdorff unter dem Titel *Die Abschaffung der Abschaffungen*. Hans Magnus Enzensberger psalmodiert in seinem Essay *Der neue und der alte Mensch bei Wieland, Henscheid, Enzensberger* Stellung (vgl. Petersdorff 2001, S. 61–68).

Sehe jeder, wo er bleibe,
Und wer steht, daß er nicht falle.

Aber natürlich reicht das Singen nicht, und alle Reden und Vorschläge sind eitel, wenn ihnen nicht Werke folgen. Ich hoffe, sie werden folgen, denn der Kleist-Preis ist auch Bürde, und an den Früchten sollt Ihr sie erkennen. Nicht an der Idee der Früchte und nicht an einem Kommentar zu Früchten. Sondern an den Früchten, an ihrem Geschmack. In diesem Sinne, mit dieser Hoffnung bedanke ich mich.⁷⁴¹

Das als Zitat markierte „Liedchen“, das der Preisträger anstimmt, entstammt Goethes Gedicht *Beherrigung*.⁷⁴² Dass Petersdorff in seiner Rede aus zwei Prätexten Goethes zitiert, gibt zu erkennen, dass ihm dessen Texte geeignet erscheinen, um die von ihm ausgerufene Aufbruchsstimmung zum Ausdruck zu bringen. Beiläufig gibt er zum Schluss seiner Rede eine kurze Stellungnahme zum Kleist-Preis ab und erwähnt, dass es ihm Aufgabe und Verpflichtung sei, im Namen Kleists ausgedrückt zu werden.

Der Preisträger nimmt die Preisverleihung zum Anlass, den ›Tod der ästhetischen Moderne‹ zu beschwören und sich – mit Hilfe des vorgestellten Konzeptes – als eine Art Erneuerer einer ästhetischen Theorie zu generieren, die, erstmalig ausgehend von einer offenen Gesellschaft, die Wirklichkeit zeitgemäß abbilden soll. Gleichzeitig stellt er damit sein poetologisches Selbstverständnis vor, legitimiert seine eigene Lyrik, erklärt sie vor dem Hintergrund des von ihm ausgerufenen Desiderates der Kontingenz als zeitgemäße literarische Ausdrucksmöglichkeit und inszeniert sich als „ästhetischen Wanderer“.⁷⁴³

741 Petersdorff 2000, S. 21f.

742 Johann Wolfgang Goethes *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden*. Band 1. *Gedichte 1756–1799*. Herausgegeben von Karl Eibl. Frankfurt/Main 1987, S. 285, V. 9–12.

743 In seiner Funktion als Literaturwissenschaftler beschäftigt sich Petersdorff bis heute mit dem Thema „Literatur und gesellschaftliche Modernisierung (18. bis 20. Jahrhundert)“. Dies ist seiner homepage an der Universität Jena zu entnehmen (vgl. www.glw.uni-jena.de/Institut/Mitarbeiter/Petersdorff (30. Dez. 2019)). Petersdorffs Essays über die Notwendigkeit der Erneuerung einer ästhetischen Theorie sind zusammengefasst in dem Essayband *Verlorene Kämpfe*. Essays (Frankfurt/Main 2001).

Die Motivation des Laudators, des Schriftstellers Lars Gustafsson, deutet darauf hin, einem jungen, hoffnungsvollen Schriftsteller mittels der Vergabe des Kleist-Preises den Start zu erleichtern, ihm, wie er selbst sagt, „Selbstvertrauen und Stimulans“⁷⁴⁴ zu geben. Damit greift er einen Vergabeaspekt auf, der schon Grundsatz zu Zeiten des ursprünglichen Kleist-Preises war, junge, aussichtsreiche Schriftsteller auszuzeichnen und keine bereits arrivierten zu ehren. Zudem knüpft er in seiner Laudatio an die Vorrede Günter Blambergers an, dessen Begrüßungsansprache nicht nur eine Erinnerung an den Namensgeber Heinrich von Kleist und die Geschichte des Kleist-Preises, sondern auch eine an die von Seiten der Institution erwünschte Ausrichtung für die Wahl des Preisträgers ist. Dennoch: Über diesen Bezug hinaus macht Gustafsson den Namenspatron weder explizit noch implizit sichtbar.

Diese Konstellation aus Vertrauensperson und Preisträger erinnert an die aus dem Jahr 1991, als Hans Magnus Enzensberger in seiner Funktion als Laudator seinen Laureaten Gaston Salvatore auszeichnete. Lars Gustafsson verfolgt eine ähnliche Strategie wie einst Enzensberger und stellt keine Bezüge zu Kleist her. Anstatt den Dichter in Erscheinung zu bringen, lobt er ausschließlich den Preisträger. Dass auch dieser einer kritischen Auseinandersetzung mit Kleist aus dem Weg geht und sich damit implizit gegen diese traditionelle Form der Dichterehrung ausspricht, kann auf eine gewisse Nähe dieser Schriftsteller zueinander zurückgeführt werden.⁷⁴⁵

5.2.7 2000 – Barbara Honigmann

Barbara Honigmanns Dankesrede mit dem Titel *Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises* ist eine Hommage an Kleist und eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit dem Dichter, die von ihrer Erfahrung als Dramaturgin mit Kleists Dramen am Theater geprägt ist. Doch ist es keine aktuelle Erfahrung, die sie mit Kleist verbindet, sondern eine, die über zwei Jahrzehnte zurückliegt und sie in die Zeit der 1970er Jahre in die DDR zurückführt. In diesem Kontext ist

744 Lars Gustafsson: *Laudatio auf Dirk von Petersdorff. Anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises am 13. Juni 1998*. In: *Kleist-Jahrbuch 1999*. Stuttgart et al. 2000, S. 8–13, hier: S. 8.

745 Die Nähe dieser drei Schriftsteller zeigt sich in einer späteren Publikation: Dirk von Petersdorff (Hrsg.): *Hans Magnus Enzensberger und die Ideengeschichte der Bundesrepublik*. Mit einem Essay von Lars Gustafsson. *Jenaer Germanistische Forschungen. Neue Folge*. Band 30. Heidelberg 2010.

ihr Kleist-Bild zu verorten, das den Dichter als „DDR-Autor“,⁷⁴⁶ als Identifikationsfigur und Leidensgefährten zeigt.

Zwei Themen greift die Laureatin in ihrer Rede auf: Der erste Teil ist eine Würdigung Kleists und befasst sich mit Honigmanns kultureller Verankerung in der deutschen Sprache, die sie anhand ihrer Prägung durch die Auseinandersetzung mit Kleist schildert. Im zweiten Teil ihrer Rede geht sie dazu über, ihre Bindung an das Judentum und die Beschäftigung mit ihrer jüdischen Identität darzulegen, die sie – ihre Rede rahmend – wieder zurück zu Kleist und zur Kleist-Preisverleihung im Deutschen Theater führt.

Die Preisträgerin eröffnet ihre Dankesrede mit einer starken Betonung ihrer Kleist-Verehrung:

Natürlich liebe, verehere und bewundere ich Heinrich von Kleist. Daß ich heute den Kleist-Preis verliehen bekomme, ist mir eine große Freude und ein Anlaß, über Kleist und auch über mich zu sprechen. Damit will ich keine Nähe suggerieren, sondern von einem Verhältnis erzählen, in dem fast alles schief gegangen ist, das ›Schiefe‹ vielleicht gerade der Grund der Anziehung war und immer auch, in jeder neuen Begegnung, geblieben ist.⁷⁴⁷

Diesen ersten Satz, der die Frage aufwirft, warum es für Honigmann „natürlich“ ist, dass sie Kleist bewundert, wiederholt die Schriftstellerin im Verlauf ihrer Rede zwei weitere Male.⁷⁴⁸ Empfindet sie die Kleist-Liebe als selbstverständlich beziehungsweise obligatorisch für sie als Kleist-Preisträgerin? Oder als ehemalige DDR-Schriftstellerin? Oder als frühere Dramaturgin am Deutschen Theater? Honigmanns kritische Auseinandersetzung mit Kleist

746 Barbara Honigmann: *Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 2001*. Stuttgart et al. 2001, S. 13–21, hier: S. 14.

In der Monografie *Der dialektische Kleist. Zur Rezeption Heinrich von Kleists in Literatur und Theater der DDR* (Bielefeld 2018) greift Stephan Ehrig Honigmanns Charakterisierung Kleists als „DDR-Autor“ knapp 20 Jahre später auf: „Kleist [ist] nicht nur zu einem Sinnbild für jene marxistische Ästhetik und ihre DDR-Autorschaft geworden [...], sondern darüber selbst im Rückblick zu einem fingierten DDR-Autor und Autorschaftsbild [...], der sämtliche Phasen kultureller DDR-Identität durchlaufen hat und mit dem man die DDR etwas besser verstehen kann.“ (Ehrig 2018, S. 301 und vgl. ebd., S. 41.)

747 Honigmann 2001, S. 13.

748 Ebd., S. 13 sowie S. 17.

schließt den Gebrauch als ironischen Kommentar aus. Die Antwort ist wohl gerade in den Ambivalenzen zu suchen, die die Preisträgerin in ihrem Verhältnis zu dem Dichter aufdeckt, und in denen ihre Liebe zu Kleist begründet ist.

Ausgehend von ihrer eigenen Biografie setzt sich Honigmann mit den ihrer Auffassung nach im Fokus der Kleistschen Werke stehenden Themen auseinander, die sie als „das Zerbrochene [...] und Inkohärente, [...] das Unaufgelöste und Unauflöslche, das Schiefe“⁷⁴⁹ bezeichnet und das sie mit dem Bild des „Splitter im Fuße des Dornausziehers“⁷⁵⁰ assoziiert. Dem Titel ihrer Rede fügt sie weitere substantivierte Adjektive mit Negationspräfix hinzu, „das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige“,⁷⁵¹ und verleiht so gleichzeitig dem „Schiefen“ in ihrem Verhältnis zu Kleist Ausdruck. Auf den ersten Blick kontrastiert dieses „Schiefe“, die Negation ihrer Beziehung zu Kleist, mit dem formelhaft wiederholten Satz „Natürlich liebe, verehere und bewundere ich Heinrich von Kleist“.⁷⁵² Doch wird dieser Eindruck im Verlauf der Dankesrede dahingehend modifiziert, dass sie von Kleist das Bild eines bedeutenden „DDR-Autors“⁷⁵³ entwickelt, der ihr gleichsam unverständlich und fremd und dennoch Leidensgefährte und Identifikationsfigur ist.

Honigmanns Auseinandersetzung mit Kleist folgt der Chronologie ihrer eigenen Biografie. Sie führt sie mit Blick auf Werk, Leben und Person des Dichters und unter dem Leitgedanken, das Unstimmige, Zerbrochene und Schiefe bei Kleist und in ihrem Verhältnis zu ihm darzustellen. Beispielhaft für Kleists Prosawerk nennt die Laureatin die Erzählung *Michael Kohlhaas*, eine ihrer frühen Leseerfahrungen, und charakterisiert sie als die „wichtigsten, größten, schönsten, traurigsten, komischsten, bizarrsten und atemberau-

749 Ebd., S. 13. In Bartls Aufsatz *Den Unbeschreibbaren beschreiben. Das Bild Heinrich von Kleists in Essays der Gegenwartsliteratur – über die Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014 und den Kleist-Essay von Lukas Bärfuss* führt nicht jedes der kurz gefassten Kleist-Bilder zu einer schlüssigen Kleist-Darstellung. Auf der Suche nach einem „semantischen Kern“ (Bartl 2016, S. 24), der die Auseinandersetzung Honigmanns mit Kleist charakterisieren soll, zitiert Bartl allein diesen Satz und bleibt damit sehr unbestimmt (vgl. ebd.).

750 Honigmann 2001, S. 13.

751 Ebd.

752 Ebd., S. 13 sowie S. 17.

753 Ebd., S. 14.

besten Seiten der deutschen Literatur“.⁷⁵⁴ Mittels der Häufung von Superlativen in Bezug auf Kleists Erzählung verweist die Preisträgerin auf das Besondere, das sie diesem Erzähltext zuspricht. Sie kann als ein weiterer Hinweis auf ihre Verehrung des Dichters gedeutet werden und unterstreicht den Hommage-Charakter ihrer Rede.

Dem Dramenwerk Kleists nähert sich Honigmann am Beispiel ihrer Tätigkeit als Assistentin des Dramaturgen am Brandenburger Theater in den 1970er Jahren. Sie charakterisiert das Lustspiel *Amphitryon* als

molièresche Verwechslungs-, Verdoppelungs- und Täuschungskomödie [...], die bei Kleist, zum Totlachen komisch, von der Zerrissenheit und Verunsicherung der Getäuschten und Verdoppelten handelt,⁷⁵⁵

macht ihre Erfahrung im Umgang mit Kleists Text deutlich und beschreibt das unbefriedigende Gefühl, diesem Text nur oberflächlich nahe gekommen und damit dem Dramatiker Kleist nicht gerecht worden zu sein:

Kleist und sein Text [blieben] auf der Bühne aus der Oberflächenerscheinung der Verwechslungskomödie unerlöst, und nur in einem Aufsatz für das Programmheft [...] versuchte ich zu beschreiben, was das Stück noch ist, noch sein könnte, noch sein müßte und was in der Aufführung alles unsichtbar geblieben war. Aber ich hatte schon begriffen, daß auch die tief sinnigen Deutungen dem Text nicht die Erlösung bringen würden, die er nur auf der Bühne [...] finden kann – oder gar nicht findet.⁷⁵⁶

Ohne die Art der Problematik, „die tief sinnigen Deutungen“ des Dramas direkt zu benennen, nimmt Honigmann implizit Bezug auf die *Amphitryon*-Rezeption als Gesellschaftskomödie, in der die „Darstellung der Identitätsproblematik und der religiösen Fragen“⁷⁵⁷ als am Theater schwer umsetzbar in den Hintergrund tritt. Die von der Preisträgerin geschilderte Herausforderung bei der Inszenierung dieses Dramas deutet gleichzeitig auf das, was sie als „das Unstimmige“, „das Unaufgelöste“ und „das Schiefe“ in ihrem Verhältnis zu Kleist bezeichnet.

754 Ebd., S. 13.

755 Ebd., S. 14.

756 Ebd.

757 Doering 1996, S. 30.

Honigmann, die ihren Wohnsitz bis 1984 in der DDR hatte, nimmt explizit Bezug auf das Kleist-Bild der 1970er Jahre, das Kleist zur Projektionsfläche eigenen Leidens an der bestehenden Gesellschaftsordnung stilisierte, und charakterisiert ihn als ›Rebell‹:

Kleist war, wenn ich so sagen darf, ein wichtiger DDR-Autor, nicht nur, weil sein Lebensweg hauptsächlich hier verlief und sich in eben-dieser Gegend abspielte, unter deren preußischem Charme wir alle litten, sondern weil wir, oder viele von uns, oder wenigstens einige, uns in dem Anrennen gegen die bestehende Ordnung wiederzuerkennen glaubten, ohne uns jedoch wirklich von ihr lösen zu können.⁷⁵⁸

Sie konstruiert ein Kleist-Bild, das den Dichter als Identifikationsfigur und Leidensgefährten für Kulturschaffende in der DDR zeigt. An dieser Stelle sind die Preisreden von Christa Wolf und Heiner Müller implizit mitzulesen.⁷⁵⁹ Honigmann beschreibt den Spagat, dem sich Künstler ausgesetzt sahen, sich Kleist einerseits annähern zu können ohne ihn – andererseits – zu vereinnahmen. In diesem Zusammenhang rekurriert sie auf Kleists Beanspruchung im Nationalsozialismus und stellt dieser ihre eigene gegenüber:

Die Vereinnahmung Kleists durch die Nazis war für uns überhaupt kein Thema, denn wir sahen ihn als einen widerspenstigen, schwierigen, nonkonformistischen Dichter, sozusagen auf unserer Seite.⁷⁶⁰

Honigmanns Kleist ist ein Andersdenkender, gegen Normen rebellierender, der eigensinnig und unangepasst an den Zeitgeschmack geschrieben hat und in dessen Verhalten sich die Laureatin offensichtlich widergespiegelt sah.

Von einer Form des Scheiterns an Kleists Drama *Penthesilea* erzählt Honigmann mit Blick auf eine geplante Inszenierung unter der Regie von Fritz Marquardt und Heiner Müller an der Volksbühne. Sie schildert ihre Erfahrung als wenig Einfluss nehmende Dramaturgin, die angesichts des Textes psychisch und physisch überfordert gewesen sei und diese Überforderung durch das Stück auch bei Marquardt und Müller in Form von Rat-

758 Honigmann 2001, S. 14.

759 Dieses bezieht sich ebenfalls auf den Ende der 1980er Jahre vollzogenen Paradigmenwechsel, den Klaus Kanzog in seinem Aufsatz *Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption* beschrieben hat (vgl. Kanzog 1988, S. 312–328).

760 Honigmann 2001, S. 14.

losigkeit und Unfähigkeit bei dem Inszenierungsversuch beobachten konnte. Ebenso wie bei der Darstellung der *Amphitryon*-Inszenierung unterlässt die Preisträgerin es auch in Bezug auf die *Penthesilea*-Inszenierung, die Gründe für die auftretenden Schwierigkeiten zu benennen. Stattdessen beschreibt sie ihre Gefühle angesichts dieses Dramas:

Ich [...] war sowieso viel zu betroffen von der ›Penthesilea‹, deren Lektüre mir auch heute noch körperlich weh tut und jede Art beängstigende Auflösungswünsche hervorruft [...]. Zu Hause hängte ich mir ein Foto von Gérard Philippe als Prinz von Homburg ins Zimmer, um Penthesilea zu vergessen.⁷⁶¹

Honigmann beurteilt die Auseinandersetzung mit dem Drama als Überforderung und als „Kapitulation vor der Menschen fressenden Amazone und den schwerverdaulichen Stücken Text.“⁷⁶²

Ein besonderer Schwerpunkt bei der Schilderung verschiedener beruflicher Episoden und Auseinandersetzungen mit Kleist-Inszenierungen bildet ihre Erfahrung am Deutschen Theater. Mit jeder Episode aus ihrem eigenen Leben als Dramaturgin nimmt sie explizit Bezug auf die in den 1970er Jahren initiierten Kleist-Projekte und damit auf die Aspekte des an den Theatern der DDR geführten Kleist-Diskurses, die den Dichter als einen an „den ihn bedrängenden politischen Verhältnissen“⁷⁶³ Leidenden zeigen und ihn damit zu einer Identifikationsfigur für die Kulturschaffenden selbst stilisieren. Die Preisträgerin schildert ein „Kleist-Projekt, ein Kleist-Großprojekt, ein Überkleist-Projekt“⁷⁶⁴ der Doppelinszenierung von *Prinz Friedrich von Homburg* und *Der zerbrochne Krug* am Deutschen Theater⁷⁶⁵ als eine intensive, psy-

761 Ebd. S. 15. Die Preisträgerin erinnert an dieser Stelle an die erste Theaterinszenierung des *Prinz Friedrich von Homburg* nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Theaterregisseur und Begründer des Festivals von Avignon, Jean Vilar, inszenierte 1951 *Le Prince de Hombourg* mit dem Schauspieler Gérard Philippe in der Hauptrolle. Ihre Bezugnahme scheint maßgeblich von der Attraktivität dieses populären Schauspielers gelenkt und verweist doch gleichzeitig auf die Kleist-Rezeption und Aufführungspraxis in den Nachkriegsjahren.

762 Ebd.

763 Ebd., S. 16.

764 Ebd., S. 15.

765 Die Doppelinszenierung wurde 1976 unter der Regie von Adolf Dresen uraufgeführt. Dieses Kleist-Projekt, in dem das Verhältnis von Gesellschaft und Individuum problematisiert werden sollte, dient Ehrig als Ausgangspunkt seiner Beschäftigung mit dem „dialekti-

chisch und physisch fordernde Theater- und Inszenierungserfahrung, die einem Rausch geglichen und damit im völligen Gegensatz zu der Aufführungsproblematik einer letztendlich gescheiterten *Penthesilea*-Inszenierung gestanden habe:

Zwei Stücke [...], die, so wie wir Kleist verstanden, in einer Welt spielen, die nicht hält und nicht halten kann, trotz oder wegen Gericht, Ordnung und Gesetz, gebrochen oder ungebrochen, einer Welt, der man sich nur durch Flucht oder Ohnmacht entziehen kann.⁷⁶⁶

In dieser Deutung erfährt die Spiegelung der DDR-Künstler in Kleists beiden Werken ihre Veranschaulichung. Umso verständlicher wird Honigmanns Äußerung, sie hätten sich gefühlt, „als würden [sie] einen verbotenen Autor aufführen.“⁷⁶⁷

Die Laureatin nähert sich Kleist nur an wenigen Stellen auf der textuellen Ebene. Eine solche ist ein paraphrasierendes Zitat, das sie stellvertretend für Kleists ›Geist‹, der über ihnen, den Theatermachern, geschwebt habe, wählt:

Wir stellen uns vor, wie er sich beim Schreiben des ›Zerbrochenen Krugs‹ amüsiert haben mußte, wenn er die »Bruchstücke, [die] die Seele nicht mahlen können«, wild durcheinanderpurzeln, übermütig und unsinnig im zerrissenen Vers ineinanderfallen läßt.⁷⁶⁸

Ein Blick auf Kleists Brief an seine Halbschwester Ulrike von Kleist, datiert auf den 5. Februar 1801, zeigt, dass die Schriftstellerin dieses Zitat dem sehr ernsthaften Ursprungskontext entnommen und – kontextfremd – in ihre Rede eingegliedert hat. Kleist schreibt hier, unglücklich über seine Lebenssituation, über die Schwierigkeit, jemandem seine Gefühle und Gedanken zu offenbaren, und bringt in diesem Zusammenhang seine Sprachskepsis und Angst, missverstanden zu werden, zum Ausdruck:

schen Kleist“ in der DDR. Auf die Hintergründe und die mit diesem umfangreichen Projekt verbundene Bedeutung für einzelne Kulturschaffende, unter anderen für Barbara Honigmann, geht Ehrig in dem Kapitel *Der preußische Weg zum Sozialismus: Kleist-Projekt am Deutschen Theater (1975–77)* ein (vgl. Ehrig 2018, S. 181–201).

766 Honigmann 2001, S. 15.

767 Ebd.

768 Ebd., S. 16.

Ach, Du weißt nicht, wie es in meinem Innersten aussieht [...]. Aber es ist nicht möglich, u wenn es auch kein weiteres Hinderniß gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mittheilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen u was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke.⁷⁶⁹

Diese Bedeutung erschließt sich im Kontext der Verwendung bei Honigmann nicht mehr. Die Preisträgerin bedient sich – mit Blick auf Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug* – einer weiteren sprachlichen Wendung, die sie Kleists Brief an Friedrich de la Motte Fouqué vom 25. April 1811 entnimmt und an den Schluss des folgenden Absatzes setzt:

Der Geist Kleists, der da über uns schwebte, der sich gerade im ›Zerbrochenen Krug‹ in seiner ganzen Blöße mitteilt, in dem Stück, das ihn ja auch am längsten, durch ganz verschiedene Lebensepochen begleitet hat. Gerade in diesem Text glaubten wir sein Bild am deutlichsten zu erkennen, im Stakkato der Sprache, das dem Stakkato seiner Lebenskatastrophen zu entsprechen scheint, und im Humor und in dem umwerfenden Witz, mit dem er von ›seinem Thema‹ spricht, vom verlorenen Paradies, von den zerbrochenen Gefäßen, die sich nicht mehr zusammenfügen lassen, von der Welt ›nach dem Fall‹ in Holla, Husum und Hussahe, wo das Huhn den Pips hat.

Und dann war der ›Krug‹ ja auch *mit der Tinte meines Lebens geschrieben*.⁷⁷⁰

Kleist schreibt 1811:

Denn die Erscheinung, die am meisten, bei der Betrachtung eines Kunstwerks, rührt, ist, dünkt mich, nicht das Werk selbst, sondern die Eigenthümlichkeit des Geistes, der es hervorbrachte, und der sich, in unbewußter Freiheit und Lieblichkeit, darin entfaltet [...]. Es kann auch, aber nur für einen sehr kritischen Freund, für eine Tinte meines Wesens gelten [...].⁷⁷¹

769 DKV, Band 4, S. 196.

770 Honigmann 2001, S. 16.

771 DKV, Band 4, S. 483.

Ob es sich hier um eine ungenaue Zitation handelt, bleibt offen. Honigmanns Interesse gilt offensichtlich der Charakterisierung von Kleists geistiger Grundhaltung, die sie in dem Lustspiel in Stil, Sprache und Thema verkörpert sieht und die sie zwischen Humor und Witz einerseits und Unglück und Melancholie andererseits ausmacht. Versteht man ›Tinte‹ aufgrund ihrer substanziellen Nähe zu Blut als Notwendigkeit, um leben zu können, so erfüllt dieses vom Original abweichende Zitat dennoch die Funktion, die Intensität von Kleists Gefühlsregung widerzuspiegeln.

Zeitgleich und als Vorspiel zu der obengenannten Doppelinszenierung entstand eine Hommage, ein „Abend für Heinrich von Kleist – Dichter in Preußen“,⁷⁷² eine szenische Montage über das Leben und Werk des Dichters, die seine Dichtung und Preußen unversöhnlich gegenüberstellen sollte, so Honigmann.⁷⁷³ Nach der Erstaufführung wurde dieses Stück, wegen „des deutlichen Beziehungsreichtums zu DDR-Verhältnissen, zwar nicht verboten, aber abgesetzt“.⁷⁷⁴ Bei dieser Gelegenheit musste Honigmann erfahren, dass ihre intensive Auseinandersetzung und Identifikationserfahrung mit Kleist nicht ohne gesundheitliche und berufliche Konsequenzen für sie bleiben sollte. Sie erhielt keine neue Anstellung am Deutschen Theater, beendete ihre Karriere als Dramaturgin und arbeitete fortan als freie Schriftstellerin.

Die von der Preisträgerin geschilderten unterschiedlichen Inszenierungserfahrungen mit Dramen Kleists machen deutlich, dass das Bedürfnis vieler DDR-Künstler, sich mit Kleist zu identifizieren, nicht auf den Dichter und seine Werke in toto zu übertragen war. Das Bild, das sie sich von Kleist machten, fanden sie offensichtlich in dem einen Text schlüssiger vertreten als in einem anderen. Oder, um bei Honigmanns Erfahrungen zu bleiben, in der *Penthesilea* am wenigsten, im *Amphitryon* nur in unbefriedigender Form und in *Prinz Friedrich von Homburg* und *Der zerbrochne Krug* am überzeugendsten. Darüber hinaus bot sich das Leben Kleists als Projektionsfläche eigener Lebenserfahrungen an. Dieses Kleist-Bild als Leidensgefährte und Identifikationsfigur findet sich ab Mitte der 1970er Jahre bei vielen DDR-Schriftstellern, unter anderen bei Christa Wolf und Heiner Müller. Dass die Preisträgerin dieses fünfundzwanzig Jahre später zur Grundlage ihrer Dan-

772 Honigmann 2001, S. 16.

773 Vgl. ebd.

774 Ebd.

kesrede macht, zeigt die tiefe kulturelle Prägung, die sie in jungen Jahren durch ihre Beschäftigung mit Kleist in der DDR erhalten hat. Honigmanns Sehnsucht und Bedürfnis, sich von Kleist auch im wörtlichen Sinne ein Bild machen zu können, kommt dadurch zum Ausdruck, dass sie es bedauerlich findet, dass es von ihm lediglich eine Miniatur im Alter von vierundzwanzig Jahren gibt, „auf der er wie zwölf aussieht.“⁷⁷⁵ Aus diesen Gründen malt sie – nach ihrem Verlassen der DDR – selbst ein Bild von ihm: „Öl auf Leinwand, 60 x 70 cm, sein Bild im Buch, das Buch verdeckt einen Brief.“⁷⁷⁶

Der zweite Teil ihrer Dankesrede, den die Preisträgerin erneut mit ihrer formelhaften Liebeserklärung „Natürlich liebe, verehere und bewundere ich Kleist, [...] immer noch und immer mehr“⁷⁷⁷ eröffnet, dreht sich um das Thora-Judentum, ihre jüdische Identität und den Versuch, ihr Leben als orthodoxe Jüdin mit dem Leben als Schriftstellerin, die in der deutschen Sprache und Kultur verwurzelt ist, vereinbaren zu wollen. An dieser Stelle ihrer Rede schließt sich der Kreis von ihrer persönlichen Kleist-Erfahrung als Dramaturgin am Deutschen Theater und dem aktuellen Tag der Preisverleihung im Namen Kleists ebendort. Mit einer an die Adresse der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft gerichteten kritischen Bemerkung bezüglich des für sie aus religiösen Gründen ungünstigen Tages für die Entgegennahme dieses Literaturpreises⁷⁷⁸ kritisiert sie im Allgemeinen das fehlende Verständnis nichtjüdischer Menschen gegenüber orthodoxen Juden. Eine Bezugnahme auf Kleists Einstellung gegenüber Juden, die jüdische Tradition des Kleist-Preises oder das durch die jüngsten Anschläge auf jüdische Synagogen erschütterte jüdische Leben in Deutschland erfolgt hingegen nicht.⁷⁷⁹

Von dem Unstimmigen und Schiefen in ihrem persönlichen Verhältnis zu Kleist, über das Unvereinbare ihrer kulturellen deutschen Prägung und dem orthodoxen Judentum kehrt die Preisträgerin zum Schluss ihrer Dankesrede zurück zu Kleist und widmet sich in einer kritischen Auseinandersetzung

775 Ebd., S. 13.

776 Ebd., S. 17.

777 Ebd.

778 Der Tag der Preisverleihung wurde auf Samstag, den 14. Oktober 2000 gelegt. In der jüdischen Tradition ist dies der 15. Monat Tischri, ist Schabbat, das heißt der 7. Tag der Woche und damit Ruhetag und erster Tag des Laubhüttenfestes, der ein jüdischer Feiertag ist.

779 Im Jahr 2000 gab es drei Anschläge auf Synagogen in Erfurt (20. April 2000), Düsseldorf (3. Oktober 2000) sowie in Essen (7. Oktober 2000).

konkret einem von ihr beobachteten Widerspruch in dem Prosatext *Über das Marionettentheater*:

Obwohl sich die Forschung wohl einig ist, daß der Aufsatz sozusagen hinten und vorne nicht stimmt, möchte ich eine dieser Unstimmigkeiten verdeutlichen, in einem Detail, das mir vor langer Zeit ins Auge gesprungen ist und für das ich nirgendwo sonst einen Hinweis gefunden habe.⁷⁸⁰

Während sich die Preisträgerin in ihrer bisherigen Auseinandersetzung mit Kleist allein auf persönliche Erfahrungen bezogen hat, beruft sie sich hier – mit Blick auf die von ihr beobachtete Unstimmigkeit – auch auf den wissenschaftlichen Kleist-Diskurs.

Honigmann zitiert einen langen Absatz aus Kleists Text, in dem der Erzähler von seiner Beobachtung im Bad berichtet, wie ein junger Mann seinen Fuß auf einen Stuhl setzt, um diesen abzutrocknen, und er – bei dem Versuch, diese graziöse Bewegung zu wiederholen – scheitert und seine Anmut verliert.⁷⁸¹ Den Erzähler erinnert diese erste anmutige Gebärde an ein Bild, das er kurz zuvor in Paris gesehen zu haben glaubt:

Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen.⁷⁸²

Anhand einer vergleichenden Bildbesprechung des antiken künstlerischen Motivs des „Dornausziehers“ mit dem in Kleists Prosatext beschriebenen Bildnis des Jünglings, macht die Preisträgerin darauf aufmerksam, dass Kleists Vergleich widersprüchlich sei, weil die Skulptur des Dornausziehers einen jungen Mann zeige, der – mit angewinkeltem Bein auf einem Fels sitzend – seinen linken Fuß nach einem Dorn absucht:

Kleist bezieht sich also auf eine Skulptur, von der er auch noch behauptet, sie gerade »kurz zuvor« gesehen zu haben, die es aber gar nicht gibt. Es gibt nur eine klassische Statue von einem Jüngling, der

780 Ebd., S. 19.

781 Vgl. DKV, Band 3, S. 560f.

782 Ebd., S. 561.

einen Fuß auf einen Schemel setzt, das ist der Hermes mit der Sandale; er befindet sich im Louvre [...] und Kleist könnte den Hermes mit der Sandale mit dem Dornauszieher verwechselt haben.⁷⁸³

Im Hinblick auf die vom Erzähler explizit betonte Zeugenschaft:

Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalls war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte. ⁷⁸⁴

deutet die Laureatin diese Unstimmigkeit nicht als unbewusst eingefügten Widerspruch, beispielsweise aufgrund einer Verwechslung, sondern hält sie für vorsätzlich und mit Bedacht von Kleist gewählt:⁷⁸⁵

sonderbarerweise geht es ja bei Kleist oft um die Fragwürdigkeit eines Bildes, eines Eindrucks, einer Erinnerung, einer Zeugenschaft – im buchstäblichen Sinne in der ›Marquise von O....‹. Schon ›Amphitryon‹ handelt ja von Täuschung, Verwechslung und Verunsicherung. Das offene Ende, Alkmenes ›Ach«, scheint Adams Flucht und Homburgs Ohnmachtsanfall, die den Leser und Zuschauer auch einigermaßen im Ungewissen und Unaufgelösten lassen, vorwegzunehmen. Wir werden nie erfahren, ob Kleists falschem Bezug auf den Dornauszieher einfach eine falsche Erinnerung [...] zugrunde liegt, oder ob uns Kleist das gleiche Vertrauen in die sozusagen höhere Wahrheit seines Textes, gegen allen Augenschein, abverlangt wie Eve ihrem Ruprecht.⁷⁸⁶

Die Dichte und Vielzahl der angeführten intertextuellen Anspielungen, die Honigmann anführt, um das Widersprüchliche und die fehlende Plausibilität als Grundmotiv in Kleists Werken beispielhaft zu präzisieren, deutet auf eine ausgeprägte Bewusstheit und Kenntnis der Kleistschen Werke hin. Es handelt sich um inhaltliche Bezugnahmen auf Kleists Erzählung *Die Marquise von O....*, sowie die Dramen *Amphitryon*, *Der zerbrochne Krug* und *Prinz Friedrich von Homburg*, die von der Preisträgerin – im Sinne einer Veran-

783 Honigmann 2001, S. 20.

784 DKV, Band 3, S. 561.

785 Auch Honigmanns Kommentar „Und Kleist wußte es ganz genau“ (Honigmann 2001, S. 21) deutet auf das Absichtsvolle in Kleists Darstellung des Inkohärenten hin.

786 Ebd., S. 20.

schaulichung von Kleists Grundmotiv – pointiert und sinnkonstituierend eingesetzt werden.

Honigmann ist der Auffassung, der Mensch habe keine Aussicht⁷⁸⁷ und keinen Anspruch auf Unversehrtheit, weil das Schiefe, Unstimmige, Widersprüchliche zu seinem Leben gehöre, wie die „Scherbenhaufen all der Krüge, die wir zerschmissen haben und die nicht zu reparieren sind“.⁷⁸⁸ Das Schmerzhafte und Abgebrochene, „diesen Splitter im Fuß“, habe man zu akzeptieren. An dieser Stelle dient ihr erneut Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug* als intertextueller Bezugspunkt. Mit dieser abschließenden Deutung verweist die Schriftstellerin sowohl auf ihr eigenes Leben, ihre tiefe Prägung durch Kleist und ihre Identifikation mit dem Dichter, als auch auf Kleists Biografie und Werk selbst.

Die Preisträgerin aktualisiert Kleist nicht vor aktuellem Zeitgeschehen. Stattdessen macht sie eine Zeitreise zurück in die DDR der 1970er Jahre und beschreibt ihre persönliche Auseinandersetzung mit Kleist im Rahmen ihrer Tätigkeit am Theater. Einerseits weist sie auf die Schwierigkeit hin, ihm und seinen Texten gerecht werden zu können, andererseits vereinnahmt sie den Dichter als Identifikationsfigur und Schriftstellerkollegen, der für sie ein „DDR-Autor“ ist. Gerade am Beispiel Honigmanns wird deutlich, dass das von den Kulturschaffenden in der DDR geradezu ›erlebte‹ Kleist-Bild des an der Zeit Leidenden prägend und über Jahrzehnte beherrschend gewesen sein muss. War diese Prägung schon bei Christa Wolf und Heiner Müller eine sehr starke, so beeindruckt sie bei Honigmann allein deshalb, weil sie diese noch fünfundzwanzig Jahre nach ihrer Erfahrung, am Übergang ins 21. Jahrhundert, in den Mittelpunkt ihrer Beschäftigung mit Kleist stellt.

Im Kontext der Frage nach ihrer jüdischen Identität hätte die Laureatin auch die Frage danach, ob und in welcher Form sich Kleist zum Judentum geäußert hat, stellen können. Anders als beispielsweise bei seinem Zeitgenossen Achim von Arnim, lassen sich in Kleists Schriften keine antisemitischen Äußerungen finden. Aus einem Brief an seine Halbschwester Ulrike vom

787 Diese Deutung entnehme ich Honigmanns Wertung, dass „es eher unmöglich ist, »die Reise um die Welt [zu] machen und [zu] sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist«“ (ebd., S. 21). Die zitierten Zeilen sind Kleists Prosatext *Über das Marionettentheater* entnommen (vgl. DKV, Band 3, S. 559).

788 Honigmann 2001, S. 21.

5. Februar 1801 geht hervor, dass sich Kleist in jüdischer Gesellschaft besonders wohl fühlte und lediglich leise Kritik an ihrer von ihm als „pretiös“ bezeichneten Bildung übte:

In Gesellschaften komme ich selten. Die jüdischen würden mir die liebsten sein, wenn sie nicht so pretiös mit ihrer Bildung thäten. An dem Juden Cohen habe ich eine interessante Bekanntschaft gemacht, nicht so wohl seinetwillen, als wegen seines prächtigen Cabinets von physikalischen Instrumenten, das er mir zu benutzen erlaubt hat.⁷⁸⁹

Doch Honigmann verweist ebenso wenig auf Kleists Judenbild wie der Laudator Luc Bondy. Stattdessen thematisiert sie das Unstimmige in ihrem eigenen Leben, ihr gespaltenes Verhältnis, sich einerseits der deutschen Sprache und Kultur und andererseits dem praktizierenden Judentum zugehörig zu fühlen. Dabei kommt die Preisträgerin zu dem Schluss, beide Pole miteinander harmonisch vereinbaren zu wollen sei ein nicht lösbarer Widerspruch.

Honigmanns Umgang mit Kleists Texten geht weit über eine marginale Auseinandersetzung mit dem Dichter hinaus. Ihr scheint beides zu gelingen: Einerseits versteht sie es, ihr sehr persönliches Verhältnis zu dem Dichter mittels intertextueller Bezüge zu (ausschließlich) Kleistschen Prätexten zu veranschaulichen und ihn als ›DDR-Autor‹, als Identifikationsfigur und Leidensgefährten zu charakterisieren. Andererseits macht sie den Dichter Kleist hinter diesen selektiven Bezügen sichtbar, dergestalt, dass sie – mit der Darstellung des Widersprüchlichen – einen für seine Dichtung charakteristischen Aspekt in den Mittelpunkt ihrer Kleist-Rezeption stellt und diesen kritisch erörtert. Mit der Wahl, „das Unaufgelöste und Unauflöslche, das Schiefe“ in Kleists Werken zu reflektieren, benennt die Preisträgerin gleichzeitig Aspekte, die für ihr eigenes Schreiben und Leben charakteristisch sind.

789 Vgl. DKV, Band 4, S. 198. Es soll nur beispielhaft gezeigt werden, dass die Möglichkeit, sich mit Kleists Judenbild auseinanderzusetzen, bestanden hätte, auch wenn, wie Hans Joachim Kreuzer anmerkt, „in seinen Dichtungen und Briefen Juden nicht vorkommen“ (Hans Joachim Kreuzer: *Heinrich von Kleist*. München 2011, S. 85). In diesem Zusammenhang und ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei auf eine kleine politische Schrift Kleists aus dem Jahr 1809 verwiesen, in der sich der Dichter auf Ernst Moritz Arndts anti-napoleonische Schrift *Geist der Zeit* bezieht (vgl. DKV, Band 3, S. 493f.).

Mit der Wahl des jüdischen Regisseurs Luc Bondy als Vertrauensperson und dessen Nominierung der jüdischen Schriftstellerin Barbara Honigmann verweist die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft explizit auf ihre eigene Tradition. Ihr Präsident, Günter Blamberger, erinnert in seiner Begrüßungsansprache daran, dass die Initiative für die Begründung des Kleist-Preises sowie ihre finanzielle Unterstützung in erster Linie deutschen Juden zu verdanken sei.⁷⁹⁰ Die Auseinandersetzung der jüdischen Beteiligten mit ihrer jüdischen Identität und ihrem Leben erfolgt vor dem Hintergrund jüngster Anschläge auf jüdische Synagogen in Deutschland. Luc Bondys Laudatio ist eine Hommage an die von ihm nominierte Preisträgerin Barbara Honigmann. Er stellt vier Romane der Preisträgerin vor und verortet diese in der Biografie der Schriftstellerin, die stark von ihrer deutsch-jüdischen Identität geprägt ist. Offensichtlich ist es die Frage nach seiner eigenen jüdischen Identität, die ihn zu den Werken Honigmanns geführt hat, da diese sich in ihren Texten mit ebendieser Frage, ob ein Jude von dem kollektiven Trauma oder durch jüdische Tradition und Identität geprägt werde, beschäftigt.⁷⁹¹ Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Umsiedlung der in der DDR assimilierten Jüdin Honigmann und ihrer Familie aus der DDR über die Bundesrepublik nach Strasbourg, wo sie, die Heimatlose, zu einer praktizierenden Jüdin geworden sei. In diesem Zusammenhang – und nur in diesem Zusammenhang – erinnert Bondy an Kleist, wirft einen Blick auf dessen Biografie und konstruiert eine Verbindungslinie zu Honigmann, indem er auch Kleist – aufgrund seiner zeitweisen Aufenthalte in Frankreich und der Schweiz – als Heimatlosen bezeichnet:

War nicht auch Heinrich von Kleist einer, der seine preußische Heimat eher gemieden hat? Ein zeitweise freiwillig Heimatloser, umherirrend, suchend, sich seiner Sprache immer von neuem vergewissernd? Im französischen und schweizerischen Exil, wie mag es ihm da ergangen sein, genöß er die gesuchte Entfremdung? Als er sechs Monate lang in Frankreich inhaftiert war, als vermeintlicher Spion, fühlte er sich ähnlich wie Barbara Honigmann, eingeschlossen in ihrer

790 Vgl. Günter Blamberger (b): *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Barbara Honigmann*. In: *Kleist-Jahrbuch 2001*. Stuttgart et al. 2001, S. 3–6, hier: S. 3.

791 Vgl. Luc Bondy: *»Hier ist es zu schön, da können wir nicht bleiben«*. *Laudatio für den Kleist-Preis an Barbara Honigmann*. In: *Kleist-Jahrbuch 2001*. Stuttgart et al. 2001, S. 7–12, hier: S. 8f.

»Maulwurfshöhle«, ihrem Souterrain, aus dem heraus sie die Welt neue entdeckt und zu entziffern sucht?⁷⁹²

Bondy deutet an, mit Kleists Biografie vertraut zu sein. Dennoch verbleibt das an dieser Stelle von ihm entwickelte Kleist-Bild ohne weitere Kontextualisierung aufgrund der vielen Fragezeichen eher unspezifisch.

5.2.8 Fazit

Auch in den 1990er Jahren dominiert die Tendenz, Kleist zum Anlass für eine – im weitesten Sinne – (gesellschafts)politische Rede zu nehmen. Doch impliziert diese Aussage bereits eine notwendige Differenzierung: In den 1980er Jahren steht überwiegend der politische Kleist-Diskurs im Fokus der politisch ausgerichteten Reden, in denen sich die Redner unter anderem historisierend mit Kleist als politischem Schriftsteller auseinandersetzen und ihn im Kontext des Zeitgeschehens aktualisieren. Diese Vorgehensweise ist in den 1990er Jahren in den Reden der Laudatoren Reich-Ranicki und Klüger zu beobachten, die sich direkt auf die gesellschaftspolitischen Umstände zu Zeiten Kleists beziehen. In den 1990er Jahren wird der Dichter innerhalb einer (gesellschafts)politischen Rede bestenfalls sichtbar gemacht (Salvatore, Herta Müller, Honigmann) und wird weniger als direkter Anlass genommen, um Stellung zu aktuellem Zeitgeschehen zu beziehen. Dies ist lediglich bei Maron der Fall, die – ausgehend von Kleists Frauenbild – den Dichter aus einem feministischen Blickwinkel beleuchtet und ihn im Kontext der Debatte um die Abschaffung des § 218 StGB betrachtet. Eine Besonderheit stellen die engagierte politische Rede Schädlichs sowie die leidenschaftliche kunst- und literaturkritische Rede Petersdorffs dar. Schädlich bringt Kleist in keinerlei Form in Erscheinung, und Petersdorff beschränkt seinen Kleist-Bezug auf einen marginalen Verweis auf den Kleist-Preis und die Verpflichtung, die er mit diesem verbindet. Dieses Verhalten tritt im Rahmen dieser Preisvergabe umso augenfälliger hervor, als eine Beschäftigung mit dem historischen Dichter gerade in den Reden zweier Germanisten, bei denen durchaus von einer Kleist-Bewusstheit ausgegangen werden kann, ausbleibt.

792 Ebd., S. 9f.

Im Hinblick auf eine produktive Kleist-Rezeption, die sich in einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Dichter in den Reden widerspiegelt, geht von den Reden der Preisträgerinnen Maron, Herta Müller und Honigmann eine besonders starke Wirkung aus. Ob diese gesellschaftspolitisch engagierten Schriftstellerinnen Kleists Haltung gegenüber Frauen untersuchen (Maron), seinen skeptischen Blick auf das fragile Weltgefüge als Ausgangspunkt eigener Weltbetrachtung nehmen (Herta Müller) oder den Dichter als schriftstellerischen Leidensgefährten betrachten (Honigmann): Auf der Basis intensiver, sinnkonstituierender Intertextualität führt ihre jeweilige kritische Beschäftigung mit Kleist zu aussagekräftigen Charakterisierungen des Dichters.

Neben dieser produktiven Kleist-Rezeption fallen zwei Dankesreden auf (Salvatore und Jandl), in denen des Renommees von Kleist als Dichter zwar mit Anerkennung gedacht wird, diese Betrachtung jedoch an der Oberfläche verbleibt, da sie nicht durch intertextuelle Verweise vertieft oder begründet wird. Ein charakteristisches Kleist-Bild ist in diesen Reden nicht zu erkennen.

Ausnahmeerscheinungen in dem Sinne, dass die implizite Norm einer Erinnerung an Kleist nicht erfüllt wird, bilden die Laudationes von Enzensberger, Hinck und Gustafsson. Während Hinck sich vorrangig der Ehrung Herta Müllers widmet, thematisieren Enzensberger und Gustafsson – neben ihrer Lobrede auf ›ihren‹ Preisträger – explizit die Aufgabe eines Laudators.

Wie den Einzelanalysen zu entnehmen ist, geraten in den 1990er Jahren zunehmend Kleists Sprache und Stil in den Fokus der Rezeption, die in den intertextuellen Bezugnahmen innerhalb der Preisreden sichtbar werden. In diesem Zusammenhang werden einzelne sprachliche Kleist-Spezifika erwähnt, wie bei Honigmann, die auf das „Stakkato der Sprache“ hinweist, das sie dem „Stakkato seiner Lebenskatastrophen“⁷⁹³ gegenüberstellt, ohne jedoch detaillierter auf das Charakteristische dieses Stakkatos einzugehen. Klüger, die sich insbesondere auf Kleists Syntax bezieht („die Rutschbahn der Schachtelsätze“),⁷⁹⁴ charakterisiert den Dichter als Sprachkünstler. Mit dem Bild des „gewandtesten Wortspielers“⁷⁹⁵ veranschaulicht sie die Fähig-

793 Honigmann 2001, S. 16.

794 Klüger 1997 (a), S. 10.

795 Ebd.

keit Kleists, mit den Möglichkeiten der Sprache virtuos umgehen zu können, und stellt gleichzeitig heraus, dass sie der Sprache Priorität vor dem Inhalt einräumt.

Während Reich-Ranicki allgemeiner die Einheit von Sprache und Inhalt in Kleists Texten hervorhebt und bewundert⁷⁹⁶ und sich Salvatore von der „Magie“ der Sprache Kleists angezogen fühlt,⁷⁹⁷ greift Weinzierl einen konkreten Aspekt auf, den er Kleists Sprachkunst zuordnet: den der Fähigkeit, Bedeutungen sprachlich konzentriert in einem Wort, dem „Ach“ der Alkmene beziehungsweise in der Anrede „mein hoher Herr“ zum Ausdruck bringen zu können.

Von den insgesamt sieben Preisträgern der 1990er Jahre stellen zwei in ihren Reden keine Bezüge zu Kleist her (Schädlich und Petersdorff). Drei Preisträger spielen auf den Nimbus Kleists an (Salvatore, Jandl und Honigmann). Ähnlich wie in den 1980er Jahren sind es zwei Schriftstellerinnen, die in totalitären Staaten gelebt haben (Herta Müller und Honigmann), die sich kritisch mit Kleists fragilem Weltbild beschäftigen und es zu dem eigenen ins Verhältnis setzen. Maron hingegen, ebenfalls von ihrem Leben in der DDR geprägt, analysiert Kleists Frauenbild aus einer feministischen Perspektive heraus. Ihr Verhältnis zu dem Dichter ist aufgrund seiner Haltung gegenüber Frauen von Zurückhaltung geprägt und steht dem identifikatorischen Kleist-Bild Honigmanns, wie auch dem Wolfs und Heiner Müllers, konträr gegenüber. Die mögliche Annahme, dass Schriftsteller mit vergleichbarem Lebenshintergrund einen ähnlichen Zugang zu Kleist haben, wird also auch in dieser Dekade nicht ausnahmslos bestätigt. Dieses zeigt sich auch bei einer Gegenüberstellung der Dankesreden von Herta Müller und Schädlich. Beide Reden sind im Inhalt, Aufbau und bezüglich der Kleist-Rezeption völlig unterschiedlich, kommen in Bezug auf ihre Funktionalität aber zu einem teilweise ähnlichen Ergebnis: Sie sind beide Plädoyers für die Demokratie und gegen den Totalitarismus. Während Herta Müller von persönlichen Erlebnissen spricht und den Bezug zu Kleist als Leidensgefährten sucht, widmet sich Schädlich aus einem distanzierenden, historisch-wissenschaftlichen Blickwinkel dem Thema „Verrat“.

796 Vgl. Reich-Ranicki 1993, S. 8.

797 Vgl. Salvatore 1992, S. 19.

Von den sieben Laudatoren lehnen drei (Enzensberger, Hinck sowie Gustafsson) eine Erinnerung an den Namenspatron ab. Mit Kleists Sprache beschäftigen sich Weinzierl und Klüger, und Reich-Ranicki setzt sich kritisch mit Kleists poetologischem Selbstverständnis als politischer Schriftsteller auseinander. Bondys Charakterisierung Kleists als ›Heimatloser‹ erfolgt als marginale Anspielung und nur unter dem Gesichtspunkt, eine Ähnlichkeit mit der zu ehrenden Preisträgerin Honigmann sichtbar zu machen.

Auch in den 1990er Jahren lassen die Preisträger ihr dichterisches Selbstverständnis durchblicken, doch zeigt keiner von ihnen das Bemühen, sich in dieser Hinsicht in die Tradition Kleists zu stellen. Anders als in den 1980er Jahren werden in dieser Dekade von Seiten der Laudatoren keine Aussagen über ihre eigene Poetologie getätigt. In Übereinstimmung mit der Vorgehensweise der Laudatoren in der Dekade zuvor stellen sie – wenn sie Kleist sichtbar machen – eine Verbindung zwischen ihm und dem jeweiligen Preisträger in den Mittelpunkt ihrer Rede.

Wie die Analysen zeigen, ist die Qualität der intertextuellen Bezugnahmen unter Berücksichtigung der Intensität des Umgangs mit Prätexten und deren sinnkonstituierender Verwendung auch in den 1990er Jahren sehr different. Die in den Reden von Maron, Herta Müller und Honigmann, ebenso wie in den Laudationen von Reich-Ranicki und Klüger zum Ausdruck gebrachten Kleist-Darstellungen sind auf den pointierten, die Struktur der Reden bestimmenden und die Argumentation stützenden Einsatz intertextueller Bezugnahmen zurückzuführen.

Neben den qualitativen Kriterien sind die quantitativen Merkmale für die Skalierung der Intertextualität wichtig. Sie zeigen gegenüber den 1980er Jahren ein abweichendes Bild:

Von den insgesamt vierzehn Rednern nehmen vier (Schädlich sowie Enzensberger, Hinck und Gustafsson) keinerlei Bezug auf Kleist. Petersdorff, der auf die mit der Entgegennahme des Kleist-Preises verbundene Verpflichtung der Produktion literarischer ›Qualität‹ hinweist, ist trotz dieser marginalen Anspielung ebenfalls dieser Kategorie zuzuordnen. Zwei Laureaten (Salvatore und Jandl) sowie zwei Laudatoren (Weinzierl und Bondy) bleiben bei ihrer Erinnerung an den Namenspatron an der Oberfläche, indem sie zwar einen Aspekt seines Wesens oder Werkes aufgreifen, diesen jedoch nur andeuten und nicht mit Hilfe intertextueller Verweise nachvollziehbar machen

(Salvatore und Jandl: Kleists Nimbus, Weinzierl: Kleist als Sprachkünstler, Bondy: Kleist als Heimatloser). So kann man vor allem bei fünf von insgesamt vierzehn Reden von einer konstruktiven Kleist-Rezeption sprechen. Die so gesehen geringe Dichte der kritischen Auseinandersetzung mit Kleist unterscheidet die 1990er Jahre von der vorherigen Dekade und muss vielleicht als Indiz für ein geringer werdendes Interesse an Kleist, weniger Bewusstheit für sein Werk, den Wunsch nach Abgrenzung von früheren Rednern oder für ein verändertes Verhalten im Literaturbetrieb gewertet werden. Dass in den Laudationes von Enzensberger, Hinck und Gustafsson keine Erinnerung an Kleist stattfindet, könnte sich darauf zurückführen lassen, dass Enzensberger zu Beginn der 1990er Jahre in seiner Lobrede explizit darauf hinweist, dass die Laudatio allein zu Ehren des Preisträgers gehalten werde. Mit dieser Aussage wird von ihm ein im Kontext des Kleist-Preises neuartiges Muster etabliert, das als Gegenentwurf zu den bis dato gängigen Laudationes ein Gedenken des Namenspatrons ausschließt. Wie sich an den nachfolgenden Reden von Hinck und Gustafsson ablesen lässt, scheint Enzensbergers Muster Anspruch zu finden.

Dieses Bild einer zurückhaltenden Kleist-Rezeption schlägt sich auch bezogen auf die Anzahl, Streubreite, Dichte und Häufigkeit der verwendeten intertextuellen Bezüge beziehungsweise Prätexte in absoluten Zahlen nieder, denn obwohl in den 1990er Jahren vierzehn anstatt zwölf Schriftsteller (in den 1980er Jahren) die Gelegenheit zur Erinnerung an Kleist haben, gibt es in toto weniger intertextuelle Verweise. Dies lässt sich am prägnantesten an den Referenzen auf Kleists Werke ablesen. Während in den 1980er Jahren insgesamt zweiundzwanzig Bezüge zu seinen Dramen festzustellen sind, von denen zehn ausdrücklich und ergiebig gedeutet werden, so sind es in den 1990er Jahren fünfzehn, von denen nicht mehr als ein Drittel über eine oberflächliche Betrachtung hinausgeht.

Untersucht man die Bezugnahmen auf Kleists Dramenwerk, so bietet sich das folgende Bild: Kleists frühe Werke, *Die Familie Schroffenstein* und *Robert Guiskard*, werden nicht erwähnt. *Der zerbrochne Krug* wird von Reich-Ranicki und Klüger im Kontext einer Priorisierung von Sprache beziehungsweise Inhalt genannt und Honigmann zieht ihn sowohl zur Darstellung von Kleists Humor als auch im Hinblick auf das Widersprüchliche, *Zerbrochene* im Leben und Werk Kleists hinzu. Während das Lustspiel *Amphitryon* in den 1980er Jahren ein ›weißer Fleck‹ ist, wird es in den 1990er Jahren ebenso

häufig rezipiert wie *Der zerbrochne Krug* und *Penthesilea*. Neben Reich-Ranicki und Honigmann, die innerhalb der genannten Kontexte auf dieses Drama verweisen, hebt Weinzierl das „Ach“ der Alkmene als Merkmal sprachlicher Konzentrationskunst bei Kleist hervor. Mit Kleists Trauerspiel *Penthesilea* setzt sich Maron im Zuge ihrer Deutung von Kleists Frauenbild auseinander. Reich-Ranicki erwähnt es im Rahmen seiner Betrachtung Kleists als politischen Schriftsteller und für Honigmann stellt dieses Drama den Inbegriff persönlichen und beruflichen Scheiterns dar. Auch Kleists Ritter-schauspiel *Das Käthchen von Heilbronn* findet dreimal und in unterschiedlichen Zusammenhängen Erwähnung. Reich-Ranicki nennt es als Beispiel für Kleists Sprachvollkommenheit, Weinzierl verwendet die Anredeformel „Mein hoher Herr“ synonym für die Verehrung des von ihm ausgezeichneten Preisträgers Jandl und Klüger betont mit dem Aspekt des Übernatürlichen in diesem Drama das Märchenhafte bei Kleist. Die in den 1980er Jahren innerhalb der politischen Reden rezipierten Dramen *Die Hermannsschlacht* und *Prinz Friedrich von Homburg* werden in dieser Dekade nur bei Reich-Ranicki innerhalb seiner Darstellung Kleists als politischer Dichter angesprochen. Für Honigmann steht *Prinz Friedrich von Homburg* stellvertretend für das Widersprüchliche und Zerbrochene in der Welt, mit dem sie sich während ihres Lebens in der DDR identifizieren konnte.

Während in den 1980er Jahren Kleists Dramenwerk öffentlich breit rezipiert wird und sich diese Entwicklung auch innerhalb der Kleist-Rezeption in den Preisreden widerspiegelt, macht die Analyse der Kleist-Preisreden in den 1990er Jahren deutlich, dass von Seiten der Redner bemerkbar seltener auf die Dramen als Prätexte zurückgegriffen wird. Diese Beobachtung deckt sich mit dem Eindruck, den der Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Hans Joachim Kreutzer, bezüglich der öffentlichen Rezeption von Dramen im Jahr 1994 formuliert:

Der seit geraumer Zeit entstandene Eindruck, daß Kleists Erzählkunst stärkere Aufmerksamkeit findet als seine Dramen, verstärkt sich. Auch wenn keine Abhängigkeit zwischen dem Theater und der Wissenschaft besteht, weder in der einen noch in der anderen Richtung, ist

doch die Koinzidenz unübersehbar; Markante Kleist-Inszenierungen lassen auf sich warten.⁷⁹⁸

Von großem Interesse ist die Frage, ob sich Kreutzers Beobachtung, dass sich die Kleist-Rezeption zunehmend stärker auf Kleists Erzählwerk verlagere, außer im wissenschaftlichen Kleist-Diskurs in den 1990er Jahren auch im Kontext der Preisverleihungen manifestiert?

Es ist bemerkenswert, dass in den 1990er Jahren nicht eine Kleistsche Erzählung intensiver rezipiert wird, sondern es sich bei allen Bezügen um marginale Anspielungen handelt, im Sinne einer Erwähnung des Prätextes. So zeigt die quantitative Analyse folgende Ergebnisse: Besonders zahlreich vertreten sind Bezüge zu *Michael Kohlhaas*. Dieser Erzähltext erscheint bei Reich-Ranicki, Jandl, Herta Müller, Klüger und Honigmann. *Die Marquise von O...* wird ebenfalls von Reich-Ranicki, Herta Müller und Honigmann erwähnt. Drei Erzählungen werden jeweils nur einmal genannt: Auf *Das Erdbeben in Chili* verweist Salvatore, und Klüger bezieht sich in ihrer Laudatio sowohl auf *Das Bettelweib von Locarno* als auch auf *Die heilige Cäcilie*. Kleists Erzählungen *Die Verlobung in St. Domingo*, *Der Findling* sowie *Der Zweikampf* finden keinen Niederschlag in den Reden.

Nein, Kreutzers Beobachtung kann für den analysierten Zeitraum in Bezug auf die Kleist-Preisreden nicht bestätigt werden. Dies wird in der Gegenüberstellung deutlich: In den 1980er Jahren nehmen fünf von insgesamt zwölf Rednern Bezug auf Kleists Erzähltexte. Drei von ihnen setzen sich intensiv mit diesen Erzählungen auseinander. In den 1990er Jahren stellt sich dieses Verhältnis ähnlich dar: Sechs von insgesamt vierzehn Rednern erinnern an Kleists Erzählungen. Allerdings verbleibt ihre Rezeption insgesamt an der Oberfläche, so dass man nicht davon sprechen kann, dass das Kleistsche Erzählwerk größere Aufmerksamkeit auf sich zieht als in der Dekade zuvor.

Der Prosatext *Über das Marionettentheater* wird sowohl von Herta Müller als auch von Honigmann intensiv rezipiert. Beide konzentrieren sich in ihrer Auseinandersetzung auf die Darstellung des Gebrechlichen (Herta Müller) beziehungsweise Widersprüchlichen (Honigmann) in der Welt. Reich-Ranickis produktive Rezeption von Kleists Aufsatz *Brief eines Dichters an einen*

798 Hans Joachim Kreutzer: *Vorwort*. In: *Kleist-Jahrbuch 1994*. Stuttgart et al. 1994, S. VII–VIII, hier: S. VII.

anderen äußert sich in der Struktur seiner Laudatio. Darüber hinaus gibt es keine weiteren Bezugnahmen auf andere Kleistsche Prätexte in den Gattungen philosophische, kunsttheoretische und politische Schriften. Dieses Resultat unterscheidet sich von dem der 1980er Jahre in der Hinsicht, dass die Bandbreite und Häufigkeit der intertextuellen Bezugnahmen in diesem Segment größer war.

Ein weiterer großer Unterschied zur Kleist-Rezeption der 1980er Jahre besteht darin, dass in den 1990er Jahren weniger Interesse an den Lebensumständen Kleists zum Ausdruck kommt beziehungsweise ihren Niederschlag in den Reden gefunden hat. Standen in den 1980er Jahren noch in den Reden Kluges, Wolfs und Heiner Müllers biografische Aspekte im Fokus (neben weiteren Bezugnahmen auf Kleists Briefe und seinen Suizid), so sind es in den 1990er Jahren nur Klüger, Honigmann und Bondy, die auf Kleists Vita anspielen oder seinen Suizid erwähnen (Maron). Allerdings beschäftigen sich Maron und Honigmann in ihren Dankesreden intensiv mit den Briefen Kleists. Sie aktualisieren Kleists Lebenswirklichkeit mit Bezug zu ihrer eigenen. Trotz einer vergleichbaren Lebenssituation beider Schriftstellerinnen in der DDR äußert sich dies in einem Umgang mit Kleist, der unter einem diametralen Vorzeichen erfolgt. Während Maron Auskunft darüber gibt, dass ihre literarische Sozialisation ohne Kleist erfolgte und sie ihm aufgrund seiner Haltung gegenüber Frauen skeptisch gegenüberstehe, stellt Honigmann ihre persönliche und berufliche Prägung durch Kleist heraus, macht ihn als Leidensgefährten sichtbar und verortet sich in ihrer Verbundenheit mit Kleist in der Tradition von Wolf, Kunert und Heiner Müller. Eine Zusammenfassung dieser Beobachtungen aus beiden Dekaden zeigt, dass diejenigen Redner, die hinter dem ›Eisernen Vorhang‹ lebten, biografische Aspekte von Kleist in ihre Reden einfließen lassen.

In den 1980er Jahren wurde Kleists Vielseitigkeit zum Ausdruck gebracht, indem unter anderem auf seine Tätigkeit als Herausgeber und Redakteur der *Berliner Abendblätter* oder des *Phoebus* verwiesen wurde. Reich-Ranicki greift diesen Aspekt auf und macht Kleist als Literaturkritiker implizit sichtbar. Auf das in den 1980er Jahren mehrfach im Zusammenhang mit der mangelnden Förderung Kleists als Schriftsteller verwiesene Verhältnis des Dichters zu Goethe wird in den 1990er Jahren in keiner Rede Bezug genommen.

In dieser Dekade sind in den untersuchten Reden keine Beobachtungen zu literaturwissenschaftlichen oder öffentlichen Stimmen des Kleist-Diskurses festzustellen.⁷⁹⁹ Auch der „dekonstruktivistische Gedanke“, der, ausgehend von dem in den 1980er Jahren begonnenen dekonstruktivistischen Kleist-Diskurs, als Lektüre- und Analyseverfahren in Kluges Rezeption der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* zum Ausdruck kommt, wird in den 1990er Jahren nicht weitergeführt.

Die Euphorie nach dem Fall des ›Eisernen Vorhangs‹ spiegelt sich offenbar auch in dem Bedürfnis wider, vermehrt ostdeutsche Schriftsteller auszuzeichnen (Augustin, Heiner Müller, Maron, Herta Müller, Schädlich, Honigmann). Der Radius des Kleist-Preises wird darüber hinaus auf einer weiteren Ebene erweitert: Mit Gaston Salvatore wird im Jahr 1991 erstmalig ein chilenischer Muttersprachler ausgezeichnet, der in seiner Zweitsprache Deutsch schreibt. Der Kleist-Preis wird internationaler und politischer.

5.3 Die 2000er Jahre bis zum Kleist-Gedenkjahr 2011 (Kleists 200. Todestag)

Mit Beginn des neuen Jahrtausends wird die Vergabe des Kleist-Preises nicht nur jährlich, sondern darüber hinaus kontinuierlich in Berlin inszeniert. Hat sich Koopmann, der Vorstand der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Mitte der 1990er Jahre noch positiv und im Sinne der Kleistschen Heimatlosigkeit gegen einen festen Verleihungsort ausgesprochen,⁸⁰⁰ so ist es Blamberger – seinem Nachfolger im Amt – seit der Jahrtausendwende ein Anliegen, mit der Vergabe in Berlin dem Dichter einen ›genius loci‹ zuzusprechen und auch in dieser Hinsicht Kontinuität zu erzeugen. Diese strategische Fokussierung auf die Hauptstadt Berlin als Verleihungsort dürfte auch der Einflussnahme durch die öffentliche Hand, die Ministerien des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg sowie die Holtzbrinck Publishing Group zu verdanken sein. Als beständige Sponsoren des Kleist-Preises besteht ihr Interesse darin, diesen traditionsreichen Literaturpreis von anderen literarischen Auszeichnungen im kulturellen Feld abzugrenzen, sein symbolisches Kapital

799 Hingegen hat die Rede Marons Eingang in den wissenschaftlichen Kleist-Diskurs gefunden. Im Kontext der Darstellung von Kleists Frauenbild zitiert Blamberger in seiner Biografie *Heinrich von Kleist* aus ihrer Dankesrede (vgl. Blamberger 2011 (c), S. 85).

800 Vgl. Koopmann 1995, S. 3.

zu mehren und ihm eine zentrale, machtvolle Position zu verschaffen, um in dieser Weise den eigenen Platz im kulturellen und/ oder ökonomischen Feld zu verbessern. Doch werden – unter der Präsidentschaft Blambergers – die strategischen Weichen nicht nur in Bezug auf die Marketingstrategie, die die äußere Wahrnehmung der Kleist-Preisverleihung verbessern soll, neu gestellt. Blamberger nimmt strategischen Einfluss auf den wissenschaftlichen Kleist-Diskurs und versucht – mit Erfolg – seine Idee von Kleist als Moralist zu etablieren. In seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen stellt er Kleist seit Ende der 1990er Jahre in die Tradition der Moralistik⁸⁰¹ und entwickelt das Kleist-Bild eines Schriftstellers, der von einem Idealisten zu einem Realisten beziehungsweise zu einem „skeptischen Moralisten“⁸⁰² wird. Seit der internationalen Jahrestagung, die sich im Jahr 2000 ›Kleist(s) Inszenierungen‹ widmete, verfolgt Blamberger kontinuierlich das Ziel, sein Kleist-Bild auch im Rahmen des Kleist-Preises zu verbreiten. Dieses spiegelt sich in seinen jährlichen Begrüßungsansprachen anlässlich der Kleist-Preisverleihungen wider. Dass dieses Vorhaben zu gelingen scheint, zeigen die Preisreden Kehlmanns (2006) und Genazinos (2007).

Eine weitere Änderung betrifft die Zusammensetzung der Riege der Laudatoren. Während in den 1980er und 1990er Jahren ausnahmslos Vertrauenspersonen gewählt werden, die den Beruf des Schriftstellers ausüben beziehungsweise als Literaturkritiker, Literaturwissenschaftler, Germanisten und Theaterregisseure auch als Autoren tätig sind, so wird der Kreis der Vertrauenspersonen im neuen Jahrtausend auf prominente Kulturschaffende erweitert, die sich nicht zwangsläufig auch als Autoren betätigen (Breth, Beil, Matthes) beziehungsweise deren Tätigkeit als Autor nicht im Vordergrund steht (Flimm). Erstmals ist auch ein Politiker und Publizist unter den Laudatoren (Naumann). Auch in dieser Hinsicht kann von einer Neuausrichtung des Kleist-Preises gesprochen werden, die im Hinblick auf die Auswahl der Vertrauenspersonen vermehrt auf Prominenz setzt, möglicherweise, um

801 Vgl. Günter Blamberger (a): *Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik*. In: *Kleist-Jahrbuch 1999*. Stuttgart et al. 2000, S. 25–40 sowie Günter Blamberger (b): *Ars et Mars. Grazie als Schlüsselbegriff der ästhetischen Erziehung von Aristokraten. Anmerkungen zu Castiglione und Kleist*. In: *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*. Herausgegeben von Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl. Würzburg 2000, S. 273–281.

802 Vgl. Günter Blamberger (a): *Vorwort*. In: *Kleist-Jahrbuch 2001*. Stuttgart et al. 2001, S. VII.

damit eine breitere kulturelle Öffentlichkeit anzusprechen und ihr Interesse auf diesen Literaturpreis zu lenken.

Mit der Nominierung Salvatores kommt es in den 1990er Jahren zu einer Internationalisierung im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises. Diese Entwicklung setzt sich zwar im neuen Jahrtausend fort, bleibt aber weiterhin ein Einzelfall (Özdamar). In diesem Zusammenhang ist zu beobachten, dass keine Unterscheidung in Bezug auf Deutsch als Mutter- oder Zweitsprache erfolgt oder zwischen Gast- oder Migrationsliteratur differenziert wird; die deutsche Gegenwartsliteratur wird als interkulturelle Literatur wahrgenommen.

Ein Blick auf die folgenden Einzelanalysen zeigt, dass in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts sämtliche Preisträger über Kleist sprechen. Dies ist in Bezug auf die Laudatoren nicht der Fall. Sieben der insgesamt elf Vertrauenspersonen folgen dem 1985 von Heißenbüttel eingeführten Muster, des Namenspatrons zu gedenken und den Preisträger in Beziehung zu Kleist zu setzen. Die anderen vier Laudatoren erwähnen Kleist nicht und folgen damit dem Beispiel, das Enzensberger zu Beginn der 1990er Jahre der traditionellen Kleist-Erinnerung entgegengesetzt hat.

Ein weiteres Novum ist, dass zwei Schriftsteller (Mosebach und Kehlmann) zunächst als Preisträger ausgezeichnet und in den Folgejahren als Vertrauenspersonen tätig werden. In ihrer Funktion als Preisträger erfüllen beide Schriftsteller die implizit an sie gestellte Erwartung, sich innerhalb ihrer Dankesrede mit Kleist auseinanderzusetzen. Mit Blick auf ihr eigenes poetologisches Selbstverständnis entwickeln beide ein charakteristisches Kleist-Bild. Anders verhalten sie sich in ihrer Funktion als Laudatoren: Im Rahmen ihrer Laudatio bringen sie Kleist (fast) nicht in Erscheinung. Damit folgen sie dem Laudatio-Modell, das sich allein der Lobpreisung des Preisträgers verpflichtet fühlt.

5.3.1 2001 – Judith Hermann

Judith Hermann ist eine schriftstellerische ›Newcomerin‹. Entgegen der bisherigen Praxis, einen Schriftsteller auszuzeichnen, der auf ein Werk zurückblicken kann, wird sie von der Vertrauensperson Michael Naumann⁸⁰³ für ihr Debütwerk, den Kurzgeschichtenband *Sommerhaus, später*, geehrt.⁸⁰⁴

In ihrer unter dem Titel *Das Paradox des Genießers* veröffentlichten Dankesrede widmet sich Hermann selbstreflektorisch diesem Novum in der Geschichte des Kleist-Preises:

[Wer] ist der glücklichste aller Schriftsteller, der, welcher nichts veröffentlicht hat, der Kleistpreisträger, der fast nichts veröffentlicht hat? Ein Glück, das ein Glück sein muß und dennoch nicht als solches empfunden werden kann, ist ein Paradox [...]. Das Glück [...] ist nicht möglich, ein unveröffentlichter und glücklicher Schriftsteller zu sein, ebensowenig. Kein Glück also, aber vielleicht Glück am Paradoxen?⁸⁰⁵

Mittels einiger selbstreferentieller Bezüge⁸⁰⁶ bringt die Laureatin zum Ausdruck, dass sie sich – trotz aller Irritationen, die ihre Auszeichnung offensichtlich ausgelöst hat⁸⁰⁷ – über die Würdigung freue:

803 Michael Naumann eröffnet seine Laudatio mit allgemeinen Gedanken zur Rezeptions- und Wirkungsästhetik von Literatur, bevor er auf die Kurzgeschichten der von ihm nominierten Preisträgerin Judith Hermann zu sprechen kommt und seine Rede mit einem Hinweis auf die Zielsetzung des Kleist-Preises, der Förderung junger Schriftsteller und der aktuellen kulturpolitischen Debatte um das Urhebervertragsrecht beendet. In seiner Laudatio gibt es keinen intertextuellen Bezug zu Kleist. Ebenso wie Enzensberger und Gustafsson in der Dekade zuvor widmet er sich der Literaturpolitik und der Ehrung der Laureatin. Seine Lobrede ist unter dem Titel *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann* im *Kleist-Jahrbuch 2002* veröffentlicht worden (Stuttgart et al. 2002, S. 10–13).

804 Es ist eine Rückbesinnung auf die Anfänge des Kleist-Preises, in denen – im Sinne einer Förderung schriftstellerischen Nachwuchses – junge Talente ausgezeichnet und nicht, wie es sich seit 1985 eingebürgert hat, Schriftsteller für ein bereits anerkanntes Werk geehrt werden. Mit dieser Tradition hat als Erster Lars Gustafsson gebrochen. Dieser ernennt 1998 den noch jungen Dirk von Petersdorff zum Preisträger, der zum Zeitpunkt der Entgegennahme des Kleist-Preises erst zwei Gedichtbände veröffentlicht hat.

805 Judith Hermann: *Das Paradox des Genießers. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 2002*. Stuttgart et al. 2002, S. 14–17, hier: S. 14.

806 Vgl. ebd., S. 14ff.

807 Vgl. dazu den Kommentar von Ulrich Rüdener: *Früher Lorbeer: Judith Hermann und der Kleist-Preis*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Online-Ausgabe vom 24. Nov. 2001

Heute Morgen konnte ich in der Zeitung lesen, die Verleihung des Kleistpreises an mich, die seit dem Erscheinen von ›Sommerhaus, später‹ nichts mehr veröffentlicht hat, sei eine Aufforderung zum Durchhalten und Weitermachen. Sätze wie dieser irritieren mich sehr. Wenn dieser Nachmittag, dieser Abend, auf den ich mich freue [...] vorbei sein wird, werde ich – gestatten Sie mir das – glücklich sein. Und bis dahin will ich versuchen, mich zu retten und diese Ehrung über die Maßen für dieses kleine Strandbuch, dass Herr Naumann vielleicht einmal mit in die Ferien genommen hat, vor allem als eine Huldigung an das Zufällige nehmen, an das, was man nicht mit Worten auflösen kann, an das, was unbestimmbar und unbenennbar bleibt [...].⁸⁰⁸

Dass die Wahl Naumanns auf sie gefallen ist, nimmt Hermann offensichtlich ebenso als etwas Diffuses, Widersprüchliches wahr wie den Literaturbetrieb an sich.⁸⁰⁹ Im Kontext dieser Grundstimmung, die ihre gesamte Rede kennzeichnet, macht die Laureatin Kleist sichtbar:

Das Schreiben und Lesen oder der Umgang mit dem Geschriebenen überhaupt – wozu ja auch diese Veranstaltung gehört – stehen in Widerspruch zu sich selbst: das Schreiben, das auf eine Art außerweltliches Pathos angewiesen ist und doch zugleich immer schon mit der Welt konspiziert, mit der allgemeinen Anerkennung, der lobenden Wahrnehmung und Bestätigung, und das Lesen, privat oder professionell, in dem es die Sünden der Selbstreflexion begeht. Kleist, in seinem ›Marionettentheater‹, beschreibt, wie Anmut und Grazie plump werden im Bewußtsein ihrer selbst. Er beschreibt nicht, wie das möglicherweise Wahre schief wird, wenn es so bezeichnet wird.⁸¹⁰

Dieser intertextuelle Bezug zu Kleists *Über das Marionettentheater* veranschaulicht Hermanns Rückbezug auf den Leser, der „die Sünden der Selbstreflexion [begehe]“. In puncto Kleist verwendet Hermann den Begriff „schief“, der an die Rede ihrer Vorgängerin, der Kleist-Preisträgerin Barbara

(20. Jan. 2020) oder Uwe Wittstock: *Das Gebot mit dem Freund der Freundin zu schlafen*. In: *Die WELT* vom 26. Nov. 2001, S. 29.

808 Hermann 2002, S. 17.

809 Vgl. ebd., S. 15.

810 Ebd., S. 14.

Honigmann⁸¹¹ und an deren Ausführungen zu Kleists *Über das Marionettentheater* erinnert.

Die Preisträgerin übt Kritik an Rezensenten beziehungsweise denjenigen, die versuchen, Schriftsteller zu klassifizieren und ihre Texte, „das wie auch immer Gelungene“,⁸¹² zu beschreiben. Ihren teilweise hermetisch wirkenden, durch Gedankensprünge gekennzeichneten Äußerungen kann entnommen werden, dass Hermann dafür plädiert, Texte einfach zu lesen, zu genießen und auf sich wirken zu lassen. Diese Deutung bietet ihr intertextueller Verweis auf den ersten Vers des Loreleyliedes von Heinrich Heine an, das, obwohl als Gedicht und nicht als Gesangstext konzipiert, dennoch gesungen werde.⁸¹³ Sie subsummiert dies unter dem Leitgedanken der „Genießbarkeit des Traurigen“:⁸¹⁴

Das Glück am Lacrimosa, das wir haben können auch ohne jede Hoffnung. Das Sentimentale aller Katastrophen. Das eitel Interessante daran, eine Sisyphosexistenz zu führen.⁸¹⁵

Offen bleibt, ob sie mit dieser Beschreibung ihre Situation als Schriftstellerin charakterisiert, die ihre Tätigkeit als eine Art sinnlose Sisyphosarbeit beurteilt, sie als solche akzeptiert und sie dennoch mit Leidenschaft ausübt.⁸¹⁶

Hermann betrachtet ihre Nominierung mit Skepsis und versucht, sie innerhalb einer ihrer Auffassung nach widersprüchlichen Literaturbetriebses zu verorten:

811 Die Preisträgerin Barbara Honigmann hielt ihre Dankesrede unter dem Titel *Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*. In ihrer sehr persönlichen Auseinandersetzung mit Kleist steht das Schiefe sowohl als Synonym für ihr Verhältnis zu dem Dichter als auch für das Widersprüchliche, das sie ihm selbst zuschreibt (vgl. Kapitel 5.2.7).

812 Hermann 2002, S. 15.

813 Hermann zitiert die ersten beiden Verse: „»Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin...«“ (ebd.).

814 Ebd.

815 Ebd.

816 Man könnte Hermanns Äußerungen als impliziten Bezug auf Albert Camus' philosophischen Essay *Der Mythos des Sisyphos* deuten (Neunte Auflage. Reinbek 2007). Er würde ihr Vergnügen daran erklären, sich trotz einer empfundenen Hoffnungslosigkeit weiter der Schriftstellerei widmen und damit verwirklichen zu wollen.

Ich nehme den Anlaß wahr, um zu versuchen [...] über eine offenbar unvermeidliche, eine paradoxe Unangemessenheit meines Schreibens und Verhältnisses zur Literatur überhaupt zu reflektieren [...]. Es handelt sich darum, daran zu erinnern, dass der Literaturbetrieb mit einer gewissen Gebrochenheit, einer Schwäche und Fragwürdigkeit geradezu verwachsen ist [...]. Nicht dass [...] mein Auftreten hier dann schon als eine schöne Folgerichtigkeit erscheinen könnte und ich also entschuldigt wäre und unschuldig entlassen. Aber vielleicht, dass man sagen kann: Die Alternative wäre doch eine Preisverleihung nach Verdienst und Wahrheit, also in klaren und stimmigen Verhältnissen – und gäbe es diese irgendwo wirklich, und wenn es sie gäbe, wäre sie dann nicht nur die andere Seite des Paradoxen?⁸¹⁷

In Ergänzung und mit explizitem Bezug zu der Laudatio Naumanns reflektiert Hermann ihr schriftstellerisches Selbstverständnis und variiert die Frage des Paradoxen auch in Bezug auf den Literaturbetrieb und die Vergabekriterien für Literaturpreise. Die Laureatin thematisiert offen, dass sie die Auszeichnung für ihr Erstlingswerk als widersprüchlich empfinde und dass sie es gleichzeitig genieße, „dass man in den Künsten seine Freude auch am Unverdienten, am Unerklärlichen und Zufallenden haben [könne].“⁸¹⁸

Im Kontext ihrer variierenden Gedanken zum „Paradox des Genießers“ macht Hermann Kleist sichtbar, betrachtet ihn von seinem Lebensende her und konstruiert von ihm das Bild eines in der Welt verlorenen, unglücklichen und lebensmüden Dichters:⁸¹⁹

Das Paradox des gemeinsamen Genießens des Unglücklichen, des allgemein einträchtigen Einverständnisses über die, die zmit sich und der Welt entzweit waren bis zur Verzweiflung, die Kennerschaft gegenüber denen, die sich nicht auskannten, der Abgrund zwischen

817 Hermann 2002, S. 15.

818 Ebd.

819 Andrea Bartl fasst Hermanns Kleist-Bild wie folgt zusammen: „Judith Hermann (2001) reflektiert über das Kleist’sche Paradox des Glücks, das nicht als Glück empfunden werden kann, und damit über die Kleist-Rezeption als „Paradox des gemeinsamen Genießens des Unglücklichen“ (Bartl 2016, S. 24f.). Ich folge dieser Bewertung nur in Bezug auf die Kleist-Rezeption. Meiner Auffassung nach sind keine Belege dafür auszumachen, dass Hermann sich mit der Kleistschen Vorstellung von Glück auseinandersetzt.“

diesem Paar Heinrich von Kleist und Henriette Vogel am Kleinen Wannsee im November 1811 und einer Kleistgesellschaft samt Kleistpreisträgerin – ich hätte ihn zu denken und indem ich ihn denke, doch auch schon zu versöhnen, und kann das gelingen?⁸²⁰

Auch dieser Äußerung ist die Skepsis der Preisträgerin zu entnehmen, mit der sie auf ihre Auszeichnung im Namen der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft blickt. Darüber hinaus lässt die Laureatin Kleist noch in einem anderen Zusammenhang in Erscheinung treten. Sie erzählt von ihrer ersten Kleist-Lektüre in der Schule, der Frage ihrer Großmutter, „einer glühende[n] Kleistverehrerin“,⁸²¹ wie ihr die Lektüre gefallen habe, und von ihrer abwertenden Antwort darauf:

Ich erinnere mich nicht genau an meine Antwort, aber ich erinnere mich daran, dass sie verletzend war und kränkend, abfällig gegenüber Kleist, hochmütig und provozierend. Ich vermute heute, dass ich die gänzlich unliterarische und absolut kunstlose Qual des Lebens meiner Großmutter, ihre Sprachlosigkeit in Schutz nehmen wollte gegenüber der Kleistschen Sprachallmacht, gegenüber der sogenannten Weltliteratur und also auch Allerweltsliteratur, gegen die Verführung, Bedeutung zu suchen [...]. Ich hatte gemeint, mich vor die Verlorenheit meiner Großmutter stellen zu müssen, und das hieß, gegen eine Verlorenheit – die des Herrn von Kleist oder seiner Protagonisten –, der die repräsentative, gebildete Menschheit im Genuß, in der Gewißheit und im Einvernehmen applaudiert.⁸²²

Hermann lässt offen, auf der Basis welchen Kleist-Werkes sie ihr frühes, geringschätziges Urteil über den Dichter gefällt hat. Ihre Aversion gegen kanonische Schullektüre – und damit gegen Kleist – begründet sie damit, dass sie Literatur nach Möglichkeit nicht teilen, sondern die Illusion haben möchte, sie für sich allein rezipieren und sich aneignen zu können, ohne über Inhalte ein Gespräch führen zu müssen:

Ich las damals neben dem Schul-Kleist für mich zum Beispiel Salinger, Capote, Carson McCullers. Dass sich der Englischlehrer später

820 Hermann 2002, S. 16.

821 Ebd., S. 15.

822 Ebd., S. 15f.

perfade des ›Fängers im Roggen‹ bediente, nahm ich gelassen hin, weil es kaum um Inhalte ging.⁸²³

Hinsichtlich ihrer eigenen Motivation für das Schreiben gibt Hermann an, die Illusion von Einzigartigkeit verspüren zu wollen: „Schreiben, um lesen zu können, was nicht schon gelesen und angeeignet ist – in Zustimmung oder Ablehnung.“⁸²⁴

Ihre Varianten um das Thema der Paradoxien in der Literatur im weitesten Sinne ist ein Fingerzeig gegen die klassifizierende Aneignung literarischer Werke. Dabei nimmt sie explizit Bezug auf die von Hellmut Karasek in der Fernsehsendung *Das Literarische Quartett* geprägte Bezeichnung, ihre Kurzgeschichten ständen für den „Sound einer neuen Generation“.⁸²⁵ Ihren Äußerungen kann entnommen werden, dass sie sich von ihrem frühen Erfolg, der außerordentlichen Resonanz und Verbreitung ihres Kurzgeschichtenbandes und der Auszeichnung mit dem Kleist-Preis, den sie explizit mit der „hohen Gerichtsbarkeit“⁸²⁶ in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* vergleicht, sehr geehrt fühlt. Gleichzeitig spürt sie die Erwartungen, die von Seiten des Literaturbetriebes an sie und mögliche Folgewerke gestellt werden.

Näher als dem Kleistschen Werk scheint Hermann sich Gottfried Benn zu fühlen. Zumindest zeigt sie mit ihrer Auswahl an Benn-Zitaten,⁸²⁷ dass sie mit dessen lyrischen Werken vertraut ist. Ohne auf diese Gedichte detailliert einzugehen, kommt zum Ausdruck, dass es Benns Sprache ist, die ihre Stimmungslage wiedergibt, die sie bannt, tröstet und in der sie der Welt zu begegnen scheint.⁸²⁸ Es ist nicht die Sprache Kleists.

Hermanns intertextuelle Verweise auf Kleist, die sie mit „[e]s heißt, Kleist sei darüber verzweifelt, dass er sich der vermeintlichen Konsequenz der Kantischen Philosophie nicht habe entziehen können“⁸²⁹ und „[m]an rühmt

823 Ebd., S. 16.

824 Ebd.

825 Vgl. *Das Literarische Quartett* vom 30. Sept. 1998 im ZDF beziehungsweise den Kommentar von Wolfgang Höbel: *Das gute, beschissene Leben*. In: *Der Spiegel*. Ausgabe 50/1998. S. 246–249, hier: S. 249.

826 Hermann 2002, S. 16.

827 Hermann zitiert aus *Astern, Gedichte* und *Sopransolo*.

828 Vgl. Hermann 2002, S. 16f.

829 Ebd., S. 16.

die Präzision und Konzentration der Kleistschen Sprache“⁸³⁰ beginnt, sind distanziert, verallgemeinernd, setzen Kleist-Kennntnis voraus und erheben den Dichter zum Kulturgut. Eine Vorbildfunktion kommt darin nicht zum Ausdruck. Spielt die Preisträgerin im ersten Beispiel auf die sogenannte ›Kant-Krise‹ des Dichters an, so bleibt dieser Verweis in Bezug auf ein charakteristisches Kleist-Bild ohne sichtbare Funktion. Und auch der zweite Hinweis bezüglich Kleists sprachlichen Ausdrucks verharrt zu sehr im Allgemeinen, als dass Kleists stilistische Spezifika daraus hervortreten könnten. Im Rahmen ihrer Äußerungen zu ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin, den Reaktionen auf ihr Buch und ihren frühen Erfolg, funktionieren diese Bezüge, indem sie auf das Oberflächliche und dadurch Leere, das solchen Zuschreibungen inhärent ist, verweisen und ihre Kritik daran verstärken. An dieser Stelle dient der Preisträgerin das, was andere über Kleist sagen, als Anlass, um über frühen Erfolg, die Motivation für ihre schriftstellerische Tätigkeit und den Literaturbetrieb zu sprechen. Ein differenziertes Kleist-Bild entwirft Hermann in ihrer Dankesrede nicht. Weder beschäftigt sie sich mit Kleist als Dichter, dem – im Gegensatz zu ihr – zu Lebzeiten jegliche Förderung versagt blieb, noch intensiviert sie die Auseinandersetzung mit Paradoxien oder Widersprüchlichkeiten im Werk Kleists. Im Kontext ihrer Definition von Glück⁸³¹ hätte Hermann auch auf Kleists *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens – ihn zu genießen*, gerichtet an Rühle von Lilienstern, verweisen können. Doch Kleists Auffassung von Glück steht nicht im Fokus ihrer Überlegungen. Wenn die Entgegennahme des Kleist-Preises für die Laureatin auch ein Anlass ist, ihre frühe Auszeichnung und Förderung kritisch zu thematisieren, so bleibt in Bezug auf Kleist nur ein blasses Bild von ihm als einem am Leben verzweifelnden Dichter der Weltliteratur.

Hermanns Rede ist ein Abbild der Grundstimmung, die sich auch in ihren Kurzgeschichten findet: einer Melancholie und Unsicherheit. Die Laureatin scheint ganz im Augenblick zu leben und schätzt sich über die Auszeichnung mit dem Kleist-Preis glücklich. Indes ist sie sich bewusst, dass es für

830 Ebd., S. 17. Diese Bemerkung kann als ein Rückbezug auf die Laudatio von Weinzierl aus dem Jahr 1993 gedeutet werden. Dieser stellt Kleists Sprachkunst anhand seiner Fähigkeit, Bedeutungen sprachlich konzentriert und präzise in einem Wort zum Ausdruck bringen zu können, heraus (vgl. Kapitel 5.2.3).

831 Vgl. Hermann 2002, S. 14.

eine Auszeichnung im Namen Kleists eigentlich keine guten Gründe geben könne und sie dieses Glück des Genießens daher als Paradoxon empfindet. Hermanns Skepsis angesichts ihres Erfolges und der Auszeichnung zeigt sich auch an der Distanz, die sie in Bezug auf das Geschehen im Literaturbetrieb wahrte.

5.3.2 2002 – Martin Mosebach

Kleist als Sprachvirtuose und schriftstellerischer Handwerker? Martin Mosebach widmet sich in seiner Dankesrede der Kunst des Dichtens und entwickelt am Beispiel Kleists das Thema seiner Rede: Schreiben als Handwerk im Sinne von »*Romane schreiben, wie man einen Schuh macht*«. ⁸³²

Der Laureat widmet das erste Drittel nahezu ausschließlich Kleist. Dieses zeigt sich anhand der hohen Intensität intertextueller Bezugnahmen zu Dichter und Werk, die die Struktur der Rede vorgeben und sinnkonstituierend Verwendung finden. ⁸³³ So liest man den Namen Kleists in dieser Preisrede an erster, prominentester Stelle:

Heinrich von Kleist, in dessen Namen ein Schriftsteller der Gegenwart geehrt und wohl auch verpflichtet werden soll, in seiner Arbeit nicht nachzulassen, unterscheidet sich von den Großen der deutschen Literatur darin, daß er nicht nur verehrungsvoll genannt, sondern auch gelesen wird. ⁸³⁴

Zählt Mosebach Kleist auch zu den „Großen der deutschen Literatur“? Während diese Frage nicht eindeutig beantwortet werden kann, wird hingegen ersichtlich, dass der Preisträger den Dichter verehrt und seine Werke liest. Ein späterer Hinweis Mosebachs zeigt, worin für ihn der Unterschied zwischen einem Großen, wie Goethe, und Heinrich von Kleist, einem Schriftsteller, der gelesen werde, bestehe:

Kleist-Huldigungen allerorten. Das ist das Kleist-Phänomen: Wenn heute jemand einen Roman mit einem Satz im Stil Goethes beginnen

832 Martin Mosebach: »*Romane schreiben, wie man einen Schuh macht*«. *Dankrede bei der Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 2003*. Stuttgart et al. 2003, S. 12–19.

833 Diese Erinnerung an Kleist führt in der Folge in das eigentliche Thema seiner Rede ein, Mosebachs poetologisches Selbstverständnis.

834 Mosebach 2003, S. 12.

würde, dürfte das ungestraft höchstens in parodistischer Absicht geschehen – Kleist hingegen hat den Avantgardistenstatus behalten, über zwei ganze, nicht eben ereignisarme Jahrhunderte hinweg.⁸³⁵

Der historische Dichter hat für den Laureaten Vorbildfunktion. Diese macht Mosebach in seiner Rede durchgängig sichtbar, indem er sich kritisch mit dem „Kleist-Phänomen“ auseinandersetzt und das für den Dichter und sein Werk Charakteristische und Vorbildliche herausstellt.⁸³⁶ Seine Annäherung an Kleist erfolgt überwiegend auf textueller Ebene.

In der Reihe der expliziten Bezugnahmen auf einzelne Werke konzentriert sich der Laureat auf Kleists *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege* und bezeichnet sie erstaunlicherweise als den „populärsten Text“⁸³⁷ des Dichters. Dass er sie darüber hinaus als „eruptive Anekdote“⁸³⁸ beschreibt, dürfte im Zusammenhang damit zu verstehen sein, dass er als Kind eine Fassung gehört habe, die von dem stimmgewaltigen Schauspieler Heinrich George vorgetragen worden sei.⁸³⁹ Diese auf einer Schallplatte verfügbare George-Fassung habe als Werbemittel für ein pharmazeutisches Beruhigungsmittel gedient. Möglicherweise ist darin auch der Grund für die von Mosebach gesehene Popularität dieses Kleist-Textes zu finden. Im Kontext seiner Erinnerung an Kleist können diesem intertextuellen Verweis mehrere Funktionen zugewiesen werden. Der Laureat hebt die Einzigartigkeit von Kleists sprachlichem Stil beispielhaft heraus:

diese äußerste Geschraubtheit und Anspannung der Grammatik, diese Stauchung und Zusammenpressung der Sätze, die den Text mehrfach krachend zersplittern läßt, diese Hemmungen und Hindernisse, hinter denen sich der Sprachstrom aufstaut, ein Petardengeknatter, das die

835 Ebd., S. 14.

836 Das Bild von Kleist als Sprachvirtuose und „schriftstellerischer Handwerker“ ruft Mosebach auch anlässlich der Frage zu Kleists Bedeutung im Gedenkjahr 2011 auf (vgl. Martin Mosebach: *Kleistjahr. Wie gefährlich ist Kleist?* In: *DIE ZEIT*, Ausgabe 2 vom 5. Januar 2011).

837 Mosebach 2003, S. 12.

838 Ebd.

839 Vgl. ebd. Anhand zweier Zitate versucht der Preisträger, einen Eindruck von der Darstellung des Kleistschen Textes durch George zu vermitteln. Er zitiert „Mordkerl, den verfluchten verwetterten Galgenstrick“ (ebd.) sowie „Ja, so einen Kerl, sprach der Wirt, habe ich zeit meines Lebens nicht gesehen“ (ebd.).

Schüsse, die von allen Seiten ins Dorf fallen, nachahmt, und dann der Umschlag der erregtesten Gestelztheit – »dergestalt, daß, da die Chasseurs...« – in die stammelnde Sprachlosigkeit der Interjektionen: »Ei was – He! Da! Ach was! Da! Da! Na! Nichts, nichts!«⁸⁴⁰

Sämtliche von Mosebach zitierte Interjektionen lassen sich in Kleists Anekdote finden. Sie sind jedoch über den gesamten Text verteilt und entsprechen nicht der von ihm zitierten Reihenfolge.⁸⁴¹ Im Hinblick darauf, dass sich der Laureat an dieser Stelle auf Kleists sprachliche Mittel zur Darstellung einer „sprachlichen Berauschung“⁸⁴² konzentriert, ist dieses Vorgehen nachvollziehbar. Es betont die Charakteristika von Kleists Sprache und zeigt, worauf die Faszination der Kleistschen Texte für ihn beruht.⁸⁴³

Darüber hinaus entwirft der Preisträger mittels dieses Zitates fast beiläufig von Kleist das Bild des „Unpreußischsten aller Preußen“,⁸⁴⁴ dessen größte Sehnsucht

der Traum vom höheren Recht der Phantasie, von der Aufhebung der politischen Naturgesetze durch persönliches Ingenium, vom Triumph des unverständenen Ich über eine unverständliche Welt⁸⁴⁵

sei. Mosebach verweist mit diesem Zitat auf Kleists utopisches Denken, bezeichnet diesen Traum, dass „der Mut des Einzelnen [...] mächtiger als die mächtigste Militärmaschinerie“⁸⁴⁶ sei, als den „Lieblingsstoff“⁸⁴⁷ Kleists und führt die Wirkung der Anekdote, dieses „einzigartigen Kunststück[s]“,⁸⁴⁸

840 Ebd., S. 12f.

841 Vgl. DKV, Band 3, S. 356f.

842 Mosebach 2003, S. 13.

843 Mosebach hat sich auch später mit Kleists Werk, insbesondere mit dem Drama *Penthesilea*, beschäftigt. Unter dem Titel *Nichts, nichts! So, so! Tot, tot! Kleists »Penthesilea« und die Rülpelzenen aus Shakespeares »Sommernachtstraum«* (in: Martin Mosebach: *Schöne Literatur. Essays*. München et al. 2006, S. 18–26) wirft der Schriftsteller einen vergleichenden Blick auf die genannten Dramen. Auch in diesem Zusammenhang charakterisiert er Kleist als einen „Sprachmanieristen“ und „Sprachvirtuosen“ (ebd., S. 21). Dieses Kleist-Bild arbeitet der Preisträger auch in seiner Dankesrede heraus.

844 Mosebach 2003, S. 13.

845 Ebd.

846 Ebd.

847 Ebd.

848 Ebd.

darauf zurück. Ohne auf diese Zuschreibungen historisierend-erläuternd einzugehen und die Anekdote vor ihrer Entstehungsgeschichte zu aktualisieren, bleibt dieses Kleist-Bild des „Unpreußischsten aller Preußen“ jedoch (gesellschafts)politisch unspezifisch, so dass in ihm kein wirkungsvoller Beitrag zum politischen Kleist-Diskurs gesehen werden kann.

Mit einem Verweis auf Kleists Tätigkeit als Redakteur der von ihm gegründeten und herausgegebenen Zeitschrift, den *Berliner Abendblättern*,⁸⁴⁹ schafft Mosebach einen Übergang von Kleists Sprache und Inhalt hin zur schriftstellerischen Vorgehensweise des Dichters, die dem Preisträger studien- und nachahmenswert erscheine.⁸⁵⁰ Dass ein schwer zugänglicher, vieldeutiger Schriftsteller wie Kleist – Mosebach verwendet den Begriff des „Hermetischen“ für den Dichter⁸⁵¹ – eine Tageszeitung begründe und insbesondere das Ressort *Vermischte Nachrichten* bediene, empfindet der Preisträger als eines der „Paradoxa um Heinrich von Kleist“.⁸⁵² Welche anderen Widersprüchlichkeiten er darunter subsummiert, konkretisiert der Preisträger nicht, so dass aufgrund dieser Anspielung das Widersprüchliche im Kleist-Bild dominiert, ohne eine Auflösung zu erfahren. Dies liest sich wie ein Fingerzeig auf Mosebachs poetologisches Selbstverständnis, das darauf beruhe, Widersprüchlichkeiten nicht auflösen zu wollen, sondern – ähnlich wie Kleist – mit poetischen Mitteln ausdrücken und deutungsoffen stehen zu lassen.⁸⁵³

Im 12. Blatt, am 13. Oktober 1810, wird in den *Berliner Abendblättern* der Text *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* veröffentlicht. Mosebach spielt auf die Bearbeitung des ursprünglich von Clemens Brentano verfassten Textes durch Kleist an:

Kleist ist der Fall eines Redakteurs (und nichts Handwerklicheres gibt es im Reich der Literatur als den Redakteur), der in der Bearbeitung und Einrichtung fremder Texte soweit gelangte, wie er es an Achim

849 Am 6. Oktober 1810 ist in dieser Zeitschrift auch die *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege* veröffentlicht worden.

850 Vgl. Mosebach 2003, S. 13. An dieser Stelle verweist der Laureat auf eine unbestimmte Anzahl von Schriftstellern, die sich Kleist weniger aufgrund des Inhalts seiner Werke verbunden fühlten, sondern deren Faszination von dem Dichter auf Kleists sprachliche Mittel zurückzuführen sei (vgl. ebd.).

851 Vgl. ebd.

852 Ebd.

853 Vgl. ebd., S. 19.

von Arnim im Fall der Caspar-David-Friedrich-Besprechung schrieb, daß die Worte des Textes noch dem Autor, der Geist darin aber dem Redakteur Kleist gehörte. Es ist bei Kleist, als sauge er die Luft zwischen den Wörtern eines fremden Textes heraus, um ihn zu einem unlöslich ineinander verschränkten Wortsiegel werden zu lassen, einer islamischen Kalligraphie vergleichbar, die einen ganzen Text in ein einziges kompliziertes Zeichen bannen kann.⁸⁵⁴

Mosebach schreibt Kleist die Fähigkeit zu, aus einem fremden Text zunächst Wesentliches extrahieren und dieses als ›Rohmaterial‹ zu einem fertigen Text verdichten zu können. Diese Begabung, Bedeutung in wenigen Worten zu konzentrieren, haben bereits Weinzierl (1993) und Hermann (2001) in ihren Reden herausgestellt. In diesem Zusammenhang würdigt der Laureat, dass Kleist die Kunst der Formulierung des ersten Satzes beherrscht habe und als dessen Begründer gelte.⁸⁵⁵ Der Preisträger mutmaßt, diese Fähigkeit könne auf Kleists Tätigkeit als Redakteur zurückzuführen sein und zeige sein Bestreben, die Aufmerksamkeit der Leser von Artikelbeginn an wecken zu wollen. Er spricht Kleist den Status eines Avantgardisten gerade aufgrund dieses Könnens zu. Mit einem ironischen Augenzwinkern macht der Laureat deutlich, dass Studium und Nachahmung Kleists nahezu zwangsläufig zu schriftstellerischem Erfolg führen müsse, wenn Schriftsteller dem ›Zauber‹ des Eröffnungssatzes verstärkt ihre Aufmerksamkeit widmeten:

Die erfolgreichsten Schriftsteller der Gegenwart vertrauen immer noch auf diesen magischen ersten Satz, der bei ihnen wie eine Beschwörung des Geistes der Literatur geworden ist, die Garantie, in dem

854 Ebd., S. 13. Der Preisträger spielt an dieser Stelle auf einen Brief Kleists vom 14. Oktober 1810 an Achim von Arnim an und fasst diesen inhaltlich sehr ›frei‹ zusammen. In dem Brief rechtfertigt sich Kleist für sein Eingreifen in den Brentano-Text: „Ich erinnere mich genau, daß ich Sie, während meiner Unpäßlichkeit, um einer undeutlichen Stelle willen, die Einer Ihrer Aufsätze enthielt, zu mir rufen ließ, und daß Sie, in seiner [Brentanos, S. R.] Gegenwart, gesagt haben: Freund, mit dem, was wir Euch schicken, macht, was Ihr wollt; dergestalt, daß ich noch einen rechten Respekt vor Euch bekam, wegen des tüchtigen Vertrauens, daß das, was Ihr schreibt, nicht zu verderben, oder Euer Ruhm mindestens, falls es doch geschähe, dadurch nicht zu verletzen sei.“ (DKV, Band 4, S. 453.)

855 Vgl. Mosebach 2003, S. 13.

riskanten Unternehmen, das jede größere Erzählung darstellt, nicht zu scheitern.⁸⁵⁶

In diesem Zusammenhang macht Mosebach eine literaturkritische Anmerkung. Er, der ebenso Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung wie auch der Bayerischen Akademie der schönen Künste sowie der Berliner Akademie der Künste ist und Kleist als Vorbild einer ganzen Generation von Schriftstellern sichtbar macht, unterstellt diesen, sie würden einer Orientierung an wissenschaftlichen Grundsätzen ablehnend gegenüberstehen:

Eine Zeit, die den Begriff der Akademie als das ästhetisch Bedenklichste, ja, Verächtlichste behandelt, zieht es vor, bei denen in die Schule zu gehen, die niemals Lehrer sein wollten, die keine Tradition und keine Schule schaffen wollten, die in ihrem Unglück zu endgültiger Resonanzlosigkeit und Einsamkeit verurteilt zu sein glaubten. Es ist wahr geworden, was Kleist zu hoffen nicht wagte, allenfalls zu phantasieren.⁸⁵⁷

Der Preisträger vergleicht Kleist explizit mit der Figur des Husaren aus Kleists *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege*, der – angesichts einer offensichtlich verlorenen Schlacht – dennoch kämpft und letzten Endes einen Sieg davon trägt. Mit diesem Vergleich macht Mosebach Kleist als einen zu Lebzeiten wenig anerkannten, erfolglosen Dichter und einsamen Menschen sichtbar und betont, dass er die Huldigung und Nachahmung durch Schriftsteller der Gegenwart als einen späten Erfolg und als Genugtuung für Kleist empfinde.⁸⁵⁸

Im Zusammenhang mit seiner unumschränkten Bewunderung für den Dichter stellt sich der Laureat auch die Frage nach den Stilmitteln und Erzählmethoden, die seiner Auffassung nach – im Gegensatz zur Kunst des ersten Satzes – keine Nachahmung zuließen, weil sie auf Einmaligkeit hin konzipiert, in dieser Hinsicht unvergleichlich und charakteristisch für Kleist seien. Als Beispiel führt Mosebach

856 Ebd., S. 14. Beispielhaft führt Mosebach die jeweiligen Eröffnungssätze aus Patrick Süskinds Roman *Das Parfüm*. Die *Geschichte eines Mörders*, Anthony Burgess' Roman *Der Fürst der Phantome*, hier irrtümlich als „Fürsten der Finsternis“ benannt sowie Peter Esterházy's Roman *Harmonia Caelestis* an.

857 Ebd.

858 Vgl. ebd.

[die] Darstellung einer unter den ungewöhnlichsten Umständen stattfindenden Vergewaltigung durch einen Gedankenstrich, in der ›Marquise von O...‹ [sic],⁸⁵⁹

an. Der Preisträger stellt die Bedeutung heraus, die er diesen Kleist kennzeichnenden Stilmitteln und Erzählmethoden zuweist: Er betrachtet sie als Ausdruck für die Beherrschung des schriftstellerischen Handwerks. Bei dieser Gelegenheit entwirft Mosebach ein Dichterideal, welches Literatur nicht als Abbild eines Selbstdarstellungswunsches verstehe, sondern als handwerkliche Tätigkeit:

Einen Roman schreiben wie einen Schuh machen – das hieß für mich etwas herzustellen, was vollständig außer mir und ohne mich existieren konnte.⁸⁶⁰

Der Laureat charakterisiert den idealen Roman als ein autonomes, funktionales Produkt.

Nach dieser Würdigung Kleists als Handwerker leitet der Preisträger in die Poetologie eigenen Schreibens über und veranschaulicht mittels einer Geschichte von zwei Schustern seine Auffassung von der Tätigkeit des literarischen Schreibens als einem Handwerk. Am Beispiel eines französischen Schusters stellt er die Verschmelzung einer Person mit der Tradition des Schusterhandwerks dar, das ihr von Kindesbeinen an vertraut war, das sie von der Pike auf gelernt hat und welches von ihr mit Kenntnis, Liebe, Gewissenhaftigkeit und Stolz betrieben wird, dergestalt, dass das Handwerk wie eine charakteristische Eigenschaft zu dem Menschen gehört und eine unlösbare Einheit mit ihm bildet. Im Gegensatz zu ihm wird am Beispiel eines indischen Schusters ein Handwerker vorgestellt, der als Autodidakt Schuhe repariert. Er kann auf keine Handwerkstradition oder -lehre zurückblicken. Nur dank seines Einfallsreichtums und praktischer Begabung gelingt es diesem Schuster, auch ohne Kenntnisse über das Schusterhandwerk etwas Funktionierendes zu konstruieren.⁸⁶¹ Der Preisträger überträgt diese Beispiele auf die schriftstellerische Tätigkeit und zeigt, wie Schreiben funktionieren könne. Es kann eine Tätigkeit sein, die der Dichter von der Pike

859 Ebd.

860 Ebd., S. 15.

861 Vgl. ebd., S. 17.

auf lerne und fachlich versiert ausführe, ebenso wie eine ungelernete Tätigkeit eines Autodidakten, der das Fehlen fachlicher Fähigkeiten durch Phantasie und Begeisterung ausgleiche. Mosebach konkretisiert seine Vorstellung vom Schreiben als Handwerk, indem er diese von der Duplizität der Ereignisse geprägte Geschichte von den beiden Schustern als literarischen Stoff bezeichnet und zum Ausgangspunkt eines potenziell zu schreibenden Romans macht. In einer Novelle des 18. Jahrhunderts, so der Laureat, wäre dieser Stoff nach Kriterien gestaltet worden, die inhaltliche Widersprüche und Rätsel harmonisch gelöst und zu einem schlüssigen Ende geführt hätten. Einer solchen Herangehensweise steht der Laureat ablehnend gegenüber. Seine Auffassung von Kunst basiere darauf, vorhandene inhaltliche Widersprüche und Rätsel nicht harmonisch klären, sondern mit Hilfe stilistischer Mittel künstlerisch darstellen zu wollen.⁸⁶²

Mit der Erinnerung an Kleist als einen schriftstellerischen Handwerker reflektiert Mosebach sein eigenes poetologisches Selbstverständnis. Der Preisträger stellt die Tätigkeit des Schreibens als ein Handwerk dar, das aus einem vorhandenen Material, dem literarischen Stoff, mit Hilfe verschiedener Bestandteile und durch Be- und Verarbeitung beziehungsweise Zutun und Weglassen, etwas Neues, einen Text, konstruiert. Als einen solchen Handwerker charakterisiert Mosebach auch den Dichter Kleist. Nähert er sich diesem überwiegend auf textueller Ebene, so macht er gleichzeitig einen einsamen, erfolglosen und widersprüchlichen Kleist sichtbar, dessen Utopie von einer besseren Welt Hintergrund vieler seiner Werke sei. Am Beispiel einzelner Werke und der für seine Dichtung charakteristischen stilistischen Merkmale, der Auswahl seiner literarischen Stoffe, seiner Kunst des ersten Satzes, seiner eigenwilligen Wortwahl und dem Hang zu hypotaktischen Satz-

862 Vgl. ebd., S. 19. Mit Ausnahme eines intertextuellen Bezuges zu Kleists „Ach“ der Figur Alkmene aus *Amphitryon*, das sie dem „Oh“ aus Mosebachs Roman *Westend* gegenüberstellt und als Schmerzenslaut gegenüber dem Staunenslaut interpretiert, weist Brigitte Kronauers Laudatio mit dem Titel »... ewiger Flügel! Oh!« *Laudatio zur Verleihung des Kleist-Preises an Martin Mosebach* (in: *Kleist-Jahrbuch 2003*. Stuttgart et al. 2003, S. 6–11) keine weitere implizite oder explizite Anspielung zu Kleist auf. Ihre Rede ist allein dem Preisträger und seinen Werken gewidmet. Ausdrücklich erwähnt Kronauer die Dankesrede des Preisträgers Dirk von Petersdorff aus dem Jahre 1998 und stellt ihren Preisträger als einen Vertreter der kunstideologischen Richtung dar, die Petersdorff postuliert: Er sei ein Schriftsteller, der sämtliche literarische Möglichkeiten, Wirklichkeit darzustellen, nutze (vgl. ebd., S. 10).

gefügen entwirft Mosebach von Kleist das Bild eines Sprachvirtuosen und avantgardistischen Dichters, dessen einzigartige Werke ihn für Schriftsteller bis ins 21. Jahrhundert zu einem nachahmenswerten Vorbild machen.⁸⁶³

5.3.3 2003 – Albert Ostermaier

Ruhelos, suchend und einsam – der Mensch Kleist. Präzise formulierend, radikal, leidenschaftlich und auf der Suche nach einer Sprache, die es ihm ermöglicht, Wirklichkeit adäquat abzubilden – der Dichter Kleist. Mit Hilfe sinnkonstituierend eingesetzter intertextueller Anspielungen, Bezüge und Zitate, insbesondere aus Kleists Briefen, entwirft Ostermaier in seiner Dankesrede das Bild eines facettenreichen Dichters, der ihm als Projektionsfläche eigener Befindlichkeit dient, und schreibt es im Kontext von Autorschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts fort:⁸⁶⁴

Kleists Briefe sind wie eine Haut aus Erfahrungen und zugleich zum Aus-der-Haut-Fahren, weil sich die Häutungen wiederholen, und man das geglückt Geglaubte immer wieder von neuem abstreifen muss. Ihr Trost liegt in der Zeitlosigkeit ihrer Probleme, ihre Gefahr in ihrer sprachlichen Schönheit, in der scheinbaren Überwindung des Erlittenen durch Sprache. Doch angesichts der Probleme und existentiellen Gefährdungen Kleists sind unsere Probleme lächerlich.⁸⁶⁵

Ostermaiers Annäherung an Kleist erfolgt über seine eigene schriftstellerische Tätigkeit, die von Sprachskepsis geprägt sei: „Er [Kleist, S. R.] hatte Angst vorm Dichten, wie alle Dichter“⁸⁶⁶ und „[dieses] Grundtrauma des Dichtens: ich weiß nicht, wovon ich spreche“.⁸⁶⁷ Kleists Zweifel an der Möglichkeit, Wirklichkeit mittels Sprache darstellen zu können, belegt der Preisträger mit Hilfe eines Zitates aus einem Brief, den Kleist am 18. (und 19.) März 1799 an Christian Ernst Martini verfasst hat.⁸⁶⁸ Darin heißt es: „Ich schäme mich nicht zu gestehen, was Sie befürchten: daß ich nicht deutlich

863 Vgl. Bartl 2016, S. 25.

864 Vgl. Bartl 2016, S. 25.

865 Albert Ostermaier: *Kleist-Preis-Rede*. In: *Kleist-Jahrbuch 2004*. Stuttgart et al. 2004, S. 12–18, hier: S. 15.

866 Ebd., S. 13.

867 Ebd., S. 12.

868 DKV, Band 4, S. 23.

weiß, wovon ich rede.“⁸⁶⁹ Ostermaier vergleicht den Prozess des Schreibens mit einem Körper und hebt die Schwierigkeit, Wirklichkeit erkennen, Zusammenhänge durchdenken und mit geeigneten sprachlichen Mitteln fassen zu können, hervor:

Die Anatomie des Schweigens und des Unvermögens wie ein zerbrechlicher Knochenbau unter der Haut. Ein Rückgrat aus Träumen, ein Depot von unbrauchbaren Worten in den Schleimbeuteln, Sehnsuchtsbändern, die zwischen den Zeilen reißen, aus der Netzhaut fliegen wie Luftballons, dem Himmel zu, ins Gelächter der Wolken, die weiterziehen. Die Einsamkeit im Lärm der Möglichkeiten. Ein Tisch, ein Heft auf den Knien, der Rhythmus der Schritte beim Gehen, wenn die Versfüße in eine andere Richtung laufen, in den Wald zurück, das Dickicht, wenn die Lichtung sich schon abzeichnet im Morgennebel, aber der Kopf sich wendet.⁸⁷⁰

Die Wortwahl des Preisträgers deutet seine persönliche Auseinandersetzung mit der Tätigkeit des Schreibens an, behauptet eine große Unsicherheit, ein Suchen und Träumen. Die Zerbrechlichkeit des Glücks und die verzweifelte, rastlose Suche nach einer Ordnung, nach Orientierung und Konstanz im Leben und Schreiben sind Aspekte, die Ostermaier mit Kleists Selbsttötung in Verbindung bringt,⁸⁷¹ und die in der Intensität und Detailverliebtheit, mit der der Preisträger sie beschreibt, Aspekte seines eigenen ruhelosen Lebens und Schreibens zu sein scheinen:⁸⁷²

Das Trommeln der Sätze auf die Sinne, dieses Gehetztsein ins Atemlose, die Scharfschützen des Gewissens in den eigenen Gedanken, die Flucht ans Ende der Zeile, das Harren vor dem Abgrund, der Sprung, das nächste Anrennen gegen sich, die Zeit, die Worte, die Zeilen, die so tun, als ginge alles weiter, als gäbe es eine Ordnung für die Welt,

869 Ostermaier 2004, S. 12.

870 Ebd.

871 Vgl. ebd., S. 12f. Der Preisträger widmet Kleists Suizid eine längere Passage, in der er seine Vorstellung davon, wie Kleist sich mit einer „Perkussionspistole“ (ebd., S. 13) des Fabrikats „Lazarino Cominazzo“ (ebd., S. 12) erschossen habe, beschreibt. Darüber hinaus erwähnt er, Kleist habe „seine Heiterkeit erst im Angesicht des Todes“ (ebd., S. 18) gefunden.

872 Vgl. ebd., S. 12f.

mit Raum dazwischen für unausgesprochene Träume, als gäbe es einen unentdeckten Breitengrad, zu dem das Herz hin schlägt und den die Füße noch nicht gefunden haben, als gäbe es ein Land des Atemholens.⁸⁷³

Mit Hilfe hypotaktischer Satzkonstruktionen, die an Kleists Syntax erinnern, reiht der Laureat beinahe atemlos Lebens- und Schreibnöte, die er mit Kleist verbindet, aneinander. Er zitiert aus seinen Briefen und erschafft ein Netz aus Assoziationen, die Kleist als einen von Einsamkeit und Ruhelosigkeit Getriebenen darstellen.⁸⁷⁴ Dieser versuche mit immer neuen Lebensentwürfen seinem Leben eine Ordnung zu geben⁸⁷⁵ und widme sich leidenschaftlich der Tätigkeit des Schreibens, einer für ihn „lebensgefährliche[n] Unternehmung“.⁸⁷⁶ Der Preisträger spricht Kleist den „Mut zur Emphase, sein Herz auf die Straße zu legen“,⁸⁷⁷ zu und bezweifelt, dass Autoren seiner eigenen Generation diese leidenschaftliche Intensität eines Heinrich von Kleist noch nachvollziehen beziehungsweise in eigene Dichtung umsetzen könnten. Ostermaier richtet die Frage auch an sich selbst: „Fehlt uns die innere Hitze Kleists, diese Hingabe an die Verschwendung [...]?“⁸⁷⁸

Es ist ein selbstkritischer Blick, den der Laureat auf sich und seine Autorengeneration wirft, indem er feststellt, dass sie – im Gegensatz zu Kleist – in „paradiesischen Zuständen“⁸⁷⁹ lebten und es ihnen an einer „Energie des Aufbruchs“⁸⁸⁰ der Neues mit sich bringen könnte, fehle. Zunächst spricht

873 Ebd., S. 13.

874 Ostermaier zitiert aus einem Brief, den Kleist im Dezember 1805 an seinen Freund Otto August Rühle von Lilienstern adressiert (vgl. DKV, Band 4, S. 350): „Warum können wir nicht immer bei einander sein? Was ist das für ein seltsamer Zustand, sich immer an eine Brust hinsehen, und doch keinen Fuß rühren, um daran niederzusinken. Ich wollte, ich wäre eine Säure oder ein Alkali, so hätt' es doch ein Ende, wenn man aus dem Salze geschieden wäre.“ (Ostermaier 2004, S. 13.)

875 Beiläufig spielt er auf Kleists Geldnöte und seine Liebe zu Wilhelmine von Zenge an, verweist auf sein Vorhaben, für die französische Armee in den Krieg ziehen zu wollen (1803) und erwähnt, dass der Dichter keines seiner Stücke auf einer Theaterbühne gesehen habe (vgl. ebd.).

876 Ebd.

877 Ebd., S. 14.

878 Ebd.

879 Ebd., S. 15.

880 Ebd.

Ostermaier nur implizit und im Verhältnis zu Kleist von „uns“ und benennt die Einsamkeit des Dichters im Elfenbeinturm⁸⁸¹ oder das Berufsrisiko, das „Schrumpferz des Dichters“.⁸⁸² Es geht ihm um die Vermittlung des Lebensgefühls, das ihn und die Schriftsteller seiner Generation zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit dem Kleists zu verbinden scheint. Ostermaier beschreibt dieses als ein überwiegend großstädtisches und in sich widersprüchliches Lebensgefühl. Geprägt von immerwährender, alle Lebensbereiche betreffender Rastlosigkeit und „Coolness“⁸⁸³ führe es unaufhaltsam bis zum Kollaps.⁸⁸⁴ Auch hier wählt er das Bild der menschlichen Anatomie. Es betont das Existentielle des Schreibens, von dem – wie im Falle Kleists – eine Lebensgefahr für die Autoren auszugehen scheint:

Man könnte uns [...] als thrombozytische Dichter bezeichnen. Thrombosen entstehen meist in den Venen, seltener in den Herzhöhlen und Arterien. Denn das ist das Paradoxe an unserem temporären Stillstand: Wir sind ständig in Bewegung, beschleunigen uns über die Breitengrade, surfen durchs Netz, messen die Fließgeschwindigkeit unserer Zeilen in Verkehrsknoten [...]. Eigentlich sind wir immer unterwegs. Selbst wenn wir sitzen, rennen die Augen weiter. Immer ›on the run‹, und alles gerinnt. Die Blutgefäße verstopfen.⁸⁸⁵

Ostermaier spricht über die schwierige Vereinbarkeit von Dichten und Leben und beschreibt seinen Lebensraum mit Substantiven wie: Einsamkeit, Ruhelosigkeit, Bleibende, Ferne, Fremde, Radikalität, Unvermögen, Verstimmung, Ungelöste, Entscheidungsunfähigkeit, Unentschiedene.⁸⁸⁶ Sie bringen das Widersprüchliche, Fragile und Unbeständige in seinem Leben zum Ausdruck. Dies empfindet er auch als charakteristisch für Kleists Leben. Es sind Aspekte seines Selbstbildes, die Ostermaier der Mehrheit aller Autoren seiner Generation zuschreibt. Mit einem besonders umfangreichen, die Aufmerksamkeit weckenden Zitat aus Kleists Brief an Karoline von Schlieben vom 18. Juli 1801⁸⁸⁷ stellt er die Unverbindlichkeit menschlicher

881 Vgl. ebd.

882 Ebd., S. 13.

883 Ebd.

884 Vgl. ebd., S. 14.

885 Ebd.

886 Ebd., S. 14f.

887 DKV, Band 4, S. 237f.

Begegnungen in Großstädten heraus und betont, schon Kleist habe diese beobachtet und unter ihr gelitten:⁸⁸⁸

Noch kenne ich wenige [Menschen, S. R.] von ihnen, ich liebe noch keinen, und weiß nicht, ob ich einen lieben werde. Denn in den Hauptstädten sind die Menschen zu gewitzigt, um offen, zu zierlich, um wahr zu sein. Schauspieler sind sie, die einander wechselseitig betrügen, und dabei tun, als ob sie es nicht merkten. Man geht kalt an einander vorüber; man windet sich in den Straßen durch einen Haufen von Menschen, denen nichts gleichgültiger ist als ihres Gleichen; ehe man eine Erscheinung gefaßt hat, ist sie von zehn andern verdrängt; dabei knüpft man sich an keinen, keiner knüpft sich an uns; man grüßt einander höflich, aber das Herz ist hier so unbrauchbar, wie eine Lunge unter der luftleeren Campana, und wenn ihm einmal ein Gefühl entschlüpft, so verhält es, wie ein Flötenton im Orkan. Darum schließe ich zuweilen die Augen.⁸⁸⁹

Auch an dieser Stelle dient ihm Kleists Leben als Projektionsfläche für seine eigenen Erfahrungen und Gefühle. In diesem Zusammenhang ist die von ihm konstatierte „Zeitlosigkeit“⁸⁹⁰ der Kleistschen Probleme zu verstehen, in denen er seine eigenen und die seiner Generation wiederfindet. Mit der Kritik, als Schriftsteller solle man nicht zu viel Persönliches preisgeben, selbst wenn die Notwendigkeit bestehe, sich als Autor inszenieren zu müssen, um so einer von ihm beobachtete Tendenz zur Personalisierung entgegenzuwirken, wendet er sich sowohl an die Autoren seiner Generation als auch an die Literaturkritik, die den Autoren dies abverlange.⁸⁹¹ Ostermaiers Rede über die Vereinbarkeit von Dichten und Leben ist auch ein Plädoyer dafür, als Autor allgemein verständlich zu sein, ohne sich und seine Persönlichkeit vereinnahmen zu lassen und seine Authentizität zu verlieren. Diese Gratwanderung des Schriftstellers zwischen künstlerischer Autonomie einerseits und Vereinnahmung andererseits spricht der Preisträger insbesondere im Hinblick auf die Institution des Theaters an. Ostermaier verwendet dafür das Bild des menschlichen Organismus und beschreibt seine körperliche Ver-

888 Ostermaier 2004, S. 15.

889 Ebd.

890 Ebd.

891 Vgl. ebd., S. 15f.

bundenheit mit dem Theater als etwas Existenzielles. In diesem Zusammenhang zitiert er Kleist: „Diese wunderbare Verknüpfung eines Geistes mit einem Convolut von Gedärmen und Eingeweiden“.⁸⁹² Gleichzeitig weist er von sich aus darauf hin, dass er dieses Zitat „missbrauch[e]“.⁸⁹³ Zu Recht, denn Kleist schreibt diese Worte an Karl von Stein zum Altenstein, als er ihm von seinen körperlichen Beschwerden im Unterleib berichtet.⁸⁹⁴ Dieses Vorgehen macht beispielhaft deutlich, dass der Laureat Zitate nicht ihren Sinnzusammenhängen entreißt. Ihm ist an einem verantwortungsvollen, den Dichter nicht instrumentalisierenden Umgang mit Kleist gelegen. Ostermaier betont, dass das Theater dem Dramatiker künstlerische Zugeständnisse an die Aufführbarkeit abverlange. Auch in diesem Kontext macht er Kleist und einige seiner Lebensentwürfe sichtbar und bringt zum Ausdruck, dass Kleists kompromisslose, politisch inspirierte Dramen Zeichen einer künstlerischen Autonomie seien, die einer Theaterpraxis unter Umständen nicht standgehalten hätten:

Kleist hat Briefe geschrieben an alle Leute, von denen er sich etwas für seine Literatur versprach, eine Zeitschrift herausgegeben, sogar auf einen Direktionsposten an einem Wiener Theater gehofft. Doch er hatte nie das Glück, eines seiner Stücke auf der Bühne zu sehen. Oder war es viel eher doch ein Glück? Hätte er sich sonst durch die Aufführungspraxis und die pragmatischen Begehrlichkeiten der Theatermacher korrumpieren lassen zu einer Spielbarkeit, die im Gegensatz zur Radikalität und dem ästhetischen Partisanenkampf seiner Stücke gestanden hätte?⁸⁹⁵

Vor dem Hintergrund einer immer wieder aufkeimenden kulturpolitischen Debatte um mögliche Theaterschließungen in der Bundesrepublik Deutschland stellt der Preisträger Stärken und Schwächen des Theaters einander gegenüber, übt Selbstkritik und plädiert dafür, „besseres Theater zu machen“.⁸⁹⁶ Dass er diesen Appell öffentlichkeitswirksam auf der Bühne des

892 Ebd., S. 16.

893 Ebd.

894 Vgl. DKV, Band 4, S. 348f.

895 Ostermaier 2004, S. 16.

896 Ebd., S. 17.

Theaters am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble) formuliert, verstärkt dessen Wirkung. In diesem Zusammenhang bringt er Kleist in Erscheinung:

Hätte das Theater die kühle Präzision der Kleistschen Sätze und die Durchblutung seiner Briefe, wäre es nicht infrage gestellt.⁸⁹⁷

In Kleists Sprache und in seiner Leidenschaftlichkeit sieht der Laureat einen Lösungsansatz für dieses aktuelle Problem und stellt ihn als nachahmenswertes Vorbild heraus.

Ostermaiers sinnkonstituierend dosierter Einsatz von Zitaten aus Kleists Briefen, mit denen er schlüssig und atmosphärisch verdichtend die Parallelen zwischen seinem Lebensgefühl und dem Kleists sichtbar macht, lassen auf ein genaues Briefstudium schließen. Auf diese Art und Weise arbeitet der Laureat zahlreiche Aspekte einer Gefühls- und Wesensverwandtschaft heraus, ohne Kleist auf plumpe oder anbiedernde Weise zu vereinnahmen. Das dabei entstehende Kleist-Bild zeigt den Dichter als einen rastlos Suchenden, Einsamen, der in seinem Zweifel, ob es eine objektivierbare Wirklichkeit geben kann und diese sprachlich überhaupt darstellbar ist, der Sprachskepsis Ostermaiers ähnelt und ihm als Identifikationsfigur dient. Damit ist Kleist mehr als eine Art Vorbild für den Preisträger. Er aktualisiert den Dichter im Kontext seines Selbstbildes als Schriftsteller, stellvertretend für die Autoren seiner Generation, und mit Blick auf sein eigenes (Er)Leben als Angehöriger einer Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Seine Dankesrede kann als implizite Antwort auf die Rede seines Vorgängers, Martin Mosebach, verstanden werden, der sich im Jahr zuvor kritisch mit der Vorbildfunktion, die der ›Avantgardist‹ Kleist auf die junge Schriftstellergeneration ausübe, auseinandergesetzt hat. Ähnlich wie Heiner Müller, den Ostermaier im Übrigen auch zitiert,⁸⁹⁸ setzt sich der Laureat nicht auf textueller Ebene mit Kleists Dramen auseinander, wie es vielleicht von einem Dramatiker, dessen dramatisches und lyrisches Werk durchaus intertextuelle Bezüge zu Kleist aufweist, zunächst zu erwarten wäre. Überhaupt fällt die Abwesenheit jeglichen Hinweises auf eines der Kleistschen Werke auf. Aus der Vielzahl der in dieser Rede zur Anwendung gekommenen markierten intertextuellen Bezüge wird ersichtlich, dass Ostermaiers Interesse – neben Kleists Schreibstil –

897 Ebd.

898 Vgl. ebd., S. 12.

insbesondere der Person Kleist und seiner Lebensumstände als Dichter gilt: seiner schriftstellerischen Tätigkeit, seiner Einsamkeit, seiner Suche nach Orientierung und Glück, dem Verhältnis zu seinen Mitmenschen, seinen Geldnöten, dem Misserfolg als Dramatiker, seiner Sprachskepsis und den Umständen seines Suizides. Ostermaier betrachtet die Probleme, denen Kleist zu seiner Zeit ausgesetzt war und denen er sich ausgesetzt fühlte, als ›zeitlos‹. Indem er sie auf sich und die Autoren-Generation des beginnenden 21. Jahrhunderts überträgt, weil er sich in ihnen spiegeln kann, betont er die Aktualität Kleists und macht ihn zu einem im weitesten Sinne ›modernen‹ Autor.

Auch die Theaterregisseurin Andrea Breth spricht in ihrer Laudatio über Kleist. Sie folgt der Tradition, den Dichter im Zusammenhang mit dem Preisträger in Erscheinung zu bringen, und charakterisiert Kleist als verkanntes Dramatikergenie und einsamen, suchenden, ruhelosen Menschen. Das erste Drittel ihrer Laudatio ist dem Gedenken an Kleist gewidmet und ähnelt einem Parforce-Ritt durch sein Leben und Arbeiten. Im Hinblick auf die hohe Intensität sinnkonstituierender Intertextualität wird der Analyse dieser Laudatio ein größerer Umfang zugestanden, obwohl Breth nicht als Autorin tätig ist.

Breth stellt die Theaterpraxis des historischen Dichters heraus und macht sein Verhältnis zu seinem Mentor, Christoph Martin Wieland, sichtbar. Ihr ›Suchbild‹ von Kleist entsteht als Abbild dessen, was ihn ihrer Auffassung nach mit dem Preisträger verbindet. Gleichzeitig ist es ein Spiegel ihrer eigenen Zusammenarbeit mit Ostermaier, als dessen vertraute Mentorin sie sich offensichtlich versteht:

In Deinem Gedichtband ›Autokino‹ hast Du einen mir zugedachten Satz geschrieben: »... die meine Bilder bewegt im Tempo ihrer Ideen, die Worte schärft unter ihren Augen.« Genau und poetisch ist da die Arbeit beschrieben, auf die wir beide uns eingelassen haben, aus durchaus freien Stücken und ohne Netz.⁸⁹⁹

899 Andrea Breth: *Kleist-Preis-Rede*. In: *Kleist-Jahrbuch 2004*. Stuttgart et al. 2004, S. 7–11, hier: S. 9.

In enger Übereinstimmung mit Ostermaiers Rede stellt die Laudatorin vice versa das Gedenken an Kleist an den Beginn ihrer Rede.⁹⁰⁰ Analog zu ›ihrem‹ Preisträger dienen auch ihr Kleists überlieferte Briefe, insbesondere aus den Jahren 1803 und 1804, als Ausgangspunkt ihrer Annäherung an Leben und Werk des historischen Dichters.

Wie wenig wüßten wir Heutigen von diesen Höhen und Tiefen, diesen Fluchten, Krisen und Reisen, diesem Suchen nach geistiger Unterkunft, nach dem Geliebtwerden, dem verzehrenden Feuer des Ehrgeizes, der Einsamkeit und der Todessehnsucht eines der größten, wenn nicht *des* größten Dichters deutscher Zunge, wenn diese Menschen sich keine Briefe geschrieben hätten, die uns ein gütiges Geschick auch noch erhalten hat!⁹⁰¹

Explizit verweist sie so auf die Relevanz der Briefe – als persönliche Dokumente – für die Rezeption der Biografie Kleists. Sie dienen ihr als Spiegel seiner seelisch-geistigen Verfassung und als Nachweis seiner Lebenspläne, ohne den ihr ein einführendes Verständnis des Dichters nicht möglich sei. Diesen Stellenwert misst Breth auch den Textnachrichten bei, die der Preisträger und sie über das Mobiltelefon austauschen:

Du und ich, Albert, wir haben uns keine Briefe geschrieben. Unser Kommunikationsmittel ist das short message service und nach den Monaten und mittlerweile schon Jahren unseres Austauschs, kann ich an der Art der Abfassung Deiner short messages den Zustand Deiner Befindlichkeit ablesen.⁹⁰²

Wie steht Breth zu Kleist? Ähnlich wie Breth zu Ostermaier. Denn das dieser Rede zugrunde liegende Konzept besteht darin, dass die Laureatin im Leben von Kleist nach Parallelen zu Ostermaier sucht und diese einander gegenüberstellt. So zitiert sie aus einem Brief, den Kleist 1803 bei einem längeren Besuch auf Wielands Gut in Oßmannstedt an seine Halbschwester Ulrike verfasst hat:⁹⁰³

900 Breth eröffnet ihre Rede mit den Worten: „Heinrich von Kleist hat keines seiner Stücke je auf einer Bühne gesehen.“ (Ebd., S. 7.)

901 Ebd., S. 8.

902 Ebd.

903 Vgl. DKV, Band 4, S. 313. Kleist hat dort an seinen Dramen *Robert Guiskard* und *Die Familie Schroffenstein* gearbeitet, bevor letzteres im Verlag Geßner im Druck erscheint.

»Ich nehme hier Unterricht in der Deklamation bei einem gewissen Kerndörffer. Ich lerne meine eigene Tragödie bei ihm deklamieren. Sie müßte, gut deklamiert, eine bessere Wirkung tun, als schlecht vorgestellt. Sie würde, mit vollkommener Deklamation vorgetragen, eine ganz ungewöhnliche Wirkung tun. Als ich sie dem alten Wieland mit großem Feuer vorlas, war es mir gelungen, ihn so zu entflammen, daß mir, über seine innerliche Bewegung, vor Freude die Sprache verging...«⁹⁰⁴

Breth dokumentiert ihr Interesse an der Lebensphase, die – nach der sogenannten ›Kant-Krise‹ – für Kleists künftige Tätigkeit als Schriftsteller und für sein Werk von entscheidender Bedeutung sein sollte. Mit Blick auf ihre eigene Zusammenarbeit mit Ostermaier an seinem Theaterstück *Der letzte Aufruf* legt sie dar:

Du hast Dich nicht lange geziert, und Deklamationsunterricht haben wir beide keinen genossen. Wir haben zusammen zwei Jahre an Dinem Stück gearbeitet. Satz für Satz. Du hast Dich jeder Frage gestellt und fragend habe ich Dir Dein Stück vorgelesen. Deine Offenheit, Deine Bereitschaft, Dich zu stellen, hat mich überrascht. Und beflügelt. [Und] wenn wir dann Deine Zeilen laut lesen, geraten wir unversehens in Deine ganz persönlichen Kornfelder mit den Halmen aus Engeln und Duschköpfen, [...] aus Gläsern, Sehnsüchten und Einsamkeiten, und mittels der gesprochenen Sprache werden aus Halmen die Garben, wir bringen die Ernte ein.⁹⁰⁵

Ähnlich überrascht und affiziert, wie Wieland von dem Text Kleists, stellt sich Breth in Bezug auf Ostermaiers Werk dar. Dessen Initiative, ihr Zugang zu seinem Text zu gewähren und eine Mitgestaltung zuzulassen, ist groß:

Wir trafen uns zum ersten Mal bei einer Talk Show. »Zu Kleists Zeiten wäre es wohl ein literarischer Salon gewesen.«⁹⁰⁶ Es ging um die Notwendigkeit von Theater. Im Anschluß daran redeten wir bis morgens früh im Hotel, und ich habe Dich gefragt, warum ein lebender

904 Breth 2004, S. 7.

905 Ebd. S. 9.

906 Die Druckfassung kennzeichnet diesen Satz als Zitat, dessen Quelle nicht ausfindig gemacht werden konnte.

Autor nicht schon längst den Flughafen als Ort einer dramatischen Handlung entdeckt hätte. Du *hättest*, war Deine Antwort, und als zweitkürzeste message hatte ich zu Mittag per e-mail Dein Stück ›Der letzte Aufruf‹ im Burgtheater.⁹⁰⁷

Die Laureatin arbeitet den Unterschied zu Kleists fehlender Bereitschaft, Wieland seinen Dramentext *Robert Guiskard* zugänglich zu machen, genauestens heraus, indem sie aus einem Brief zitiert, den Wieland am 10. April 1804 an Dr. Georg Christian Gottlob Wedekind geschrieben hat:⁹⁰⁸

»Ich gab mir nun alle ersinnliche Mühe, ihn [Kleist, S. R.] zu bewegen, sein Stück nach dem Plane, den er sich entworfen hatte, auszuführen und fertig zu machen, so gut es geraten wollte und mir sodann mitzuteilen, damit ich ihm meine Meinung dazu sagen könnte; oder, wenn er das nicht wolle, es nur wenigstens für sich selbst zu vollenden, um es dann desto besser zu übersehen... Endlich, nach vielen vergeblichen Versuchen und Bitten, nur eine einzige Szene von diesem fatalen Werk seines Verhängnisses zu sehen zu bekommen, erschien eines Tages zufälligerweise an einem Nachmittage die glückliche Stunde, wo ich ihn *so treuherzig* zu machen wußte, mir einige der wesentlichsten Szenen und mehrere Morceaux aus dem Gedächtnisse [!] vorzudeklamieren.«⁹⁰⁹

Die Offenheit Ostermaiers kontrastiert die Laudatorin mit Kleists Verslossenheit und Unsicherheit bezüglich der Wirkung seiner Dramen. Sie erwähnt, dass Kleist seiner Schwester von einer Rezension mit dem Titel *Erscheinung eines neuen Dichters*⁹¹⁰ berichtet habe, deren Lektüre er ihr empfehle, nicht jedoch die des zugrunde liegenden Werkes, *Die Familie Schroffenstein*.⁹¹¹ Demselben Brief Kleists an Ulrike entnimmt sie seinen Wunsch, bei seiner Familie in Frankfurt/Oder arbeiten zu können, „ohne ihn rasend zu machen

907 Ebd., S. 8.

908 Vgl. Sembdner 1996, Dokument Nr. 125a, S. 114f.

909 Breth 2004, S. 7.

910 Diese Rezension wurde am 4. März 1803 in *Der Freimüthige* veröffentlicht (vgl. Sembdner 1996, Dokument Nr. 98a, S. 88–90).

911 Vgl. Breth 2004, S. 7.

mit der Angst, was aus ihm werde.“⁹¹² Breth orientiert sich auch bezüglich Kleists Charakters an Wielands Urteil, der den jungen Dichter als „wunderlich“⁹¹³ und „zerstreut“,⁹¹⁴ in Gedanken versunken und Selbstgespräche führend, erlebt habe.⁹¹⁵ Dass es der Laudatorin bei allen diesen charakteristischen Zuschreibungen nicht in erster Linie um Kleist, sondern doch überwiegend um die Charakterisierung Ostermaiers zu gehen scheint, wird daran ersichtlich, dass sie aus Wielands Brief an Wedekind nur die Aspekte zitiert, die sie auf ihn übertragen kann. Wäre es ihr vorrangig um Kleist gegangen, so hätte sie auch die sich anschließenden Zeilen zitieren können, in denen Wieland seiner Überzeugung von dem Genie des Dichters, insbesondere mit Bezug auf Kleists *Robert Guiskard*, Ausdruck verleiht und ihn in einem Atemzug mit Goethe und Schiller nennt.⁹¹⁶

Breth reiht in großer Fülle Lebensentwürfe, Träume und Stationen, die Kleists Vita kennzeichnen, aneinander. Diese bringen einen Dichter in Erscheinung, der auf der Suche nach einem Beruf und nach Liebe ist und gleichzeitig vor diesen flüchtet, indem er auf Reisen geht. Seine Sehnsucht nach Erfolg bleibt ebenso unerfüllt, wie ihm das Glück der Anerkennung versagt bleibt und er – mittellos – auf die finanzielle Unterstützung seiner Halbschwester ange-

912 Ebd. Breth bezieht sich auf Kleists Brief an Ulrike von Kleist (verfasst am 13./14. März 1803), dem sie auch das Zitat „wälze ich mich vor Freude in der Mittelstube“ (DKV, Band 4, S. 315) entnimmt. Allerdings ist dieses in nicht korrekter Zitierweise in der Druckfassung wiedergegeben (vgl. Breth 2004, S. 7).

913 Ebd.

914 Ebd.

915 Vgl. ebd.

916 Darin heißt es: „Ich gestehe Ihnen, daß ich erstaunt war, und ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich Sie versichere: Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein was Tod Guiscards des Normanns, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblicke an war bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen, die (nach meiner Meinung wenigstens) selbst von Goethe und Schiller noch nicht ausgefüllt worden ist.“ (Sembdner 1996, Dokument Nr. 89, S. 79–82, hier: S. 81f.) Dieses gilt im Übrigen auch für die intertextuelle Anspielung auf die Rezension mit dem Titel *Erscheinung eines neuen Dichters*, in der der Rezensent davon spricht, das Trauerspiel *Die Familie Schroffenstein* sei „eine Wiege des Genies, über der ich mit Zuversicht der schönen Literatur unseres Vaterlandes einen sehr bedeutenden Zuwachs weissage.“ (Ebd., Dokument Nr. 98a, S. 88–90, hier: S. 88.)

wiesen ist.⁹¹⁷ Diese Kleist zugeschriebenen Charaktereigenschaften sind auch diejenigen, die Breth ihrem Preisträger Ostermaier, der mit sechsunddreißig Jahren einer der jüngsten Kleist-Preisträger ist, zuweist. Rastlosigkeit, die Suche nach Liebe und einem Lebensort, die Liebe zur deutschen Sprache, ein ›kreativer‹ Umgang mit Satzzeichen⁹¹⁸ und die kritische Auseinandersetzung mit der ihn umgebenden Welt sind Stichworte, in denen Breth Parallelen zu Kleist zieht und Ostermaier in die Tradition des historischen Dichters stellt.⁹¹⁹ Auch in der poetischen Ausdruckskraft seiner Nebentexte sieht sie eine Analogie zu denen Kleists. Um zu betonen, dass Kleist, der „keines seiner Stücke je im Kino gesehen“⁹²⁰ habe, für das Medium Film geeignete Regieanweisungen verfasst habe,⁹²¹ zitiert die Laudatorin beispielhaft den Nebentext zum ersten Auftritt des vierten Aktes aus Kleists Drama *Das Käthchen von Heilbronn*:⁹²²

Heinrich von Kleist: ›Das Käthchen von Heilbronn‹, 4. Akt, 1. Szene: »Gegend im Gebirg, mit Wasserfällen und einer Brücke. Erster Auftritt: Der Rheingraf vom Stein, zu Pferd, zieht mit einem Troß Fußvolk über die Brücke. Ihnen folgt der Graf vom Strahl zu Pferd; bald darauf Ritter Flammberg mit Knechten und Reisigen zu Fuß. Zuletzt Gottschalk, gleichfalls zu Pferd, neben ihm das Käthchen.«⁹²³

Mit einem der bekanntesten Zitate aus Kleists Prosatext *Über das Marionettentheater*⁹²⁴ beendet Breth ihre Rede:

917 Vgl. Breth 2004, S. 8. In diesem Zusammenhang zitiert Breth drei Stellen aus einem Brief, den Kleist am 5. Oktober 1803 an seine Halbschwester Ulrike richtet (vgl. DKV, Band 4, S. 319ff.): „Der Himmel weiß, meine teuerste Ulrike, (und ich will umkommen, wenn es nicht wörtlich wahr ist), wie gern ich einen Blutstropfen aus meinem Herzen für jeden Buchstaben eines Briefes gäbe, der so anfangen könnte: Mein Gedicht ist fertig.“ Außerdem: „Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keins.“ Und: „Ich würde von Herzen gern hingehen, wo kein Mensch hin kommt.“ (Breth 2004, S. 8.)

918 Vgl. ebd., S. 9.

919 Vgl. ebd.

920 Ebd., S. 10.

921 Vgl. ebd., S. 11.

922 Vgl. DKV, Band 2, Vierter Akt, 1. Auftritt, Nebentext, S. 401.

923 Vgl. Breth 2004, S. 10.

924 Vgl. DKV, Band 3, S. 559.

Denn: seit wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben, »ist das Paradies versiegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.«⁹²⁵

Die Laudatorin verwendet dieses Zitat als Synonym für die Zeit, die Ostermaier sich ihrer Auffassung nach für seine schriftstellerische Entwicklung lassen sollte. Im Hinblick auf ihr Kleist-Bild bleibt es – ohne Kontextualisierung – wirkungslos.

Breth macht Kleist vor dem Hintergrund ihrer eigenen Tätigkeiten als Theaterregisseurin, Vertrauensperson und Mentorin des von ihr nominierten Preisträgers sichtbar.⁹²⁶ Sie würdigt ihn als „[einen] der größten, wenn nicht [den] größten [Dichter] deutscher Zunge“⁹²⁷ und zeichnet ein Bild, das den unsicheren, ruhelosen, suchenden Menschen und unverstandenen Dramatiker Kleist zeigt. Breths Hochachtung vor dem historischen Dichter geht mit der Wertschätzung des Kleist-Preises einher. Es lenkt den Blick auf das symbolische Kapital, das mit der Auszeichnung im Namen Kleists verbunden ist. Ihre Laudatio, in der sie ihren Preisträger in die Tradition Kleists stellt, ebnet der von Ostermaier fortgeführten Charakterisierung Kleists als Identifikationsfigur für die junge Autorengeneration zu Beginn des 21. Jahrhunderts den Weg.

5.3.4 2004 – Emine Sevgi Özdamar

Auch die deutsch-türkische Preisträgerin Özdamar wählt im Jahr 2004 eine sehr persönliche Annäherung an Heinrich von Kleist. Im Gegensatz zu den ihr vorangegangenen Preisträgern des beginnenden 21. Jahrhunderts zieht sie jedoch keine Verbindungslinie zwischen sprachlichen, inhaltlichen oder persönlichen Charakteristika Kleists und ihrem eigenen Leben und Schreiben, sondern vollzieht – am roten Faden ihrer ersten Bekanntschaft mit Kleist und weiteren deutschen Dichtern – ihre eigene kulturelle Prägung nach:⁹²⁸

925 Breth 2004, S. 11.

926 Die Laudatorin hat verschiedentlich Kleists Dramen inszeniert, so unter anderen *Der zerbrochne Krug* (1990) oder *Das Käthchen von Heilbronn* (2001) am Burgtheater Wien.

927 Ebd., S. 8.

928 Vgl. Bartl 2016, S. 25. Bartl fasst Özdamars Dankesrede als „autobiographische Reflexion über die eigene Entwicklung zwischen türkischer und deutscher Kultur“ (ebd.) zusammen.

Meine deutschen Wörter hatten 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.⁹²⁹

Kleist als Suizident und als zu ehrender Toter. Dies ist das Kleist-Bild, das die Preisträgerin in ihrer Annäherung an den Dichter in den Mittelpunkt ihrer Rede stellt. Das obengenannte Zitat steht am Beginn dieser Dankesrede, die sie in besonderer Weise mittels sich wiederholender leitmotivartig eingesetzter Kleist-Bezüge strukturiert. „Meine Kindheit hatte keinen Kleist“ kann als Titel der Erinnerung an ihre Kindheit in der Türkei gedeutet werden. Özdamar stellt die für sie bedeutende Tradition des verehrenden Totengedenkens und des familiären Aberglaubens an den Anfang ihrer Reflexion. In diesem Zusammenhang verweist sie auf das Schicksal Kleists, den sie – hätte sie als Kind von ihm und seiner Selbsttötung gewusst – in den Kreis ihrer zu ehrenden Toten, der „hauptsächlich aus Armen oder Verrückten, aus Einsamen“⁹³⁰ bestanden habe, aufgenommen hätte. Ihrer Erinnerung nach beinhaltete diese Totenliste ein Konglomerat aus Personen der realen wie auch der fiktiven Welt, so dass sie neben ihrem verstorbenen Bruder auch Flauberts Figur der Madame Bovary und Defoes‘ Robinson Crusoe gedacht hat. Im Zusammenhang mit der Figur des Robinson Crusoe erwähnt Özdamar den Protagonisten von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*:

Großmutter musste immer an die Familie von Robinson Crusoe denken [...]. Wenn ich ihr damals den ›Prinzen von Homburg‹ von Kleist

Sie lässt die wenigen Aspekte des von der Preisträgerin entwickelten Kleist-Bildes in ihrer Beurteilung unberücksichtigt.

929 Emine Sevgi Özdamar: *Kleist-Preis-Rede*. In: *Kleist-Jahrbuch 2005*. Stuttgart et al. 2005, S. 13–18, hier: S. 13.

930 Ebd., S. 14.

vorgelesen hätte, hätte sie auch gefragt: »Wie hat seine Mutter das ausgehalten? Was haben seine Frau und seine Kinder gemacht?«⁹³¹

Da Özdamar ihrer Großmutter diese fiktiven Fragen zuordnet und diese mit keinem Wahrheitsanspruch verbindet, kann aus der letzten Frage kein Rückschluss auf ihre eigene Kenntnis des Dramas *Prinz Friedrich von Homburg* gezogen werden. Andernfalls wäre anzumerken, dass die Preisträgerin mit dem Familienstand des Prinzen nicht vertraut zu sein scheint.

Das erste obengenannte Zitat macht jedoch auch deutlich, dass Kleist für die Preisträgerin selbstverständlich zum deutschen Kulturgut gehört und es infolgedessen ebenso selbstverständlich ist, mit ihm schon im Kindesalter konfrontiert zu werden. Mit dem Satz „Meine Kindheit hatte keinen Kleist, meine frühe Jugend hatte keinen Kleist“⁹³² erweitert sie ihren Blick auf ihre kulturelle sprachliche Prägung und beschreibt ihre Jugend im Berlin der 1960er Jahre. Hier sei es zu ihrer ersten Kontaktaufnahme mit der deutschen Sprache und Dichtern wie Brecht und Kafka sowie den Schauspielern Lenya und Busch gekommen, nicht jedoch mit Kleist. Die Schilderung ihrer Zeit in Berlin zeigt ihre tiefe Prägung durch Brecht sowie die Liedinterpretationen von Lotte Lenja und Ernst Busch.⁹³³

Nach der Beschreibung ihres eineinhalb Jahre dauernden Aufenthaltes in Berlin baut sie ihren leitmotivischen Satz aus:

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 Istanbul-Schauspielschule. Es war zur Zeit der Achtundsechziger Bewegung, die es auch in der Türkei gab.⁹³⁴

Özdamar schildert diese Zeit der türkischen 1968er Bewegung als eine für sie aktive Phase des permanenten Hinterfragens und Infragestellens. Der von ihr beschriebene Versuch ihres Schauspiellehrers, seine Schüler im Sinne eines Michael Kohlhaas für leidenschaftliche Parteinahme und grenzüber-

931 Ebd.

932 Ebd.

933 Vgl. ebd., S. 15.

934 Ebd.

schreitende Initiative zu begeistern, hebt die Bedeutung dieses Textes für die Ende der 1960er Jahre aktive Bürgerrechtsbewegung in der Türkei hervor. Die Laureatin zitiert ihren Lehrer:

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 [...]. 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.⁹³⁵

Offen bleibt, welche darüber hinausgehende Bedeutung Kleists Erzählung für Özdamar haben könnte. Einerseits nimmt sie Kleist offensichtlich als Verfasser dieser leidenschaftlich für eine Sache kämpfenden Figur des Michael Kohlhaas wahr, setzt sich jedoch nicht intensiver mit ihm oder diesem Prosawerk auseinander, so dass auch dieser intertextuelle Verweis an der Oberfläche bleibt. Ihren Äußerungen lässt sich lediglich entnehmen, dass sie ihre Erinnerung an Kleist, *Michael Kohlhaas* und die Pferde mit einer Episode aus ihrer eigenen Familiengeschichte verknüpft, in der das großväterliche Pferd eine Rolle spielt.

Deutlicher arbeitet die Preisträgerin hingegen ihr Verhältnis zu den Werken und zur Sprache Brechts heraus, die ihr zu Beginn der 1970er Jahre, in der Zeit des politischen Umsturzes in der Türkei, Trostspender und Lebenshilfe gewesen seien.⁹³⁶ In dieser Zeit fühlte sie sich in ihrem Heimatland fremd und bedroht. Dieses Gefühl betraf auch ihr Verhältnis zu ihrer Muttersprache:

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.⁹³⁷

Özdamar zitiert aus dem 1936 von Brecht verfassten Gedicht *Nannas Lied*, das ihr Trost und Zuversicht gegeben habe. Sie schildert das Verlassen ihrer

935 Ebd., S. 16.

936 Vgl. ebd., S. 17.

937 Ebd.

türkischen Heimat und ihren beruflichen Start in Berlin bei Benno Besson als ein Ankommen in ihrer neuen Heimat, der deutschen Sprache, als Sprache Brechts:

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...«.⁹³⁸

Dieses Zitat, rezitiert auf der Bühne des von Brecht gegründeten Berliner Ensembles, verdeutlicht einmal mehr den hohen Stellenwert, den Brecht sowohl innerhalb ihrer persönlichen Entwicklung als auch in ihrer literarischen Sozialisation einnimmt.⁹³⁹

Bei der Schilderung ihrer Begeisterung für das deutsche Theater nennt Özdamar die Dramatiker „Kleist – Büchner“ in einem Atemzug. Sie erwähnt Kleist, spricht jedoch nicht an, welche Bedeutung dieser für sie hat. Stattdessen lenkt sie an dieser Stelle ihren Blick auf Büchners Figur des Woyzeck und stellt dessen Relevanz als Bindeglied für ihr Verhältnis zwischen der Türkei und dem deutschen Theater heraus.⁹⁴⁰ Ähnlich verhält es sich mit der von der Preisträgerin verwendeten Charakterisierung des Kleist-Preises, „den Preis des genialsten deutschen Dichters“,⁹⁴¹ einem Superlativ, dessen Auswahl ihre Dankesrede nicht nachvollziehbar herleitet und der – ohne dass sie ihr Urteil sichtbar macht – nicht mehr als eine der Höflichkeit und

938 Ebd. Özdamar zitiert darüber hinaus die Zeilen „Wo sind die Tränen von gestern Abend? / Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?“, dem Refrain von *Nannas Lied* (Bertolt Brecht: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Band 14. *Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939*. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1993, S. 334, V. 10–14, V. 22–25 sowie V. 34–37).

939 Özdamar inszeniert sich auch bei anderen öffentlichkeitswirksamen Gelegenheiten, beispielsweise anlässlich der Entgegennahme des Adelbert-von-Chamisso-Preises (1999), als „Brecht-Verehrerin beziehungsweise -Schülerin“ (Alexander M. Fischer: »Brecht hätte gerne eine Mitarbeiterin wie dich gehabt.« *Zur Inszenierung von transkultureller Autorschaft und auktorialem Traditionsverhalten bei Emine Sevgi Özdamar*. In: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Herausgegeben von Sabine Kyora. Erste Auflage. Bielefeld 2014, S. 247–266, hier: S. 252). Fischers Aufsatz gibt Auskunft über Özdamars Selbstbild als transkulturelle Autorin, als ›Orientalin‹ (vgl. ebd., S. 253f.) und „Brecht-Nachfolgerin (ebd., S. 261).

940 Vgl. Özdamar 2005, S. 17.

941 Ebd., S. 18.

dem Anlass geschuldete formelhafte Redewendung bleibt. Bei gleichzeitiger Hervorhebung der sprachlichen Bedeutung Brechts für ihr eigenes Leben und Arbeiten wird nicht deutlich, welchen Wert die Preisträgerin Kleist beimisst. So hinterlässt ihre Darstellung ein insgesamt blasses Kleist-Bild. Auch ihr Verweis auf das einzige Bildnis des Dichters trägt nicht zu einem kohärenten, prägnanten Kleist-Bild bei, sondern spielt – ohne ein besonderes Interesse zu zeigen – auf sein kindlich-mädchenhaftes Aussehen und seine Reiselust an:

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.⁹⁴²

Özdamar reflektiert ihre persönliche Entwicklung zwischen der türkischen und der deutschen Kultur, ohne eine spezifische inhaltliche Auseinandersetzung mit Kleists Leben oder Werk zu führen. Unter den intertextuellen Referenzen dominieren jene, die auf Kleists Einsamkeit, sein bedauernswertes Schicksal und seinen spektakulären Tod hinweisen. In diese Kategorie fällt auch der letzte Absatz ihrer Dankesrede, den die Laureatin – nach türkischer Tradition – der Ehrung Kleists widmet:

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.⁹⁴³

In seiner Funktion als Laudator spricht der Dramaturg Hermann Beil, der „kein Wissenschaftler, schon gar kein Kleist-Forscher, [...] nur ein einfacher Kleist-Liebhaber sein [möchte]“,⁹⁴⁴ über Kleist. Seine intertextuellen Bezüge dienen – darauf weist er explizit hin – als Aufhänger, um die Nominierung

942 Ebd., S. 16.

943 Ebd., S. 18.

944 Hermann Beil: *In einer fremden Sprache zu schreiben, ist eine Reise. Kleist-Preis 2004 für Emine Sevgi Özdamar* [sic]. In: *Kleist-Jahrbuch 2005*. Stuttgart et al. 2005, S. 8–12, hier: S. 8.

seiner Preisträgerin mit einem „kleistischen Argument“⁹⁴⁵ zu versehen und so im Sinne Kleists zu legitimieren.

Mit einem Zitat aus einem Brief Kleists an seine Vertraute Marie von Kleist⁹⁴⁶ spielt Beil auf Kleists Frauenbild und die Rückschlüsse an, die der Dichter auf das zeitgenössische Theater gezogen habe:

»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.«⁹⁴⁷

Der Laudator kontrastiert dieses „kuriose [...] Zerrbild, das doch nur ein persönliches, eingebildetes Schreckbild Kleists sein [könne], das über ihn, also nur ihn etwas [erzähle]“,⁹⁴⁸ mit dem Superlativ, Kleist habe – mit den Figuren der Penthesilea und Kunigunde – die „herrlichsten Frauenrollen“⁹⁴⁹ für das deutsche Theater erfunden.⁹⁵⁰ Mittels dieser Gegenüberstellung versucht Beil das Widersprüchliche in Kleists Denken und Handeln zu markieren, jedoch ohne sich dem vertiefend zu widmen. Stattdessen betont er, dass ihm Kleists dramatische Frauenrollen wie geschaffen für die Verkörperung durch die Schauspielerin Özdamar erscheinen.⁹⁵¹ In diesem Zusammenhang weist der Laudator auf den von Brüchen und Niederlagen gekennzeichneten Lebensweg Kleists hin und stellt diesen der glücklich verlaufenen Lebensgestaltung der Laureatin entgegen. Auch dieser intertextuelle Bezug verharret – wie alle weiteren – an der Oberfläche und ist dem offensichtlich bestehenden Wunsch geschuldet, eine Verbindungslinie zwischen dem historischen Dichter und Özdamar ziehen zu können.

945 Ebd.

946 Dieser Brief wurde von Kleist im Spätherbst 1807 verfasst (vgl. DKV, Band 4, S. 396).

947 Beil 2005, S. 8.

948 Ebd.

949 Ebd.

950 Die Figur der Penthesilea, Königin der Amazonen, entstammt dem gleichnamigen Drama *Penthesilea* und die Figur der Kunigunde von Thurneck dem Ritterschauspiel *Das Käthchen von Heilbronn*.

951 Vgl. ebd., S. 9.

Ebenso wie schon der Laudator Helmut Heißenbüttel, der im Jahr der Wiederbegründung des Kleist-Preises den von ihm nominierten Preisträger Alexander Kluge mittels des Zitates von Kleists zweitem *Fragment*⁹⁵² ausgezeichnet hat, dient dieses Zitat auch Beil zur Klassifizierung und Ehrung seiner Preisträgerin als begabte Schriftstellerin:

Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel ver-
stehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen
keine Klasse aus.⁹⁵³

In enger Anlehnung an Özdamars Dankesrede verweist Beil kurz auf ihre literarische Sozialisation, die von „Büchner, Kleist, vor allem [von] Brecht“⁹⁵⁴ inspiriert sei, und erwähnt, sie habe „das Französische [...] in Paris durch einen deutschen Dichter, durch Kleist in der französischen Übersetzung des ›Prinzen von Homburg‹ [gelernt]“.⁹⁵⁵ Das folgende Zitat aus Beils Laudatio kann das Prinzip verdeutlichen, das seinen intertextuellen Bezugnahmen zugrunde liegt: Die Herausstellung der Aspekte, die Özdamars Werk charakterisieren, erfolgt in subtiler Verbindung zu Kleist, auf dessen sprachliche Eigenart er hier zu sprechen kommt:

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.«⁹⁵⁶

Beils Erinnerung an Kleist ist keine, die ein konkretes Kleist-Bild in Erscheinung treten lässt. Seine intertextuelle Annäherung an den Dichter erfolgt immer mit Blick auf die zu ehrende Preisträgerin, die er in Beziehung zu Kleist setzt. Im Zuge dessen berührt er Kleists Frauenbild, seinen von Brüchen gekennzeichneten Lebensverlauf, das Widersprüchliche in seinen Werken, die Dramen *Penthesilea*, *Das Käthchen von Heilbronn*, *Prinz Friedrich von Homburg*, Kleists Sprache und zitiert das zweite *Fragment*. Mit keinem Wort bezieht er sich auf eigene Dramaturgien Kleistscher Dramen, wozu er, denkt

952 DKV, Band 3, S. 555.

953 Vgl. Beil 2005, S. 9f.

954 Ebd., S. 9.

955 Ebd.

956 Ebd., S. 10. Dieser Satz ist als Zitat markiert. Eine Recherche der Quelle ist leider erfolglos geblieben.

man allein an die aufmerksamkeitswirksame Inszenierung der *Hermanns-schlacht* im Jahre 1983, die Möglichkeit und auch Anlass hätte. Intertextualität kommt in dieser Laudatio primär die Funktion einer Rechtfertigung der Nominierung der Preisträgerin im Namen Kleists zu.

5.3.5 2005 – Gert Jonke

Die Danksagung des Kleist-Preisträgers Gert Jonke war eine fulminante Demonstration der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden aus dem Geiste Kleist'scher Anekdoten. In »fünf kurzen Blitzlichtabbildungen aus unseren Tagen« versuchte er, »Herrn Kleist persönlich einen schönen Gruß zu schicken«. Die Miniaturen schießen zum Teil aus dem Stegreif gedichtet zu sein, zwei davon konnten für das Kleist-Jahrbuch fixiert werden. Sie wurden am 22. November 2005 in »Der Standard« vorveröffentlicht.⁹⁵⁷

Der vorab zitierten Anmerkung der Redaktion des *Kleist-Jahrbuches 2006* kann entnommen werden, dass der Preisträger anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises fünf Anekdoten erzählt hat, mit denen er „persönlich einen schönen Gruß“ an Kleist richten wollte. Da es sich hier offenbar um ein Zitat Jonkes handelt, kann dieser ausdrückliche Hinweis als Markierung seiner Absicht gedeutet werden, an den historischen Dichter erinnern zu wollen. Wenn sich der Preisträger anlässlich seiner Auszeichnung auch nicht explizit zu Kleist äußert, so setzt er sich und seine folgende Rede allein durch diesen Verweis in Beziehung zu ihm. Lediglich zwei dieser von ihm selbst offensichtlich als „Blitzlichtabbildungen aus unseren Tagen“ charakterisierten Miniaturen wurden im *Kleist-Jahrbuch 2006* unter der Überschrift »Blitz trifft mich« veröffentlicht und können damit Grundlage dieser Analyse des darin zum Ausdruck kommenden Kleist-Bildes sein.⁹⁵⁸ Die Redaktion des *Kleist-Jahrbuches* wertet diese Anekdoten als in der Tradition Kleists stehend, kurze pointierte Begebenheiten zu erzählen, und beurteilt sie gleichzeitig als Beispiele für die von Kleist beschriebene „allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. Letztere Deutung kann sich nur dem erschließen, der den Vortrag Jonkes miterleben konnte. Leider kann der Publikation dieser Texte nicht entnommen werden, ob es sich tatsächlich um Extempore

957 Anmerkung der Redaktion des *Kleist-Jahrbuches 2006* (Stuttgart et al. 2006, S. 17).

958 Vgl. Gert Jonke: »Blitz trifft mich«. In: *Kleist-Jahrbuch 2006*. Stuttgart et al. 2006, S. 17–19.

handelt und Jonke vielleicht auf Reaktionen aus dem Publikum reagiert und improvisiert hat, oder ob und in welchem Umfang der Preisträger diese vorbereitet hat.

Ein Blick auf jede einzelne der beiden Anekdoten zeigt keine explizite Bezugnahme auf Kleist.⁹⁵⁹ Erzählt werden zwei formal und inhaltlich voneinander unabhängig erscheinende literarische Miniaturen, in denen bemerkenswerte, ungewöhnliche Begebenheiten im Leben zweier unbekannter Figuren pointiert erzählt werden. Unterstellt man die Autorisierung des Abdrucks dieser Texte durch Jonke, so fällt auf, dass der Titel »*Blitz trifft mich*« als Zitat markiert ist. Diese Markierung erweckt Aufmerksamkeit. Eine Wirkung, die die – offensichtlich von Jonke selbst – als „Blitzlichtabbildungen aus unseren Tagen“ ausgewiesene Charakterisierung verstärkt und gleichzeitig an die in den von Kleist herausgegebenen *Berliner Abendblättern* erschienenen Anekdoten erinnern. Abgesehen von diesen formalen Korrespondenzen zu Kleists kleiner literarischer Form, auf deren Gattung Jonke mit seinen Anekdoten intertextuellen Bezug nimmt, fällt der überwiegend hypotaktische Satzbau Jonkes besonders in der ersten mit dem Titel *Drama* überschriebenen Anekdote in den Blick, ein Stilmittel, das charakteristisch für seinen Stil ist⁹⁶⁰ und auch Kleists komplexer syntaktischer Struktur ähnelt:

Man achtete aber darauf, dass jener Platz, wo der Schauspieler immer sich selbst gleichzeitig unten sitzend sich oben zuzuschauen während er spielte, dass jener Platz auch in den weiteren Vorstellungen sicherheitshalber von irgendwem besetzt wurde, und wenn von keinem zahlenden Besucher, dann wenigstens vom Feuerwehrmann oder vom

959 Vgl. dazu Bartl 2016, S. 25.

960 Joachim Lux charakterisiert Jonkes hypotaktischen Stil sehr treffend: „So ist er [Jonke, S. R.] Seiltänzer und Akrobat einer Literatur geworden, die alles ein bisschen komplizierter ausdrückt, als es eigentlich nötig wäre. Damit ein Satz gut wird, braucht er Verschlingungen, anders geht es nicht. Denn die Substanz, die er umkreist, ist nicht zwischen Subjekt – Objekt – Prädikat verhandelbar: Einerseits quetschen sich die Gegenstände übermächtig werdender Realität dazwischen und versperren den geraden Weg, gleichzeitig aber sind die barock anmutenden Sprachkaskaden und rhythmischen Gebilde auch die Befreiungsschläge, die seine Literatur ausmachen.“ (Joachim Lux: »*Mein Reich ist in der Luft*« *Zu Gerd Jonke und seinen Theaterstücken*. Nachwort. In: *Gert Jonke. Alle Stücke*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Lux. Salzburg et al. 2008, S. 711–748, hier: S. 714.)

Dienst habenden Theaterarzt, weil man weiterhin nicht fahrlässig zu werden sich vorgenommen hatte, und weil man gerade in Theaterkreisen solchen Sachen gegenüber einen geradezu abergläubischen Respekt zu zollen für wichtig hielt.⁹⁶¹

Der doppeldeutige Titel dieser Anekdote, deren fiktives Geschehen von einem auktorialen, heterodiegetischen Erzähler berichtet wird, deutet zunächst auf den Begriff des Dramas als ein verhängnisvolles Geschehen innerhalb dieses Erzählerberichtes hin, der das Scheitern eines Künstlers zwischen Traum und Wahn, seine Sehnsucht nach Heimat in Person seines Zwillingbruders, thematisiert. Da der Ausgangspunkt dieses Geschehens im Leben eines Theaterschauspielers zu finden ist, kann man Jonkes Titelwahl als spielerischen Umgang mit dem Begriff des Dramas, das im Sinne der literarischen Gattung keines ist, lesen. Im Kontext der Entgegennahme des Kleist-Preises verweist der Dramatiker Jonke mittels dieser Ambiguität sowohl auf seine eigene Tätigkeit als auch auf den Dramatiker Kleist.

Während die Anekdote *Drama* als ein distanzierter, zeitlich geraffter Erzählerbericht ohne Figurenrede verfasst ist, wird das Geschehen in der zweiten Anekdote *Mautern*⁹⁶² von einem homodiegetischen Ich-Erzähler geschildert. Die eingefügte Figurenrede lässt den Ich-Erzähler zurücktreten, schafft Nähe zu der Figur des Lehrers und weist auf die Pointe hin. Inhaltlich können auch innerhalb der zweiten Miniatur keine direkten Parallelen zu bestimmten Kleistschen Anekdoten festgestellt werden. Der Preisträger greift auch hier den menschlichen Umgang mit natürlichen und übernatürlichen Phänomenen auf und ›spielt‹ mit dem Ungewöhnlichen. Diese Themen sind sowohl charakteristisch für sein eigenes Schreiben als auch für viele Texte Kleists. Ohne markierten Bezug zu individuellen Prätexten von Kleist verweisen Jonkes Anekdoten lediglich auf das System der Anekdote als literarische Gattung. Sie stellen nur eine sehr schwache Form von Intertextualität dar und bieten bezüglich eines in Betracht kommenden Kleist-Bildes wenig heuristisches Potenzial.

Der Laureat aktualisiert Kleist vor dem Hintergrund eigenen Schreibens. Damit, dass er seine „Blitzlichtabbildungen aus unseren Tagen“ im formalen

961 Jonke 2006, S. 17.

962 Name einer Stadtgemeinde in Niederösterreich.

Stil Kleistscher Anekdoten formuliert, zitiert er Kleist als Verfasser dieser literarischen Miniatur und erinnert gleichzeitig an ihn als Herausgeber der *Berliner Abendblätter*. Eine intertextuelle Vorgehensweise, die die Anekdoten zu einer kleinen Hommage an den Namenspatron des Kleist-Preises werden lassen.

Mit der von Kleist zu Ruhm gebrachten Interjektion „ach“ und dem expliziten Hinweis, „um mit Kleist zu sprechen“,⁹⁶³ beginnt der Laudator Jürgen Flimm seine Laudatio und damit seine Schilderung, wie er den von ihm nominierten Preisträger Jonke in einem Kaffeehaus in Wien kennengelernt habe. Dieses markierte, sehr kurze Kleist-Zitat ist eine schwache Form von Intertextualität. Eine über die mittels dieses „Ach“ zum Ausdruck gebrachte Empfindung hinausgehende erzählerische Funktion lässt sich diesem intertextuellen Bezug nicht zuschreiben. Ohne einen weiteren Verweis oder Kommentar ist es nicht mehr als eine höfliche, oberflächliche Reminiszenz an den Dichter. Im Verlauf seiner Laudatio, in dessen Mittelpunkt der Bericht über sein Gespräch mit Jonke steht, webt Flimm weitere Kleist-Anspielungen ein, ebenfalls ohne diese kritisch zu erörtern oder seiner Rede eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzuzufügen:

Seine [Jonkes, S. R.] Freunde? Jandl und H. C. Artmann. Über Dada sprachen wir und den kranken Thomas Bernhard, den Fremden, über Fuchs und Neruda, Marquez und endlich Nestroy – und die Kellnerin kassierte zwischendurch – über die Zauberei und Raimund, den alten Ober-Zaubermeister, über den tauben Beethoven und den unglücklichen Wildgruber, der schon »als Erwachsener vom Himmel gefallen sei«, und über Kleist und dessen Tod und seine schöne Sprache sprachen wir und über Signor da Ponte und über Figuren, die man schreibt und hasst und liebt.⁹⁶⁴

Hier verweist Flimm im Kontext verschiedener Künstler auf Kleist, an anderer Stelle erfüllen die Kleist gewidmeten Aussagen die Funktion, ›Stichwortgeber‹ für thematische Gesprächsschwerpunkte zu sein:

963 Jürgen Flimm: *Laudatio anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises an Gert Jonke am 20. November 2005 in Berlin*. In: *Kleist-Jahrbuch 2006*. Stuttgart et al. 2006, S. 9–16, hier: S. 9.

964 Ebd., S. 10.

Wir reden wieder über Kleist und Homburg und über das heilige Prinzip und das Ende, das abzuwendende Chaos. Gibt es denn wirklich eine Antwort auf das Chaos? Eine Regel?⁹⁶⁵

An keiner Stelle zeigen die von Flimm vorgetragene Antworten eine Reaktion Jonkes auf das ›Stichwort Kleist‹, so dass kein konstruktives Gespräch über den Dichter zustande kommt. Im Hinblick darauf, dass der Laudator sich zu Beginn seiner Rede mit dem expliziten Verweis: „Lieber Gert, verzeih, ich habe ein bisschen redigiert“,⁹⁶⁶ eine Art Absolution für die Bearbeitung des so oder anders geführten Gesprächs erteilt, steht in Frage, ob und wie Jonke und er tatsächlich über Kleist gesprochen haben. Mit einer atemlos wirkenden Aneinanderreihung von intertextuellen Kleist-Bezügen leitet Flimm schließlich den Schluss seiner Lobrede ein:

Ach ja, perdono, von Kleist war in dieser kleinen Ansprache nun kaum die Rede, von Weh und Taumel nicht, nicht von Traum und Verzweiflung, vom heldenhaften Überlebenskampf des Ichs nicht. Nicht vom brackigen Wannsee im winterlichen November, nicht von Bissen und Küssen, von lieblichen Käthchen und von Hohen Herren. Nicht von verborgenen Dramaturgien hinter der schlummernden Handlung. Nicht von den himmlischen Sichtlinien, die in einem unvergleichlichen, genialen Vers die ganze Welt in einem unerhörten gleitenden Wechsel der Perspektiven von oben nach unten bis in ein gequältes Liebsherz münden lassen:

*Du siehst durchdrungen uns / Alkmene / ach!*⁹⁶⁷

Es sind Stichworte, wie „Weh und Taumel“, die in vielen Werken Kleists zu finden sind. Nur beispielhaft verweise ich auf Kleists Dramen *Das Käthchen von Heilbronn* und *Penthesilea*, in denen die Figuren Kunigunde⁹⁶⁸ und Prothoe⁹⁶⁹ „Weh mir!“ ausrufen. In dem Ritterspiel *Das Käthchen von Heilbronn* ist es der Burggraf,⁹⁷⁰ der ebenso taumelt wie Michael Kohlhaas⁹⁷¹ in

965 Ebd., S. 11.

966 Ebd., S. 10.

967 Ebd., S. 16.

968 DKV, Band 2, 2. Akt, 8. Auftritt, S. 363, V. 1119.

969 DKV, Band 2, 24. Auftritt, S. 244, V. 1741.

970 Vgl. ebd., 2. Akt, 8. Auftritt, S. 361, V. 1098.

971 Vgl. DKV, Band 3, S. 123.

der gleichnamigen Erzählung. Auch andere Stichworte referieren unmarkiert auf zahlreiche Kleistsche Prätexte, unter anderen auf *Penthesilea* („Bissen und Küssen“), *Das Käthchen von Heilbronn* („von lieblichen Käthchen und von Hohen Herren“), *Prinz Friedrich von Homburg* („von Traum und Verzweiflung“) oder *Amphitryon* („vom heldenhaften Überlebenskampf des Ichs“). Mit dem Hinweis auf den „brackigen Wannsee im winterlichen November“ lässt der Laudator ein zweites Mal den Tatbestand von Kleists Freitod anklingen. Trotz ihrer fehlenden Markierung sind diese Anspielungen von großer kommunikativer Relevanz, denn der Laudator kann im Rahmen der Vergabe des Kleist-Preises von einer niedrigen Signalschwelle ausgehen und weiß, dass die Prätexte, auf die er anspielt, diesem Rezipientenkreis geläufig sind. Nur die letzten, wenige Worte umfassenden Verse aus Kleists *Amphitryon* sind in der Druckfassung der Rede durch ein abweichendes, eingerücktes Druckbild als Zitat markiert. Diese werden in Kleists Drama von drei Figuren gesprochen, dem ersten Obersten, Amphitryon und Alkмене und bilden den Schluss des Dramas.⁹⁷² Mit ihnen lässt auch Flimm seine Laudatio ausklingen und macht sich die dynamisierende Wirkung dieser Antilabe, die er an das Ende seiner Aneinanderreihung von Kleist-Bezügen setzt, zu Eigen. Die Selektion dieser wörtlich zitierten Textstelle lenkt ebenso die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf Kleists Lustspiel, wie Flimms Urteil, mit dem er das Zitat einleitet und es als „unvergleichlichen, genialen Vers“⁹⁷³ bewertet. Obwohl dem Laudator eine intime Kenntnis des Kleistschen Lebens und Werkes zugesprochen werden kann, kommen seine intertextuellen Bezugnahmen über eine bloße Aufzählung kaum hinaus.⁹⁷⁴ Ihre schwache Form ist darauf zurückzuführen, dass die Prätexte, auf die sie anspielen, nicht eingehender erörtert werden. So entsteht – trotz Flimms Anspielungen auf viele textübergreifende Aspekte – kein konkretes Kleist-Bild. Es bleibt der Eindruck einer an der Oberfläche verharrenden Erinnerung an den von ihm geschätzten Verfasser des *Amphitryon* und anderer Dramen.

972 Vgl. DKV, Band 1, 3. Akt, 11. Szene, S. 461, V. 2363–2365.

973 Flimm 2006, S. 16.

974 Im Rahmen seiner Tätigkeit als Regisseur hat Flimm in zwei Filmen Kleists Ritterschauspiel *Das Käthchen von Heilbronn* adaptiert: *Das Käthchen von Heilbronn* (1980), sowie *Käthchens Traum* (2004).

5.3.6 2006 – Daniel Kehlmann

Kleist ist ein Moralist. Dieses Bild lässt sich Daniel Kehlmanns Dankesrede *Die Sehnsucht, kein Selbst zu sein*⁹⁷⁵ entnehmen, in der der Preisträger den historischen Dichter und sein Œuvre in den alleinigen Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt und vor dem Hintergrund moralischer Fragen intensiv rezipiert. Kehlmann hält eine anspielungs- und beziehungsreiche literaturwissenschaftlich-philosophische Rede, die im rhetorischen Sinne keine Dankesrede ist, sondern den Charakter eines Essays hat. Die Vielfalt miteinander korrelierender Prätexte macht eine intensive Textanalyse notwendig. In seiner Funktion als Preisträger macht der Schriftsteller keine Aussagen zu seinem eigenen poetologischen Selbstverständnis. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die kulturgeschichtliche Epoche der Romantik, die der Laureat als Geisteshaltung und chronologischen Grenzverlauf versteht, die die Zeit in ein „Vorher“ und in ein „Danach“ beziehungsweise in ein „Seitdem“ teile. Er ist der Auffassung, dass die Romantik das Selbstverständnis des Schriftstellers bis in die Gegenwart hinein präge.⁹⁷⁶ Kehlmanns kurzer philosophischer Blick auf die Romantik kann auch als Bezugnahme auf den von Friedrich Schlegel geprägten Begriff der progressiven Universalpoesie verstanden werden. Der Preisträger gibt einen impliziten Hinweis, indem er in Bezug auf Motive der Romantik von der „Entdeckung all dessen in der Kunst“⁹⁷⁷ spricht und auf den Beginn der poetischen Selbstreflektion verweist. Am Beispiel von Heine, Hölderlin, Lord Byron und Heinrich von Kleist⁹⁷⁸ versucht er – mit ironisch-distanziertem Unterton – die Fremdheit zwischen diesen Autoren und denen der Weimarer Klassik zu exemplifizieren. Kehlmann hebt das Verhältnis Kleists zu Goethe hervor und charakterisiert den Jüngeren als

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

975 Die Dankesrede wurde im *Kleist-Jahrbuch 2007* veröffentlicht (Stuttgart et al. 2007, S. 17–22).

976 Vgl. ebd., S. 17.

977 Ebd.

978 Kehlmann vermeidet es, die Dichter namentlich zu benennen, sondern spricht von dem „jungen Mann aus Düsseldorf“, dem „Absolvent des Tübinger Stifts“, jenem „Lord“ und dem „mißverstandenen ehemaligen Kindersoldaten“. Die Dechiffrierung seiner Anspielungen überlässt der Laureat dem Publikum und unterstellt deren Kenntnis.

wenige der gelungensten Werke unserer Sprache abgewann. Nicht um die Antike ging es Heinrich von Kleist, auch nicht um die Natur, deren Blütenschönheit in seinem Werk kaum eine Rolle spielt, sondern ums Gesetz.⁹⁷⁹

Innerhalb dieser kurzen Darstellung macht der Laureat Kleists Jugend beim Militär ebenso sichtbar wie sein schwieriges, von mangelndem Verständnis geprägtes Verhältnis zu Goethe. Er betont Kleists Zerrissenheit zwischen Vernunft und Gefühl als Grundstimmung seiner Werke und würdigt diese als herausragende Literatur. Darüber hinaus lokalisiert er Kleists Interesse am Gesetz, insbesondere an den Rechtsnormen, die menschliches Verhalten regeln sollen und deren Sprache – nach Kehlmanns Deutung – auch Kleists hypotaktischer Schreibduktus entstammen soll.⁹⁸⁰ Seine Beobachtung, dass Naturbeschreibungen in den Werken Kleists keine Rolle spielten, verweist auf einen Aspekt des aktuellen literaturwissenschaftlichen Kleist-Diskurses.⁹⁸¹ In Bezug auf die sogenannte ›Kant-Krise‹ gibt der Preisträger selbst

979 Ebd. In diese Richtung argumentiert auch Andrea Bartl. Sie fasst Kehlmanns Kleist-Rezeption folgendermaßen zusammen: „Daniel Kehlmann (2006) versteht Kleist als Romaniker, da sein Gesamtwerk zwischen folgenden Polen oszilliert: Recht, Gesetz, Moral – und deren Auflösung; das Ich – und seine Krisen; Erkenntnis – und Erkenntniskepsis. Im Grunde könnte ein solcher Kleist in modernem Gewand als Figur in Kehlmanns Prosa wiederauferstehen“ (Bartl 2016, S. 25).

980 Vgl. Kehlmann 2007, S. 18.

981 Mit Blick auf die umfangreiche Literatur wird nur beispielhaft und ohne Anspruch auf Vollständigkeit auf die zum Zeitpunkt dieser Kleist-Preisverleihung aktuellsten Studien verwiesen. So auf den zu Beginn des neuen Jahrtausends im *Kleist-Jahrbuch 2000* veröffentlichten Aufsatz *Natur und Fremdheit bei Rousseau und Kleist* von Walburga Hülk (Stuttgart et al. 2000, S. 33–45). Die Autorin widmet sich dem Natur-Konzept Kleists im Zuge einer möglichen Anlehnung an Rousseau. Hülk untersucht Kleists Landschaftsbetrachtungen und Natur-Darstellungen in seinen Briefen und kommt zu dem Resultat, dass Kleist vor allem in den Jahren bis 1802 Naturdarstellungen als Medium für die Beschreibung von Empfindungen und als Lebenskonzept verwendet habe. Sie macht darauf aufmerksam, dass die Landschaft als Medium der Empfindung nach 1802 und dem Ende seines Briefwechsels mit Wilhelmine von Zenge nicht mehr in Kleists Briefen auftauche. Eine Ausnahme davon beobachtet sie in Kleists Schrift *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, 1810 in den *Berliner Abendblättern* veröffentlicht. In diesen Jahren stellt Hülk Kleist in die Tradition Rousseaus und charakterisiert ihn als eine Art ›Wahlverwandten‹ des Philosophen. Im Hinblick auf aktuellere und differenziertere Auseinandersetzungen mit Kleists Naturdarstellungen sei auf die im Rahmen einer Tagung für Nachwuchswissenschaftler 2012 entstandenen Aufsätze verwiesen, die unter dem Titel ›Lehr-

einen Hinweis auf seine Kenntnis der Forschungsliteratur: „Viel ist geschrieben worden über die Krise, die ihn angeblich bei der Lektüre Kants erfaßte“.⁹⁸² Kehlmann bezweifelt, dass Kleist durch die Lektüre Kants geprägt worden sei, sondern stellt ihn als durch die Zeit, die gesellschaftlichen Bedingungen und eigene Erfahrungen geformten preußischen Zeitgenossen Kants dar:

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.⁹⁸³

Mit dem impliziten intertextuellen Bezug auf den sogenannten „Beschluss“ in Kants *Kritik der praktischen Vernunft*, der auf das nur der eigenen Vernunft verantwortliche „moralische Gesetz“⁹⁸⁴ in einem jeden Menschen verweist, zieht Kehlmann eine Parallele zu Kleist. Er konstruiert ihn als Dichter, der unter dem Zwang leidet, unausweichlich dem inneren moralischen Gesetz verpflichtet, moralisch vernünftig handeln zu müssen, und dem widersprüchlichen Wunsch, der „Sehnsucht, kein Selbst zu sein“, und damit dieser inneren

meisterin und Ammenmärchen. Natur in den Briefen und Werken Heinrich von Kleists < im *Kleist-Jahrbuch 2013* dokumentiert sind (Stuttgart et al. 2013, S. 175–268).

982 Kehlmann 2007, S. 17. In dieser Hinsicht sei auf die 2003 veröffentlichte Studie *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche* von Jochen Schmidt verwiesen (Darmstadt 2003). Im ersten Kapitel steckt Schmidt Kleists historischen Horizont ab. Innerhalb der Einordnung seines Lebensweges bewertet Schmidt Kleists sogenannte ›Kant-Krise‹ als eine Inszenierung, eine Scheinkrise, die ihm als Legitimation dienen sollte, seine Abkehr von allen gesellschaftlichen Normen und Autoritäten und seine Hinwendung zur schriftstellerischen Tätigkeit rechtfertigen zu können. Schmidt bezieht sich ausführlich auf eine Auswahl der seit 1954 veröffentlichten wissenschaftlichen Studien, die sich Kleists Auseinandersetzung mit Philosophie, insbesondere mit der Kants und der sogenannten ›Kant-Krise‹, gewidmet haben (vgl. ebd., S. 13, Fußnote 12). Barth und Seeba geben bereits 1991 zu bedenken, ob Kleists ›Kant-Krise‹ nicht eigentlich eine Inszenierung sei, um von seiner eigentlichen Problematik, der Erkenntnis, Wirklichkeit durch Sprache nur unzureichend abbilden zu können, abzulenken (vgl. DKV, Band 1, S. 465–478, hier S. 471).

983 Kehlmann 2007, S. 18.

984 Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*. Hamburg 2003, S. 215.

Verpflichtung entkommen und ein zwangloses Leben führen zu können. Aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts betrachtet, wirke diese Verpflichtung einem inneren moralischen Gesetz gegenüber obsolet und anachronistisch: „ein Gedanke, über den man sich leicht lustig machen kann“,⁹⁸⁵ so Kehlmann. Mit dem Zitat des ersten Satzes aus Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* eröffnet der Laureat einen Parforce-Ritt durch das Leben und Werk Kleists. Für den Preisträger ist *Michael Kohlhaas* das Paradebeispiel für Kleists Zwanghaftigkeit. Diese zeige sich darin, dass der rechtschaffene Protagonist seinem inneren Gerechtigkeitssinn, dem moralischen Gesetz, derart verpflichtet sei, dass er bis zum Extrem gehe und zum Terroristen, zum „entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“,⁹⁸⁶ werde:

Dieses »zugleich und« enthält den gesamten Kleist: die sublimen 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?⁹⁸⁷

Mit Ironie diagnostiziert Kehlmann, warum von Kohlhaas, der aus Überzeugung zum Täter werde, eine Faszination ausgehe:

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.⁹⁸⁸

Bei seiner Beobachtung, nach welchen Mustern Kleist seine Figuren agieren lässt, spannt Kehlmann einen erzählerischen Bogen und zieht eine Verbindungslinie zwischen einzelnen Werken des Dichters, wo zunächst keine sichtbar hervortritt. Soll man – wie Kohlhaas – aus Überzeugung zum Mörder werden, auch angesichts des Verlustes des eigenen Lebens? Oder ergreift man ungewöhnliche Maßnahmen zur Krisenbewältigung und vergibt seinem

985 Kehlmann 2007, S. 18.

986 Ebd.

987 Ebd.

988 Ebd.

Peiniger, um sein Leben weiterleben zu können, wie die Figur der Marquise von O..., dem Antitypus zu Kohlhaas:⁹⁸⁹

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.⁹⁹⁰

Die Überleitungen, mit deren Hilfe der Laureat von Prätext zu Prätext wechselt, hier zu Kleists Prosawerk *Über das Marionettentheater*, machen deutlich, welche Aspekte er in Kleists Œuvre sichtbar machen will: die Art und Weise und Bedeutung menschlichen Handelns. Kleists Werke zeigen – im Sinne der Moralistik – ambivalente Verhaltensweisen des Menschen auf. Kehlmanns Darstellung Kleists als Moralist kann als implizite Bezugnahme auf den literaturwissenschaftlichen Kleist-Diskurs gedeutet werden, der seit Ende der 1990er Jahre Kleists Gesinnungswandel vom Optimisten zum Skeptiker beziehungsweise vom Moralphilosophen zum Moralisten diskutiert und der wesentlich mit den Studien Günter Blambergers verbunden ist.⁹⁹¹

989 Vgl. ebd., S. 19.

990 Ebd.

991 Vgl. Blamberger 2000 (b), S. 278. Beispielhaft wird an dieser Stelle auf die beiden bereits genannten Aufsätze Blambergers (vgl. Kapitel 5.3, Fußnote 801) verwiesen, in denen Kleists im Zentrum stehender Begriff der ›Grazie‹ aus *Über das Marionettentheater* in den Fokus gerät und mit ihm die Profilierung Kleists als Moralist. Blamberger betrachtet in seinem Aufsatz *Ars et Mars. Grazie als Schlüsselbegriff der ästhetischen Erziehung von Aristokraten. Anmerkungen zu Castiglione und Kleist* den Grazie-Begriff in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* und kontextualisiert ihn innerhalb zeitgenössischer bürgerlich-idealisticcher Ästhetikkonzepte. Dabei kommt er zu dem Schluss, dieser sei auf die Verhaltenslehren Baldassare Castigliones zurückzuführen. Und hier insbesondere auf Castigliones Ratgeber für aristokratische Verhaltensweisen in Krisen- und Kampfzeiten: „Il libro del cortegiano“ von 1528. Die Kunst des Aristokraten bestehe darin, so Blamberger, eine Rolle anzunehmen, zu täuschen und sich geschickt zu präsentieren, um in Krisen- und Kampfsituationen sein Überleben und eigene Interessen sichern zu können. Dazu gehörten Kampfbereitschaft (Agonalität) und Theatralität, die Fähigkeit, einen guten Eindruck zu machen, durch die Anmut, die Grazie, Sympathie zu erzeugen, und alles Tun müheles erscheinen zu lassen. Blamberger definiert Grazie zunächst als Distinktionsmerkmal der Oberschicht, als „die Kunst der Selbstrepräsentation, die Kunst, auf andere in der jeweils gewünschten Weise zu wirken, und diese Kunst selbst hat, um erfolgreich zu sein, unangestrengt zu erscheinen. Deshalb gehört zur grazia die sprezzatura, die vorgespielte Lässigkeit“ (ebd. S. 275).

Mit der Natur des Menschen, seinem Bewusstsein und seiner Selbstreflexion deutet Kehlmann zentrale Aspekte aus Kleists Abhandlung *Über das Marionettentheater* an:

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.⁹⁹²

Aus Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, auf den die Anspielung des Preisträgers zielt, zitiert er:

»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.«⁹⁹³

Aus diesen beiden philosophischen Schriften zieht Kehlmann die Schlussfolgerung:

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.⁹⁹⁴

Ein Jahr zuvor hat Blamberger seine These von Kleists Gesinnungswandel schon anhand von Kleists Motiv des Duells entwickelt und in dem Aufsatz *Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik* dargelegt. Kleists veränderte Einstellung führt er auf die Erschütterung zurück, die der Dichter angesichts seiner anthropologischen Beobachtungen und Erfahrungen, „daß Tugenden nichts weiter sind als verkleidete Laster“ (Blamberger 2000 (a), S. 38), weil es kein Tun ohne Eigennutzen gebe, erfahren habe. Die Abkehr von seinem ursprünglichen Optimismus und Idealismus habe ihn zu einem ›Verhaltensforscher‹ gemacht. In den Folgejahren widmet sich unter anderen Bernd Hamacher mit dem Aufsatz *»Auf Recht und Sitte halten«? Kreativität und Moralität bei Heinrich von Kleist* der Frage, welcher Wert der Moral den Texten Kleists zugeschrieben werden kann (in: *Kleist-Jahrbuch 2003*. Stuttgart et al. 2003, S. 63–78).

992 Kehlmann 2007, S. 19.

993 Ebd.

994 Ebd.

Mit weiteren markierten Zitaten aus Kleists *Über das Marionettentheater*⁹⁹⁵ bringt der Laureat zum Ausdruck, dass das, was uns Menschen in unserem Leben behindere und unfrei mache, in unserem Bewusstsein und damit in uns selbst liege.⁹⁹⁶ Der Wunsch, sich von den Fesseln, die uns das Selbst auferlege, befreien zu können, sei menschlich, doch die Hoffnung trügerisch, so Kehlmann.⁹⁹⁷

Kleist verkörpert für ihn den Prototypus des Menschen, dem sein ›Selbst‹ dabei im Wege steht, um das Leben führen zu können, nach dem er sich sehnt. Im Rückgriff auf die Biografie des Dichters erhellt Kehlmann die Pole, zwischen denen sich der Dichter bewegt hat beziehungsweise aufgrund seiner adeligen Herkunft bewegen musste: Drill und Disziplin versus Lebensfreude, Bildung und Erkenntnis versus Liebe, Lebensplan versus Freiheit als Schriftsteller:

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 Brieffartner 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.⁹⁹⁸

Am Beispiel von Kleists Drama *Amphitryon* veranschaulicht der Preisträger seine Beobachtung und macht anhand weniger Zitate und Paraphrasen sichtbar, wie Kleist das Spiel mit dem Verlust der eigenen Persönlichkeit, des

995 Es handelt sich dabei um die letzten Sätze aus Kleists Prosatext. Kehlmann zitiert auch hier originalgetreu: »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.« (Ebd.) Später folgen die letzten beiden Sätze: »Mithin [...] müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« »Allerdings, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.« (Ebd., S. 21.)

996 Vgl. ebd., S. 19.

997 Vgl. ebd., S. 21.

998 Ebd. S. 19f.

Selbst, in der Figur des Sosias angelegt habe.⁹⁹⁹ Kehlmann zitiert die direkte Rede des Sosias, der sich dem Versuch Merkurs, ihn seiner Persönlichkeit zu berauben, widersetzen möchte und schließlich kapituliert:¹⁰⁰⁰

»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 aufgebläsen 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 [...]. »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!«¹⁰⁰¹

Kehlmann stellt eine Verbindung zwischen der Figur des Sosias und der des Prinzen Friedrich von Homburg aus Kleists gleichnamigen Drama her, die darin besteht, dass beide Figuren angesichts des Verlusts ihres Selbst und angesichts des Todes auf ihre Existenz als Mensch zurückgeworfen werden. Mit der Anspielung, dass der Prinz „ja noch alle Feinde Brandenburgs in den Staub werfen muß“,¹⁰⁰² deutet der Laureat an, Kleists Hoffnung habe

sich auf die andere Möglichkeit [gerichtet], den Fluchtpunkt auf der anderen Seite des Bewußtseinsspektrums: die Wiedergewinnung einer neuen Unmittelbarkeit nicht gegen die Reflexion, sondern durch sie.¹⁰⁰³

Der Laureat widmet sich einer religionsphilosophischen Betrachtung des Doppelgängermotivs in *Amphitryon* und grenzt Kleists Bearbeitung des anti-

999 Vgl. ebd., S. 20.

1000 Vgl. DKV, Band 1, 3. Akt, 8. Szene, S. 449, V. 2002–2006 sowie V. 2011–2012. Ebd., 3. Akt, 8. Szene, S. 450, V. 2036 sowie V. 2046–2050.

1001 Kehlmann 2007, S. 20.

1002 Ebd.

1003 Ebd.

ken Stoffes von der traditionellen Deutung durch Molière ab. In Kleists Figurenkonstellation Jupiter / Amphitryon beobachtet er panentheistische Züge:¹⁰⁰⁴

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.¹⁰⁰⁵

Der Preisträger kommt zu der Schlussfolgerung:

Aus der Perspektive des Molierèschen [sic] 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.¹⁰⁰⁶

Existentielle Grundfragen, die Natur des Menschen, sein Selbst, sein Gewissen, seinen Glauben und sein Handeln betreffend, stehen im Mittelpunkt von Kehlmanns Dankesrede. Doch betrachtet der Schriftsteller in dieser Hinsicht nicht nur Kleists Zerrissenheit zwischen vernunftbezogener und wunsch erfüllender Lebensweise, sondern argumentiert selbstreferentiell und mit Blick auf die Spezies Mensch verallgemeinernd:

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.¹⁰⁰⁷

Dass Kleist die darin liegende Hoffnungslosigkeit für sich erkannt habe,¹⁰⁰⁸ stützt Kehlmann mit einer Abwandlung des viel zitierten Satzes „die Wahr-

1004 Zur Darstellung, dass das Göttliche in Kleists Drama allumfassend sei, zitiert Kehlmann aus einem Dialog zwischen Amphitryon und Jupiter. Darin antwortet Jupiter auf die Frage, wer er sei: „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.“ (Ebd., S. 21.)

1005 Ebd.

1006 Ebd.

1007 Ebd., S. 19.

1008 Vgl. ebd., S. 22.

heit ist, daß ihm auf Erden nicht zu helfen war“,¹⁰⁰⁹ mit dem Kleist sich am Morgen seines Todestages von seiner Halbschwester Ulrike verabschiedet hat.

Der Preisträger deutet Kleist vor dem Hintergrund moralischer Fragen, die sich vor allem mit der möglichen Übereinstimmung zwischen eigenen Werten und Überzeugungen und der tatsächlichen Lebenspraxis beschäftigen. Dabei spannt er seinen intertextuellen Bogen zwischen mehreren Prätexten, die er – auf der Basis dieser übergeordneten Fragen – so miteinander zu verbinden weiß, dass sie innerhalb der Rede miteinander korrelieren, dergestalt, dass ein nachvollziehbares Kleist-Bild entsteht. Wie die Analyse zeigt, sind die häufigen und komplexen Bezüge sehr dicht gestreut und strukturieren die Rede vom Anfang bis zum Schluss. Diese intensive Form der Intertextualität bringt Kleist als einen Moralisten in Erscheinung, in dessen Werk umfangreiche Beobachtungen zwischenmenschlicher Handlungsweisen vorkommen. Der Preisträger erhellt, dass Kleists Leben geprägt wurde von einem inneren Zwiespalt zwischen dem Verlangen nach persönlicher Integrität und der Sehnsucht nach der Freiheit, kein Selbst sein zu müssen, das heißt, nicht vernünftig sein und dem inneren Gesetz Folge leisten zu müssen.¹⁰¹⁰ Doch geht Kehlmann noch einen Schritt weiter und stellt die Frage, ob es überhaupt möglich sei, dass sich der Mensch von den „Fesseln des Selbst“ befreien könne und ob Kleist gerade aufgrund der Erkenntnis, dass dies nicht der Fall sei, am Leben verzweifelt ist und er sich aus diesem Grund das Leben genommen habe. Der Laureat steht letzterer Frage skeptisch gegenüber und begründet seine Bedenken mit Hilfe eines Zitats aus dem vorletzten Brief Kleists an Marie von Kleist vom 10. November 1811,¹⁰¹¹ in dem von einer heiteren Gelassenheit angesichts seines bevorstehenden Suizids die Rede ist:

»Du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinabzustürzen.
– Adieu noch einmal!«¹⁰¹²

1009 Ebd. sowie vgl. DKV, Band 4, S. 513.

1010 Kehlmann beobachtet diese Sehnsucht Kleists in allen seinen Werken (vgl. Kehlmann 2007, S. 19f.).

1011 Vgl. DKV, Band 4, S. 509.

1012 Kehlmann 2007, S. 21.

Die Anspielung, „Sein eigentümlich heiterer Selbstmord ist oft pathologisiert worden“,¹⁰¹³ lässt auch an dieser Stelle Kehlmanns Kenntnis des literaturwissenschaftlichen Kleist-Diskurses durchblicken und deutet Zweifel an der Praxis an, Kleists Leben vom Ende her erklären zu wollen. Gleichzeitig konstatiert der Preisträger die Unmöglichkeit, Kleist angesichts seiner Widersprüchlichkeit in Leben und Werk beschreiben und verstehen zu können. In der Unbeständigkeit und Unnahbarkeit des Dichters sieht der Laureat die Ursache dafür, dass Kleist schwer zu fassen sei. Gerade darin lokalisiert Kehlmann jedoch die Aktualität Kleists, die auch ihn mit dem historischen Dichter verbinde:

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 Erleuchtung 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.¹⁰¹⁴

Mit dieser Beschreibung stilisiert er sich zum Zeitgenossen Kleists oder betrachtet Kleist, im Umkehrschluss, als zeitlosen, ›modernen‹ Schriftsteller.¹⁰¹⁵ Gleichzeitig begründet er die von ihm selbst aufgeworfene Frage,

1013 Ebd.

1014 Ebd., S. 21f.

1015 Hier ist der literaturwissenschaftliche Kleist-Diskurs, der die Frage nach der Modernität des Dichters schon seit Thomas Mann und immer wieder stellt, implizit mitzulesen (vgl. dazu auch Kapitel 5.1.3 zur Laudatio Christa Wolfs). Seit Beginn ihrer Dokumentation der Kleist-Kolloquien im *Kleist-Jahrbuch* stellt die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ihre im zweijährlichen Turnus stattfindende Jahrestagung unter einen knappen Leitgedanken. Im *Kleist-Jahrbuch 1995* werden unter dem Motto *Kleist im Spiegel der Moderne* Abhandlungen dokumentiert, die sich mit der Kleistrezeption im 20. Jahrhundert beschäftigen (Stuttgart et al. 1995, S. 21–182). Darunter ist der Aufsatz »nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis«. Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne von Günter Blamberger (ebd., S. 25–43). Auf der Grundlage zweier älterer Publikationen zur Wirkungsgeschichte Kleists, der Dokumentationen von Helmut Sembdner *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*,

worin die Faszination, Kleist lesen zu wollen, auch für folgende Generationen bestehen könnte. Eine weitere Möglichkeit sieht er darin, dass Kleists „eigentümlich helle Metaphysik“¹⁰¹⁶ dazu einladen könnte, ihn zu rezipieren,

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.¹⁰¹⁷

Kehlmann ist der erste Preisträger des neuen Jahrtausends, der Kleist im Kontext des aktuellen (gesellschafts)politischen Zeitgeschehens, hier in Form eines impliziten Bezuges auf das Erstarken des Islamismus, in Erscheinung bringt.

Das Fortbestehen der Aktualität Kleists hebt der Schriftsteller anhand eines Bildes hervor, das er entstehen lässt, indem er ein markiertes Kleist-Zitat mit einem Paradoxon verbindet:

»Das Leben nennt der Derwisch eine Reise, / Und eine kurze. Freilich!«¹⁰¹⁸ Freilich, die seine war sehr kurz. Sie dauert immer noch.¹⁰¹⁹

Der Laureat führt seine Auseinandersetzung mit Kleist mit Blick auf den literaturwissenschaftlichen Kleist-Diskurs und stellt diese Bezüge explizit heraus. Er ist ebenfalls der erste Kleist-Preisträger nach der Wiederbegründung des Kleist-Preises, der seine Kenntnisse derart exponiert. Die Vielzahl der über die auf Kleist bezogene Intertextualität hinausgehenden und ebenfalls selbstbewusst Verwendung findenden Bezugnahmen auf Philosophen,

sowie Peter Goldammers *Schriftsteller über Kleist*, skizziert Blamberger die langsame Entstehung eines Kleist-Bildes im 20. Jahrhundert, das Kleist als Vorläufer der literarischen Moderne darstellt. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Beobachtung, dass von Kleist eine Faszination ausgehe, die sowohl auf die Generation der Schriftsteller des beginnenden 20. Jahrhunderts als auch auf die der Gegenwart eingewirkt habe und nennt explizit Kafka, Rilke, Wedekind, Benn und Döblin, beziehungsweise Böll, Wolf und Kunert (vgl. Blamberger 1995, S. 27).

1016 Kehlmann 2007, S. 22.

1017 Ebd.

1018 Dieses entstammt Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg* (vgl. DKV, Band 2, 4. Akt, 3. Auftritt, S. 619, V. 1286f.).

1019 Kehlmann 2007, S. 22.

Kunsthistoriker und Dichter¹⁰²⁰ lassen ebenso Rückschlüsse auf Kehlmanns Studium der Germanistik und Philosophie wie auf seine mögliche Selbstinszenierung als poeta doctus zu, eine Vorstellung, die in Bezug auf seine eigenen Werke jedoch zunächst zu untersuchen wäre.¹⁰²¹

Im Fokus der Kehlmannschen Auseinandersetzung steht der Mensch Kleist. Der Laureat zeigt dessen Ambivalenz und macht sichtbar, dass der Dichter hin- und hergerissen ist zwischen Vernunft(gesetz) und Freiheitssehnsucht, zwischen Pflicht und Neigung. Seiner Hoffnungslosigkeit, diesem Dilemma in seinem Leben entkommen zu können, habe er dichterisch zum Ausdruck gebracht, „in Sätzen so perfekt, in Bildern so vollkommen, daß sie uns heiter stimmen“.¹⁰²² Er hält eine philosophische Rede, die an die seit der Antike relevanten Fragen der Moralistik anknüpft und ihre zeitlose Aktualität erörtert. Ein Thema, das auch Kehlmanns eigenes Schreiben berührt und in dem er sich – hier in der Tradition Kleists stehend – verortet.

Der Laudator Uwe Wittstock streift Kleist nur am Rande. Seine Lobrede mit dem Titel *Die Realität und ihre Risse* widmet er nahezu ausschließlich der Charakterisierung von Kehlmanns Poetik. Am Beispiel von dessen jüngstem Roman *Die Vermessung der Welt*¹⁰²³ ordnet er die Literatur des Preisträgers

1020 Kehlmann flicht explizite Verweise, unter anderen zu Ernst Gombrich, Ernst Bloch, Dostojewski, Joseph Conrad und Goethe oder implizite Bezüge, zum Beispiel zu Heine, Hölderlin, Lord Byron und Carl D. F. Krause in seine Dankesrede ein. Er zitiert ebenso aus der Lehrschrift des japanischen Zenmeisters Takuan wie aus Shakespeares Werk *All's well that ends well*.

1021 Einblicke in Kehlmanns poetologische Vorstellungen, wie zum Beispiel zur Verwendung von Ironie als Grundlage des Romans, geben seine Aufsatzsammlungen, die unter dem Titel *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher* (dritte Auflage. Reinbek 2010) beziehungsweise *Lob. Über Literatur* (erste Auflage. Reinbek 2010) veröffentlicht wurden. Diese beinhalten Rezensionen, Poetikvorlesungen, Reden sowie Aufsätze in literarischen Fachzeitschriften, die sowohl Aufschluss über sein poetologisches Selbstverständnis geben als auch Werke anderer Schriftsteller zu charakterisieren und literarisch einzuordnen versuchen. Auch Kehlmanns Kleist-Essay, diese Dankesrede, ist innerhalb des Bandes *Lob. Über Literatur* veröffentlicht worden (Kehlmann 2010 (b), S. 69–80).

1022 Kehlmann 2007, S. 22. In Bezug auf Kleists *Amphitryon* betont der Preisträger Kleists Stil und spricht von „einer Passage von erhabenster Schlichtheit“ (ebd., S. 21).

1023 Reinbek 2005.

dem magischen Realismus zu.¹⁰²⁴ Um darzustellen, dass in der Literatur mühelos Wirklichkeit beziehungsweise Überlieferung mit Mythos und Phantasie verwoben werden könne, erwähnt Wittstock Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg* und führt an, „dass die Schlacht von Fehrbellin einen anderen Verlauf nahm, als sie Kleist [...] geschildert hat.“¹⁰²⁵ In Analogie zu der von Kehlmann in seinem Roman *Die Vermessung der Welt* konstruierten Figur des Carl Friedrich Gauß und dem historischen Wissenschaftler selbst, zitiert Wittstock eine Notiz, die der historische Gauß innerhalb einer mathematischen Schrift am Rand notiert haben soll:¹⁰²⁶

Je tiefer Kehlmanns Gauß in die Rätsel der Welt vordringt, desto undurchschaubarer, heillosler, desto grausamer erscheint ihm diese Welt. »Lieber der Tod als ein solches Leben«, hat der historische Gauß an den Rand eines seiner Manuskripte gekritzelt. Und diese Verzweiflung blieb, um das zu [sic] 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«.¹⁰²⁷

Der Laudator spricht in Bezug auf die Unübersichtlichkeit der Welt über „die Risse in der Realität“,¹⁰²⁸ ein Bild, das aufgrund der darin vermittelten Instabilität stark an Kleists Darstellung von der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ erinnert. Die Zeitgenossen Gauß und Kleist werden von ihm als Leidensgenossen charakterisiert.

Wie sich den zahlreichen Fußnoten entnehmen lässt, ist Wittstock an dem Nachweis seiner Behauptungen und Zitate gelegen. Das Kleist-Zitat ist als solches markiert und der Laudator bezieht sich explizit auf einen Brief

1024 Vgl. Uwe Wittstock: *Die Realität und ihre Risse. Rede auf Daniel Kehlmann zur Verleihung des Kleist-Preises 2006*. In: *Kleist-Jahrbuch 2007*. Stuttgart et al. 2007, S. 9–16, hier: S. 16.

1025 Ebd., S. 13.

1026 Vgl. ebd., S. 16. Wittstock weist darauf hin, dass er Gauß aus zweiter Hand, d. h. aus Kehlmanns Essaysammlung *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher* zitiert (vgl. Kehlmann 2010 (a), S. 25). Das Gauß-Zitat konnte nicht verifiziert werden.

1027 Wittstock 2007, S. 16.

1028 Ebd.

Kleists an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801. In diesem bringt der Dichter sein Bedürfnis nach Wahrheit (und Bildung) zum Ausdruck, erzählt seiner Verlobten von seiner neuen Einsicht in die Kantische Philosophie¹⁰²⁹ und berichtet von seiner emotionalen Erschütterung angesichts der Erkenntnis, dass es keine absolute Wahrheit geben könne:

dennoch war der einzige Gedanke, den meine Seele in diesem äußeren Tumulte mit glühender Angst bearbeitete immer nur dieser: dein *einziges*, dein *höchstes* Ziel ist gesunken –¹⁰³⁰

Auf diesen Originaltext stützt sich Wittstock, wenn er die mit Kant verbundene „ideengeschichtliche[...] Wende jener Epoche“¹⁰³¹ ursächlich für Kleists (und Gaußens) Verzweigung im Leben verantwortlich macht. Ähnlich wie Kehlmann konstatiert der Laudator eine von dieser Zeitenwende ausgehende und bis in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts hineinreichende Zäsur. In seiner Rolle als Laudator ist dem Literaturkritiker Wittstock in erster Linie daran gelegen, seinen Preisträger Kehlmann literarhistorisch als Vertreter einer Literatur des magischen Realismus zu klassifizieren. Doch gelingt es ihm darüber hinaus mittels seiner wenigen selektiven, aber prägnanten und sinnkonstituierend wirkenden intertextuellen Bezüge, Kleist als Dichter sichtbar zu machen, der an den philosophischen Erkenntnissen seiner Zeit gelitten habe.

5.3.7 2007 – Wilhelm Genazino

Genazino charakterisiert Kleist als Moralisten und ›vormodernen‹ Dichter. Seine Dankesrede ähnelt sowohl in formaler als auch in struktureller Hinsicht der seines Vorgängers Kehlmann. Es ist ein Kleist-Essay, kein Vortrag, der im rhetorischen Sinne die Kriterien einer Dankesrede erfüllt. Er erhält seine Struktur durch eine starke Form der Intertextualität, die vor allem zu Kleists Biografie als Prätext Bezug nimmt. Genazinos Auseinandersetzung mit Kleist kann als Erweiterung und Fortschreibung der literaturwissenschaftlichen Kleist-Diskussion betrachtet werden, die Kleist als Moralisten fokussiert und die Frage nach seiner Modernität stellt. Die Vielfalt und Dichte der Anspielungen und Zitate, insbesondere zu Kleists Briefen, aus

1029 Vgl. DKV, Band 4, S. 205.

1030 Ebd., S. 206.

1031 Wittstock 2007, S. 16.

denen Genazino den Lebensweg des Dichters nachzeichnet, machen eine intensive Textanalyse notwendig.

Unter der Überschrift *Die Flucht in die Ohnmacht* begibt sich der Laureat auf die Suche nach dem Menschen Kleist, hinterfragt und analysiert die – seiner Auffassung nach – für dessen Lebensweg wegweisenden biographischen Stationen und Erfahrungen, um zu dem Schluss zu kommen, dass Kleist durch die Vielzahl katastrophaler Einschnitte und persönlicher Konflikte bis zu seinem Tod „in einer inneren Katastrophenverfassung“¹⁰³² gelebt habe, die sich – in von außen betrachteter, das heißt objektivierter Form – in den Figuren seiner Werke widerspiegeln.

„Hochtönend wohlmeinende Briefe dieser Art hat Kleist sehr oft geschrieben.“¹⁰³³ Mit dieser Beurteilung und stellvertretend für viele Briefe des Dichters fasst der Preisträger das Kleist-Zitat zusammen, mit dem er seine Dankesrede eröffnet. Originalgetreu zitiert er den 23-jährigen Kleist, der seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge – in einem Brief vom 13. September 1800 – geheimnisvolle Andeutungen zu seiner avisierten Rückkehr nach Frankfurt/Oder zukommen lässt.¹⁰³⁴ Kleists Schriftverkehr mit Wilhelmine über Liebe, seine Versprechungen und wechselnden Lebenspläne dienen Genazino als Ausgangspunkt für Überlegungen, von welchen Faktoren Kleists Persönlichkeits- und Lebensverlauf bestimmt worden sein könnte:

Tatsächlich war Kleist in einer Art fliehenden Suche unterwegs, weil er dringend Fingerzeige für seine Biografie suchte. Es gibt Hinweise, dass er von seiner wirren Zukunft als Dichter wusste. Wovon er keine Ahnung hatte – und wovon kein Dichter eine Ahnung hat –, war der Zeitpunkt, *wann* sich die Dichterei als handlungssteuerndes Element in seiner Biografie endgültig situieren und *wann* diese sich mit respektablen Werken bemerkbar machen würde.¹⁰³⁵

Welcher Art diese Hinweise sind, die auf Kleists künftige Tätigkeit als Schriftsteller deuten, gibt Genazino nicht zu erkennen. Im Hinblick auf die

1032 Wilhelm Genazino (a): *Die Flucht in die Ohnmacht. Dankrede zum Kleist-Preis*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Stuttgart et al. 2009, S. 16–21, hier: S. 18.

1033 Ebd., S. 16.

1034 Vgl. ebd. sowie DKV, Band 4, S. 117.

1035 Genazino 2009 (a), S. 17.

Konstituierung eines Kleist-Bildes ist diese Anspielung aufgrund ihrer Unschärfe nicht relevant. Ergiebiger hingegen ist die Schlussfolgerung, die sich aus dieser Äußerung in Bezug auf Genazinos Selbstverständnis als Schriftsteller ziehen lässt. Sie deutet einen gewissen Unglauben über den plötzlichen Erfolg an, der den Preisträger insbesondere seit der Jahrtausendwende und der positiven Rezension seines Romans *Ein Regenschirm für diesen Tag* durch Marcel Reich-Ranicki zu überrollen scheint.¹⁰³⁶ Dieser Rückbezug wird in der Rede auch in den Passagen deutlich, in denen sich der Preisträger zu Kleists Umgang mit Katastrophen äußert und selbstreflexiv auf seine eigene Handhabung von Unglücksfällen verweist, ein literarisches Motiv, das sich durch seine Werke nachverfolgen lässt.¹⁰³⁷

Der Preisträger nimmt an, dass das Scheitern der Liebe zu Wilhelmine weit größeren Einfluss auf Kleists weiteren Lebensweg gehabt habe, als ihm bewusst gewesen sei.¹⁰³⁸ In diesem Zusammenhang zitiert er aus Kleists letztem Brief an seine Verlobte:

Ich werde wahrscheinlicher Weise niemals in mein Vaterland zurückkehren. Ihr Weiber versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt Ehrgeiz. Es ist nur ein einziger Fall in

1036 Diese erfolgte im Rahmen des *Literarischen Quartetts* in der Sendung vom 17. August 2001 (vgl. Marcel Reich-Ranicki: *Über Wilhelm Genazinos Roman „Ein Regenschirm für diesen Tag*. Aus dem *Literarischen Quartett* vom 17. Aug. 2001. Veröffentlicht in der Onlinezeitschrift *literaturkritik.de* der Universität Marburg). In den Folgejahren wurde Genazino mit zahlreichen literarischen Auszeichnungen geehrt, unter anderen mit dem Georg-Büchner-Preis.

1037 Genazino sagt: „Man kann sagen: einmal eingetretene Katastrophen reifen im Gemüt des Menschen nach – und werden dabei erst richtig monströs. Stets erweist sich, dass es in der Katastrophe, ist sie einmal eingetreten, keinen Experten und also auch keinen Ratgeber gibt. Auch der Katastrophenbewanderte kennt sich in ihnen nicht aus. Obwohl sich die Katastrophe in unserem Inneren zuträgt, betrachten wir sie von außen; die versuchte Objektivierung ist vielleicht die größte Katastrophe, die dem Betroffenen nicht aufgeht“ (Genazino 2009 (a), S. 18). Beispielhaft verweise ich auf Genazinos Roman *Die Liebesblödigkeit*, in dem die Grundstimmung des Erzählers, ein zur Melancholie neigender Apokalyptiker, die des Katastrophischen ist (vgl. Wilhelm Genazino: *Die Liebesblödigkeit*. Roman. Ungekürzte Ausgabe. München 2008, S. 40, 44 sowie S. 47). In seinem Roman *Das Glück in glücksfernen Zeiten* lässt Genazino den Ich-Erzähler sagen: „Wenn ich ein Buch schreiben könnte, wäre seine Hauptthese: Der Mensch kann Katastrophen immer nur betrachten, nicht verstehen [...]“ (München 2009 (b), S. 18f.).

1038 Vgl. Genazino 2009 (a), S. 17.

welchem ich zurückkehre, wenn ich der Erwartung der Menschen, die ich in thörichter Weise durch eine Menge von prahlerischen Schritten gereizt habe, entsprechen kann. Der Fall ist möglich, aber nicht wahrscheinlich. Kurz, kann ich nicht mit Ruhm im Vaterland erscheinen, geschieht es nie. Das ist entschieden, wie die Natur meiner Seele.¹⁰³⁹

Genazino skizziert Kleists Zwiespalt, in den er sich durch seine Vorstellungen, Pläne und Prahlerien, die im Widerspruch zu seinen Taten stehen, selbst hineinmanövriert habe, als „Konfliktpyramide“.¹⁰⁴⁰ Neben dem Scheitern der Liebe zu Wilhelmine lokalisiert Genazino im Wesentlichen zwei weitere persönliche Katastrophen in Kleists Leben: den frühen Tod des Vaters mit der folgenden Entscheidung seiner Mutter, ihn außerfamiliär erziehen zu lassen, sowie den Tod der Mutter und seine Jahre als „Kindersoldat“¹⁰⁴¹ beim Militär. Der Laureat weist explizit darauf hin, dass er ein Quellenstudium betrieben habe, um die Gründe dafür herauszufinden, warum die Mutter Kleist in die Obhut eines Erziehers gegeben hat. Neben den biografischen Fakten, dem Kinderreichtum und der finanziellen Not, spielt der Laureat auf Kleists Charakter als Ursache für die mütterliche Entscheidung, den Sohn wegzuschicken, an:

Von einer Freundin der Familie wissen wir, dass Kleist »schon seine Kindheit [...] verbittert« war, »da seine Erzieher die eigentümliche Organisation des Knaben zu beachten nicht der Mühe wert hielten«. Nach Kleists Tod berichtete C. E. Albanus an Tieck, Kleist sei »ein nicht zu dämpfender Feuergeist« gewesen, »unstet« und »der Exaltation selbst bei Geringfügigkeiten anheimfallend.« Ganz offenkundig neigte Kleist schon als Kind dazu, seine Mitmenschen herauszufordern, genau so, wie er zehn Jahre später seine Verlobte überforderte.¹⁰⁴²

1039 Ebd. Sämtliche von Genazino genutzten Zitate sind in seiner Rede durch Einrückungen und die Verwendung einer kleineren Schriftgröße markiert. Er führt sie mit Hinweis auf die Quelle ein. Dieses Zitat stammt aus einem Brief vom 20. Mai 1802 (vgl. DKV, Band 4, S. 308).

1040 Genazino 2009 (a), S. 17.

1041 Ebd., S. 18. Ebenso wie Kehlmann im Jahr zuvor spricht Genazino von Kleist als einem „Kindersoldaten“ und verweist selbstreflexiv darauf, dass dieser Begriff erst im ausgehenden 20. Jahrhundert geprägt worden sei (vgl. ebd.).

1042 Ebd.

Genazino ist bemüht, die Natur Kleists zu erhellen. Anhand der obengenannten Zitate von Zeitgenossen des Dichters greift er Persönlichkeitsmerkmale Kleists auf, die ihn als früh unglücklichen, leidenschaftlich aufbrausenden und unbeständigen Charakter zeigen.¹⁰⁴³ Neben seiner charakterlichen Disposition macht der Preisträger die von außen kommenden, unverschuldeten Einschnitte für Kleists weiteres Leben und Handeln maßgeblich verantwortlich und zeichnet Kleist als Opfer der persönlichen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse seiner Zeit:

Jeder, der lebt, wird zum Teilhaber des Entsetzens seiner Zeit, und niemand überlebt die Durchfilterung seines Ichs, ohne einen Teil der objektiven Gewalt als subjektive Gewalt privatisieren zu müssen. Die Gesellschaft wartet immer gerne darauf, dass bei dieser intimen Operation einer verrückt wird, weil ihre eigene immanente Gestörtheit dabei unzensiert öffentlich werden und dabei gleichzeitig besichtigt, toleriert und verurteilt werden darf.¹⁰⁴⁴

Mit dem Hinweis, Kleist habe sich selbstkritisch als „einen »unaussprechlichen Menschen«“¹⁰⁴⁵ bezeichnet, zitiert Genazino ein weiteres Mal aus Kleists Briefen. Der Laureat nimmt explizit Bezug auf die Beurteilung des Kleist-Preisträgers des Jahres 1991, Heiner Müller, der Kleist, weil „die gebrechliche Einrichtung der Welt Bedingung seiner Existenz als Autor“¹⁰⁴⁶ gewesen sei, als einen „sehr gestörten“¹⁰⁴⁷ Menschen bezeichnet hat. Genazino wendet sich gegen eine mögliche Wertung, diese Gestörtheit sei allein selbstverschuldet.¹⁰⁴⁸

1043 Neben einem Zitat aus einem Brief von Carl Eduard Albanus an Ludwig Tieck vom 12. April 1832 (vgl. Sembdner 1996, Dokument Nr. 5a, S. 16–18) nennt Genazino eine „Freundin der Familie“ als Ursprung seines zweiten Zitates. Leider bleibt dieser Hinweis nicht nur bei Genazino vage. In der Literatur wird diese Quelle insgesamt als „Mitteilung einer unbekanntenen Freundin“ (ebd., Dokument Nr. 10, S. 19f.) aus dem Jahre 1847 geführt (vgl. dazu Hans Dieter Zimmermann: *Kleist, die Liebe und der Tod*. Frankfurt/Main 1989, S. 30).

1044 Genazino 2009 (a), S. 18.

1045 Ebd. Nach seiner Trennung von seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge schreibt Kleist in einem Brief an seine Schwester Ulrike, verfasst am 13./14. März 1803: „Ich weiß nicht, was ich Dir über mich unaussprechlichen Menschen sagen soll“ (DKV, Band 4, S. 313).

1046 Müller 1991, S. 15. Vergleiche dazu Kapitel 5.1.6.

1047 Ebd.

1048 Vgl. Genazino 2009 (a), S. 18.

Als eine der Hauptursachen für Kleists „verstümmeltes Leben“¹⁰⁴⁹ zieht der Preisträger vielmehr seine Herkunft aus einer adeligen Offiziersfamilie heran. Sein von Tapferkeit geprägtes Männlichkeitsideal habe ihn die Phase, in der er als Kindersoldat gedient und die an ihm verübte Gewalt ausgehalten habe, überstehen lassen, jedoch auch zu seiner Sprachlosigkeit beigetragen:

Es ist ein Zeichen dieser verheimlichten Gewalt, dass Kleist in keinem einzigen seiner vielen Briefe je von seiner Kindheit und Jugend erzählt hat. Es ist, als hätte er die Kindheit und die Adoleszenz mit zusammengebissenen Kiefern ausgehalten. Ein Kindersoldat verhält sich auch zu sich selbst wie ein ranghöherer Militär. Er lebte in einer sich selbst fortzeugenden Stummheit, die er auch später nicht aufgebrochen hat.¹⁰⁵⁰

Den auf Eigeninitiative Kleists betriebenen Austritt aus dem Militär bewertet der Preisträger angesichts der notwendigen Bewältigung des nun plötzlich bürgerlichen Lebens nicht als Befreiungsschlag für den Dichter:

Nach dem Abschied vom Militär bis zu seinem Selbstmord lebte er in einer inneren Katastrophenverfassung, die sich besonders in seinen Erzählungen abbildet.¹⁰⁵¹

Mit der Charakterisierung, die in Kleists Erzählungen thematisierten Katastrophen seien ein von innerer Motivation nicht nachvollziehbares, „nach außen gestülptes Funktionsgerüst seines dramatischen Ichs“,¹⁰⁵² spricht er dem Dichter die Fähigkeit ab, Gefühle, Stimmungen und Emotionen in seinen Erzählungen zum Ausdruck zu bringen, und beurteilt die Art der dargestellten Konfliktlösungen als pragmatisch, genauer als „männlich-ereignis-überwindend“.¹⁰⁵³

In den Erzählungen fehlen fast vollständig Reflexe der Scham und der Melancholie, an denen es den Protagonisten doch nicht mangeln kann. Vermutlich war Kleist die weiche und konfuse Innenwelt zu unsoldatisch. Seine Figuren arbeiten sich an der äußeren Schale der

1049 Ebd.

1050 Ebd.

1051 Ebd.

1052 Ebd., S. 19.

1053 Ebd.

Ereignisse ab [...]. Als Leser hat man zuweilen den Eindruck, Kleist selber nimmt den Standpunkt der Katastrophe ein, nicht die Empfindung derer, die sie erleiden. In der Fixierung auf die Äußerlichkeit der Schrecken vernachlässigt Kleist zuweilen sogar die erzählerische Plausibilität.¹⁰⁵⁴

Mit dieser Einschätzung stellt Genazino Kleists Erzählweise – ähnlich wie seine Schweigsamkeit in Bezug auf Kindheit und Jugend – als militärisch diszipliniert dar und damit als Folge seiner frühen militärischen Prägung. Der Preisträger arbeitet heraus, dass es Kleist nicht um schlüssiges, inneren Beweggründen folgendes, nachvollziehbares Erzählen gegangen sein könne. Seiner Auffassung nach beschränke sich Kleist auf die reine Darstellung der äußerlich katastrophalen Ereignisse, um sich auf „die Freilegung des traumatischen Kerns des menschlichen Existierens“¹⁰⁵⁵ zu konzentrieren. Dazu zählt er unter anderen Kleists wiederholte Verwendung des erzählerischen Motivs der Ohnmacht als körperliche Spiegelung der Machtlosigkeit und „Verletzlichkeit des Subjekts“¹⁰⁵⁶ der Figuren und deutet diese als persönliche Opposition Kleists gegen seine preußische Erziehung.¹⁰⁵⁷ Beispielhaft führt Genazino einige Figuren an, die in Kleists Werken in Ohnmacht fallen, so die Marquise von O..., der Findling, Michael Kohlhaas und der Junker von Tronka.¹⁰⁵⁸ Mit dem Motiv der Ohnmacht, das der Preisträger als erzählerisches Mittel in ähnlicher Funktion auch in seinen eigenen Werken verwendet, greift er einen Aspekt in Kleists Texten auf, der auch ihn bewegt.¹⁰⁵⁹

1054 Ebd.

1055 Ebd. Diesem Ziel sei, so Genazino, auch die „dramatische Verkürzung aller Handlungswege“ (ebd.) geschuldet. Der Preisträger führt beispielhaft Kleists Erzählung *Die Marquise von O...* an und stellt in Frage, dass der Dichter übersehen haben könnte, dass die Marquise mit der Erfahrung zweier früherer Schwangerschaften die körperlichen Veränderungen hätte wahrnehmen müssen (vgl. ebd.).

1056 Ebd., S. 20.

1057 Der Preisträger konzentriert sich auf die Darstellung der Ohnmacht als literarischer Ausdruck dafür, dass Kleists Figuren ein Gefühl der Katastrophe empfinden. Darüber hinaus zählt er weitere körperliche Reaktionen, wie Zittern, Erröten, Fiebern und Krampfen auf, mit deren Hilfe Kleist die Macht- und Hilflosigkeit seiner Figuren darstelle (vgl. ebd.).

1058 In diesem Zusammenhang zitiert Genazino aus Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas*: „»Kohlhaas, der mit keiner Miene, was in seiner Seele vorging, zu erkennen gab«“ (ebd.).

1059 In dem Roman *Die Liebesblödigkeit* schildert der homodiegetische Erzähler eine Schulzene, in der die Jungen einer ärztlichen Untersuchung ihrer äußeren Genitalien unterzogen werden: „Zwei Jungen (einer von ihnen war ich) fielen in Ohnmacht, vermutlich deswegen,

Auf die Bedeutung des Phänomens der Ohnmacht, das in der modernen Literatur mit der Verlagerung in die Innenwelt der Figuren nahezu verschwand, weil das

Ohnmachtsgefühl als permanentes Überwältigtsein in die inneren Bezirke [verlagert und] zu einem gewöhnlichen Kulturgefühl von uns allen geworden [sei],¹⁰⁶⁰

weist der Laureat sowohl in Bezug auf das preußische Verbot der Aufführung des *Prinz Friedrich von Homburg* als auch mit Blick auf eine literarhistorische Klassifizierung Kleists hin. Aufgrund der von ihm beobachteten fehlenden Innerlichkeit und Selbstreflektion der Figuren klassifiziert der Laureat Kleist als „vormodernen“¹⁰⁶¹ Autor:

Hätte Kleist seinen Figuren erlaubt, ihre Lebensziele in Zweifel zu ziehen, das heißt: sich zu ihren Fiktionen zwiespältig zu verhalten und dadurch als Fiktionen zu durchschauen – dann wäre Kleist ein modernen [sic] Autor gewesen oder geworden, der er nicht war und seiner historischen Seinslage nach nicht hat sein können.¹⁰⁶²

Die Frage nach Kleists Modernität haben unter anderen Christa Wolf, in Anlehnung an Thomas Mann, oder auch Genazinos Vorgänger Daniel Kehlmann in ihre Auseinandersetzung einfließen lassen. Da es in ihren Reden jedoch an nachvollziehbaren Kriterien für den Begriff der ›Modernität‹ mangelt, ist jede Klassifizierung der Redner eine subjektiv empfundene, die in einer anderen Studie objektiviert werden müsste.

Genazinos Argumentation läuft darauf hinaus, Kleists Werke als Spiegel seiner Erfahrungswelt zu betrachten. Seine eigene Position als ›modernen‹ Schriftsteller des 21. Jahrhunderts berücksichtigend, stellt er seine Bereitschaft zur Relativierung als jemand, der schon glücklich ist, wenn er nicht unglücklich ist, der Absolutheit des Glücksuchers Kleist, der für seine Überzeugung bis zur Katastrophe zu gehen bereit sei, gegenüber. In diesem

weil wir so den Nachforschungen der Ärztin aus dem Weg zu gehen hofften“ (Genazino 2008, S. 8).

1060 Genazino 2009 (a), S. 20f.

1061 Ebd., S. 20.

1062 Ebd., S. 19.

Zusammenhang bringt Genazino den von ihm als „heftigste[n] Kleistverehrer“¹⁰⁶³ titulierten Franz Kafka als Nachfolger Kleists ins Spiel:

Kafkas Werk ist der nach innen gewendete, der fortgeschriebene Kleist. Bei Kafka finden wir die Ausformulierungen der Melancholie, die Kleist unter dem herrschenden Tapferkeitsdruck ausgeblendet hat. Die Konstellation KLEIST: KAFKA ist für uns deswegen so ergiebig, weil wir mit ihrer Hilfe begreifen, warum der Melancholiker die repräsentative Figur des 21. Jahrhunderts hat werden können. Kleist war der Herrschaft seiner inneren Moral entkommen, musste sich aber gleichzeitig vor den neuartigen Zugriffen der Gesellschaftsmaschine schützen. Im Augenaufschlag vor dieser doppelten Zumutung erkennen wir uns bis heute wieder.¹⁰⁶⁴

Genazino nennt Kleist und Kafka in einem Atemzug und nimmt damit auf einen Aspekt des literaturwissenschaftlichen Kleist-Diskurses Bezug.¹⁰⁶⁵

1063 Ebd., S. 21.

1064 Ebd.

1065 Blamberger bezeichnet den von ihm selbst angesprochenen Vergleich zwischen Kleist und Kafka als „Lieblingsthema der Rezeptionsforschung“ (Blamberger 1995, S. 27) und weist auf den Aufsatz *Kleist und Kafka. Eine Nachprüfung* von Peter-André Alt (in: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Stuttgart et al. 1995, S. 97–120). Dieser untersucht Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Schriftsteller aus mehreren Perspektiven: mit Blick auf thematische, strukturelle, biografische und ideengeschichtliche Aspekte. Er stellt eine detaillierte Aufstellung der Forschungsliteratur zur Verfügung. Doch beschäftigt diese Konstellation beziehungsweise ›Wahlverwandtschaft‹ zwischen Kleist und Kafka die Kleist-Forschung bereits seit 1962 (vgl. Walter Müller-Seidel: *Geleitwort zu Heinrich von Kleist*. In: *Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis*. Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Berlin 1962, S. 7). Verbindungslinien zwischen Kleist und Kafka werden immer wieder und mit großer Selbstverständlichkeit gezogen, denn beide verbinden ähnliche Themen, wie Sprachzweifel, „Rechtskonflikte, gestörte Familiengefüge, Täuschung und Selbsttäuschung, Betrug und Mißverständnisse, Schuld und Strafe, den Verlust der inneren und äußeren Sicherheiten des Lebens, den Einbruch des Irrationalen in eine vermeintlich geordnete Welt der Normalität“ (Blamberger 1995, S. 98). Blamberger gibt zu bedenken, dass trotz aller sprachlichen Gemeinsamkeiten und biographischen Parallelen nicht außer Acht gelassen werden sollte, dass hier zwei Schriftsteller verglichen werden, deren Mentalitäten allein aufgrund ihrer unterschiedlichen Epochenzugehörigkeit ideengeschichtliche Differenzen aufweisen. Nimmt man Abstand von der Suche nach Analogien zwischen diesen beiden Schriftstellern, so darf festgestellt werden, dass Kafkas Vorliebe für Kleist mit zu einer Neubewertung und Aktualisierung des Dichters als moderner Schriftsteller beigetragen haben dürfte. Eine andersartige Perspektive, die das

Mit dem Hinweis, Kleist sei der „inneren Moral entkommen“,¹⁰⁶⁶ rekurriert der Laureat auf die sogenannte ›Kant-Krise‹ Kleists und ein weiteres Mal auf die Dankesrede seines Vorgängers, Daniel Kehlmann, der die gegenteilige Auffassung vertritt. Dessen Aussage, Kleist habe sich danach gesehnt, seinem inneren Moralgesetz zu entkommen, er habe aber erkannt, dass dies nicht möglich sei, widerspricht der Preisträger an dieser Stelle.¹⁰⁶⁷ Genazinos Deutung, dass Kleists Befreiung von dem Zwang, moralisch handeln und sein Glück suchen zu müssen, nicht zwangsläufig zu einem glücklichen Leben geführt habe, spielt darauf an, dass Kleist – auf der Suche nach einem Platz in der Gesellschaft – den Herausforderungen eines bürgerlichen Lebens orientierungslos gegenüber gestanden habe.¹⁰⁶⁸

Der Preisträger bezeichnet die Figur des Melancholikers als repräsentativ für das 21. Jahrhundert und stellt sich mit seinem Schlusssatz (auch ohne explizit darauf zu verweisen) in eine Erfahrungstradition mit Kafka und Kleist, in erster Linie mit Kafka.¹⁰⁶⁹ Von Seiten der Literaturkritik wird dem Preisträ-

Phänomen dieses Kleist-Kafka-Paradigmas auf angewandte literaturtheoretische Fragestellungen, insbesondere die antihermeneutischen im Zuge des Dekonstruktivismus, zurückzuführen versucht, nimmt der Aufsatz *Kleist/Kafka. Annäherung an ein Paradigma* von Anna-Lena Scholz ein (in: *Kleist-Jahrbuch 2010*. Stuttgart et al. 2010, S. 78–91). Scholz verweist zu Recht darauf, dass auch in den Dankesreden des Kleist-Preises öfters Kafkas Name fällt und bezieht sich auf die Reden Marons, Genazinos und Stadlers. Die von ihr genannte Preisträgerin Maron erwähnt Kafka jedoch im Rahmen der Schriftsteller, die sie schätzt, und nicht im direkten Zusammenhang mit Kleist (vgl. Maron 1993, S. 16 sowie Scholz 2010, S. 79). In der Frage um die Wahlverwandtschaft Kleist-Kafka liefert Walter Hinderer in seinem Aufsatz *Kafka und Kleist: eine komplexe Verwandtschaft* (in: Walter Hinderer: *Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist*. Würzburg 2011, S. 173–188) Argumente dafür, dass Kafka von Kleists Prosatexten fasziniert gewesen sei, insbesondere von seinen Erzählungen und Anekdoten (vgl. ebd., S. 173). Bernhard Greiner untersucht in seinem Aufsatz *Die Dioskuren-Konfiguration Kleist-Kafka* Kafkas produktive Kleist-Rezeption, geht auf Analogien zwischen beiden Dichtern ein und entwickelt ein Bild, das beide als Wahlverwandte darstellt (in: Fleig; Moser; Schneider (Hrsg.): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 37–54).

1066 Genazino 2009 (a), S. 21.

1067 Vgl. auch Kapitel 5.3.6 zur Preisrede Daniel Kehlmanns.

1068 Genazino spricht von den „neuartigen Zugriffe[n] [...] der Gesellschaftsmaschine“ (Genazino 2009 (a), S. 21).

1069 Alexander Fischer widmet sich in einer neueren Studie mit dem Titel *Wider das System. Der gesellschaftliche Aussteiger in Genazinos „Ein Regenschirm für diesen Tag“ und literarische Verwandte bei Kleist und Kafka* (Bamberg 2012) dem Motiv des Aussteigers.

ger attestiert, bei seinen Figuren handle es sich überwiegend um im Leben gescheiterte Existenzen, „lächerlich scheiternde[] Männer[]“,¹⁰⁷⁰ Außenseiter, „Lebensverneiner“¹⁰⁷¹ und „Herumstreuner“,¹⁰⁷² deren Alltag er beobachte.¹⁰⁷³ Dieses Interesse an Verlierern und Sonderlingen spiegelt sich auch in seiner kritischen Auseinandersetzung mit Kleist wider, in der der Mensch Kleist und sein Scheitern, ob im Verhältnis zu Wilhelmine oder im Hinblick auf seine Wahl eines Lebensplans, im Vordergrund stehen und Genazino Kleists Dichtung als logische Konsequenz seiner von emotionalen Katastrophen durchsetzten, ambivalenten Erfahrungswelt betrachtet.

Im Gegensatz zu Kehlmann, der seine Bezüge zu einzelnen Aspekten des literaturwissenschaftlichen Kleist-Diskurses in seiner Rede exponiert, zeigt Genazinos Auseinandersetzung mit Kleist überwiegend implizite Bezugnahmen zu einzelnen Gesichtspunkten des wissenschaftlichen Kleist-Diskurses. Diese betreffen die Frage der Modernität Kleists beziehungsweise seine Klassifizierung als Vorläufer der literarischen Moderne ebenso wie seine „Blutsverwandtschaft“¹⁰⁷⁴ zu Kafka oder Kleists Profilierung als Moralist.¹⁰⁷⁵

Er untersucht die intertextuellen Bezugnahmen von Genazino zu Kleists *Michael Kohlhaas* und Kafkas *Die Verwandlung* und stellt die drei Aussteigerkonzepte einander gegenüber.

1070 Roman Bucheli: *Schöner Leiden mit Wilhelm Genazino*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Online-Ausgabe vom 20. Feb. 2018.

1071 Reents, Edo: *Stille Verzweiflung. Zum Tod von Wilhelm Genazino*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Online-Ausgabe vom 14. Dez. 2018.

1072 Böttiger, Helmut: *Alte Unterhemden und drastische Sexualpraktiken. Wilhelm Genazinos neuer Roman*. Beitrag vom 25. Juli 2016 im Deutschlandfunk Kultur des Deutschlandradio.

1073 Dieser Deutung schließt sich auch Andrea Bartl an, die frappante Parallelen zwischen dem Kleist-Bild Genazinos und seinen Figuren ausmacht: „Wilhelm Genazinos Kleist-Bild (2007) liest sich wie eine typische Genazino-Figur: Kleists Leben verlaufe »in einer inneren Katastrophenverfassung« mit dem prägenden Gefühl des »permanente[n] Überwältigtsein[s]«, an Männlichkeitsentwürfen und an der Liebe scheiternd, rastlos umherstreichend, voller Scham und Melancholie etc.“ (Bartl, 2016, S. 25.)

1074 Genazino 2009 (a), S. 21. Diese Beurteilung entnimmt er einem Brief Kafkas an seine Verlobte Felice Bauer vom 2. September 1913, in dem dieser unter anderen von Kleist als seinem »eigentlichen Blutsverwandten« spricht. In dem Brief heißt es: „Sieh, von den vier Menschen, die ich [...] als meine eigentlichen Blutsverwandten fühle, von Grillparzer, Dostojewski, Kleist und Flaubert, hat nur Dostojewski geheiratet, und vielleicht nur Kleist, als er sich im Gedränge äußerer und innerer Not am Wannsee erschöß, den richtigen Ausweg gefunden.“ (Franz Kafka: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus*

Ein weiteres Mal wird ersichtlich, dass sich ein Preisträger des Kleist-Preises direkt in Beziehung zu dem Namenspatron des Preises setzt und vor allem diejenigen Aspekte in Leben und Werk des Dichters in den Fokus seiner Dankesrede nimmt, die ihn selbst interessieren beziehungsweise seine eigene Ästhetik auszeichnen. Deutlich wird, dass Genazino eine große menschliche Verbundenheit mit Kleist verspürt. Im Gegensatz zu Kehlmann, der seine Argumentation überwiegend auf textueller Ebene am Beispiel einiger von Kleists Werken vorantreibt, setzt Genazino – auf der Basis von Kleists Briefwechsel – stärker auf biografische Aspekte des Dichters. Auf den ersten Blick entwirft er von Kleist das Bild eines melancholischen Außenseiters, der von den katastrophalen Erfahrungen und gesellschaftlichen Herausforderungen seines Lebens überwältigt wird und an ihnen scheitert. Auf den zweiten, genaueren Blick und damit als Quintessenz seiner Überlegungen zu Kleists ambivalenter und vielschichtiger Erfahrungswelt zeigt Genazino den Dichter als Moralisten, der – ohne auf plausible innere Beweggründe für das jeweilige Verhalten einzugehen – in seinen Werken zeigt, wie Menschen sich verhalten und handeln und nicht, wie sie idealerweise handeln sollten. Kleist als Moralist: In dieser Hinsicht korrespondieren Genazinos und Kehlmanns Kleist-Rezeption. Bezieht man die Rede des Laudators Ulrich Matthes,¹⁰⁷⁶

der Verlobungszeit. Herausgegeben von Erich Heller und Jürgen Born. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt/Main 1995, S. 460).

- 1075 Vgl. Blamberger 1995, S. 25–43. Hier finden sich mit den Fragen nach der Modernität Kleists, dem Melancholiker Kleist und der Verwandtschaft Kleist/Kafka einige Aspekte, die Genazino in seiner Auseinandersetzung mit dem Dichter ebenfalls betrachtet.
- 1076 Der Laudator Ulrich Matthes aktualisiert Kleist in seiner Lobrede mit dem Titel *Rede auf Wilhelm Genazino zur Verleihung des Kleist-Preises 2007* (in: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Stuttgart et al. 2009, S. 10–15) im Kontext seines eigenen beruflichen Werdegangs. Er betont, dass während seines Germanistikstudiums eine literaturwissenschaftliche Annäherung an und Auseinandersetzung mit Kleists Texten wenig reizvoll für ihn gewesen sei und ihm dem „Geheimnis Kleists“ (ebd., S. 10) nicht nähergebracht habe. Matthes verzichtet auf eine Begründung, warum sich ihm später, als Theaterschauspieler, die „Außerordentlichkeit“ (ebd.) Kleists erschlossen habe und worin diese für ihn überhaupt bestehe. Zweimal zieht der Laudator eine Verbindungslinie zwischen Kleist und seinem Preisträger Genazino. Ebenso wie bei Kleist gehe es bei Genazinos Protagonisten um den Wunsch, der Mittelmäßigkeit der eigenen unvollständigen Lebenswirklichkeit zu entkommen: „Genazinos Prosa beschreibt gleichzeitig das Fragmentarische, Entkernte unserer Pixel-Existenz, und auf der anderen Seite die enorme Sehnsucht seiner Protagonisten, eben dieses Lebensgefühl zu überwinden. Dies empfinde ich ganz und gar Kleist-nah. Dadurch ist diese Prosa immer ›Menschenanschauung‹, nie Weltanschauung“ (ebd., S. 12). Stellver-

der Genazino als einen „wunderbare[n] Lehrmeister für die Betrachtung von ›Wirklichkeit‹¹⁰⁷⁷ bezeichnet, in diese Deutung ein, so tritt umso deutlicher hervor, dass den Preisträger mit der Moralistik derjenige Aspekt in Kleists Werk fasziniert, der seinem eigenen Schreiben zugrunde liegt.¹⁰⁷⁸

5.3.8 2008 – Max Goldt

Goldt hält eine kulturkritische Dankesrede. Er widersetzt sich der Usance einer über die Höflichkeit hinausgehenden Auseinandersetzung mit Kleist oder, wie Bartl zugespitzt zusammenfasst: „Goldt [...] verweigert sich [...] bewusst, etwas Substanzielles zu Kleist zu sagen.“¹⁰⁷⁹ Ein pointiertes Kleist-

tre tend für Kleists Erkenntniskepsis und Wahrheitszweifel, Bedenken, die er auch bei Genazino beobachtet, zitiert der Laudator aus Kleists Brief an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801: „»Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblickten, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört.«“ (Ebd. sowie DKV, Band 4, S. 205.)

Mit Blick auf Kleists Drama *Amphitryon* deutet der Laudator das in der Interjektion „ach“ bei Alkmene zum Ausdruck kommende Empfinden als eines des Erschreckens und Stauens und schreibt den Figuren Genazinos diese emotionalen Zustände als Grundstimmung zu (vgl. Matthes 2009, S. 14). Matthes Auslegung dieser Interjektion kann als impliziter Bezug auf die Laudatio Kronauers (2002) verstanden werden. Diese deutet das „ach“ – im Gegensatz zu Matthes – als Schmerzenslaut. In Analogie zu Genazinos Figurenbeschreibungen betrachtet Matthes Kleists Figuren als Menschen, die angesichts der sie umgebenden Realität zweifeln, ob das, was sie sehen, die Wahrheit ist oder nur als solche erscheint. Leider bleibt das in Matthes' Laudatio durchschimmernde Bild von Kleist als Skeptiker diffus. Möglicherweise ist darin die Begründung dafür zu finden, dass Matthes zu Beginn seiner Rede selbstironisch davon spricht: „Zu dieser Tollkühnheit [einer Laudatio, die ausschließlich aus einer Lesung von Genazino-Texten bestände, S. R.], selbst wenn sie womöglich im Sinne Kleists gewesen wäre, fehlt mir der Mut.“ (Ebd., S. 10.)

1077 Ebd., S. 15.

1078 Diese Deutung erfährt eine implizite Unterstützung durch Blamberger, der in seiner Begrüßungsansprache den Preisträger Genazino als Moralisten bezeichnet (vgl. Günter Blamberger (b): *Die Mühen der Ebenen. Dichtung in postheroischen Zeiten. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Wilhelm Genazino am 25. November 2007 in Berlin*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Stuttgart et al. 2009, S. 5–9, hier: S. 8).

1079 Bartl 2016, S. 25. Bartl fasst Goldts Rede folgendermaßen zusammen: „Max Goldt (2008) verweigert sich hingegen bewusst, etwas Substanzielles zu Kleist zu sagen, und nimmt auf die damalige Kleist-Preis-Rede seiner Vertrauensperson Daniel Kehlmann Bezug: „Vor zwei Jahren hat Daniel Kehlmann in seiner Dankesrede zum Kleist-Preis recht beiläufig erwähnt, dass in den Texten von Kleist die Natur nicht vorkomme. Das ist auch mir aufge-

Bild entwickelt der Preisträger nicht. Aus dieser Tatsache macht Goldt keinen Hehl, sondern weist explizit darauf hin, dass er weder ein Kleist-Experte noch jemand sei, „der zu der großen Zahl bereits gehaltener Kleist-Reden eine weitere hätte hinzufügen können.“¹⁰⁸⁰ Stattdessen wirft der Preisträger einen spöttischen Blick auf die Vergabeausancen und die Entgegennahme von Literaturpreisen, insbesondere des Kleist-Preises:

Es gibt ziemlich gute Gründe, manch einen Preis nicht anzunehmen [...].

Etwas ganz anderes ist der Kleist-Preis. Der wird weder vom Heilbronn-Marketing noch von Frankfurt an der Oder verliehen und auch nicht von Hamm in Westfalen, welches sich neuerdings ebenfalls als Kleist-Stadt zu fühlen scheint, sondern von einem schicken, spinnenumwobenen, natürlich von schicken Spinnen umwobenen Traditions-gremium.¹⁰⁸¹

Mit diesem kritisch-ironischen Blick auf den Kleist-Preis, der „der feinste aller Preise sei“,¹⁰⁸² und die traditionsreiche Institution der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft gibt Goldt direkt ein Beispiel dessen, was Kehlmann in seiner Laudatio auf der Grundlage von Schillers Definition als ›lachende Satire‹ und als charakteristisch für Goldts Dichtung bezeichnet, weil sie „die Unvollkommenheit des Wirklichen [...] mit Lächeln wahrnimmt“¹⁰⁸³ und beschreibt.¹⁰⁸⁴ Goldts Rede wird von demonstrativ zur Schau gestellter Ignoranz, die bildungsbürgerliches Wissen konterkariert dominiert. Dieser Absicht können auch die referentiellen Bezüge zu Vertretern der Populär-

fallen.“ In dieser ironischen Zurückweisung von Leser-/Hörer-Erwartungshaltungen wird ihrerseits ein charakteristisches Schreibmuster Goldts erkennbar.“ (Ebd.)

1080 Max Goldt: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2008*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Stuttgart et al. 2009, S. 37–43, hier: S. 37.

1081 Ebd.

1082 Ebd.

1083 Daniel Kehlmann: „... und hör'n die herrlichste Musik“. *Eine Rede auf Max Goldt*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Stuttgart et al. 2009, S. 33–36, hier: S. 35.

1084 Schiller spricht in seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* unter der Überschrift „Satyrische Dichtung“ von „scherzhafter Satire“ beziehungsweise „strafender“ oder „pathetischer Satire“ (Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Band 8. *Theoretische Schriften*. Herausgegeben von Rolf-Peter Janz. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1992, S. 740–748, hier: S. 740f).

kultur¹⁰⁸⁵ und deren Kontrastierung mit Vertretern der Hochkultur, namentlich der früheren Kleist-Preisträger Hermann Essig und Paul Gurk, mit deren Namen Goldt seinen Spaß treibt, zugeordnet werden. Der Preisträger inszeniert sich als Unwissender im Bereich der Literatur, kennt offensichtlich aber ebenso den Umfang von Heimito von Doderers Roman *Strudlhofstiege* wie Musils Werk *Mann ohne Eigenschaften*, für deren Lektüre ihm – nach eigenen Angaben – jedoch die Konzentration fehle. Auch Kempowskis Literaturseminare¹⁰⁸⁶ und Adalbert Stifters Erzählung *Der Nachsommer*, insbesondere die Schilderung des Rosenhauses im Kapitel *Die Begegnung*, scheinen ihm sehr vertraut.¹⁰⁸⁷ Goldt nutzt das rhetorische Stilmittel der ostentativen Untertreibung in einer Bandbreite, die von extremer Verharmlosung reicht, etwa in Bezug auf seine Beschreibung von Agnes Miegel, einer dem Nationalsozialismus nahestehenden Schriftstellerin und Kleist-Preisträgerin des Jahres 1916, bis hin zur Abschwächung beziehungsweise Verleugnung eigenen Wissens, zum Beispiel im Hinblick auf Kleist. Denn dass dem Preisträger Kleists Werke schlussendlich vertrauter sind, als er zunächst zuzugestehen bereit ist, zeigt seine Reaktion auf den von Kehlmann als Preisträger explizierten Hinweis, dass es bei Kleist anstatt um Natur „immer nur um Menschen“¹⁰⁸⁸ gehe:

Ich bin kein Misanthrop, sondern lediglich ein alter Öko. Ich will alles: Tiere, Pflanzen und Menschen, und gelegentlich will ich auch mal keine Menschen, zum Beispiel in der Literatur [...]. So etwas [Adalbert Stifters umfangreiche Beschreibung des Rosenstocks, S. R.] findet sich bei Kleist nicht. Bei mir leider auch nicht.¹⁰⁸⁹

1085 Namentlich genannt sind Lisa Simpson als Figur aus der Animationsserie *Die Simpsons* oder Dr. Erika Fuchs, die als Chefredakteurin und Übersetzerin seit Beginn der 1950er Jahre die deutschen Donald Duck- und Mickey Mouse-Comics übersetzt hat.

1086 In seiner Erzählung *Pünktlichkeit plus* thematisiert Goldt Kempowskis Vorliebe für pünktliches Erscheinen und gibt gleichzeitig Auskunft über sein persönliches Verhältnis zu dem Schriftsteller, „den von uns verehrten, als eigenwillig bekannten Autor“ (Max Goldt: *Für Nächte am offenen Fenster. Die prachtvollsten Texte 1987–2002*. Reinbek 2015, S. 45).

1087 Vgl. Goldt 2009, S. 39f. sowie Adalbert Stifter: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band 4,1. *Der Nachsommer: eine Erzählung*. Herausgegeben von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart et al. 1997, hier: S. 230–308.

1088 Goldt 2009, S. 39.

1089 Ebd.

Goldt versucht, seine Beziehung zu Kleist zu bagatellisieren:

Mit Kleist verbinde ich in meinem Langzeitgedächtnis übrigens weniger den Titel eines berühmten Werkes als einen Farbton und eine Zahl. Auf der dunkelroten 80-Pfennig-Briefmarke der Dauerserie ›Bedeutende Deutsche‹ war Heinrich von Kleist abgebildet. Die Kleist-Marke galt zumindest in den Augen eines Achtjährigen als selten und schwer erreichbar. Der Achtjährige war darüber hinaus der festen Überzeugung, dass die Köpfe innerhalb der Serie nach dem Grad ihrer Bedeutung gestaffelt waren, dass Kleist also acht Mal so wichtig sein müsse wie Albrecht Dürer, welcher den Zehn-Pfennig-Wert zierte.¹⁰⁹⁰

Ein einziges Mal erwähnt der Laureat ein Werk Kleists. Diese marginale Anspielung erfolgt beiläufig, spöttelnd, und in das Publikum kompromittierender Form:

Gibt es nicht einen berühmten Kleist-Text namens ›Aus dem Leben der Marionetten‹? Nein, gibt's nicht. Das war bloß eine Fangfrage, ein Wachheits-Test. Der Kleist-Text heißt natürlich ›Über das Marionettentheater‹.¹⁰⁹¹

Angesichts seiner bevorstehenden Auszeichnung gesteht er ein, dass er mithilfe eines intensiven Studiums von Kleists Werken die Zeit ohne Kleist, den „falschen Lebensweg“,¹⁰⁹² zu korrigieren versucht habe. Goldts Sprechen über Literatur ist ein bewusstes Nicht-zur-Schau-Stellen seines eigenen Literaturverständnisses. Stattdessen verortet er sich demonstrativ innerhalb der literaturfernen, betont naturwissenschaftlich geprägten Bildung. Er inszeniert sich als Verfechter einer breiter gefassten Allgemeinbildung, in der die Literatur explizit keinen Schwerpunkt bilden sollte. Dieses coram publico einer Literaturpreisverleihung auszusprechen, ist eine Provokation, wenn auch – im Falle des Preisträgers – eine abgemilderte, denn im gleichen Atemzug versichert der Laureat die Zuhörer seiner Liebe zur Literatur und offenbart zum Schluss gänzlich frei von Ironie, Kleists Werke hätten ihm gefallen. Goldts Attitude ist die eines auf unaufgeregte Lässigkeit bedachten Anti-Preisträgers, der, mit seiner Nominierung als Kleist-Preisträger konfrontiert,

1090 Ebd., S. 43.

1091 Ebd.

1092 Ebd.

– auch dieses setzt er sprachlich mit hohem ›Coolness-Faktor‹ in Szene – mit den Worten „[p]asst schon“¹⁰⁹³ reagiert habe. Die angesichts dieser traditionsreichen literarischen Auszeichnung zur Schau gestellte Gelassenheit giftet in dem Bild des Kleist-Preisträgers als jemand, „der gerade besonders gut gegessen [hat]“¹⁰⁹⁴ und sich in einem Zustand körperlicher und geistiger Zufriedenheit befindet. Doch bei aller Lässigkeit und Kritik gegenüber bildungsbürgerlicher Hochkultur scheint sich der Preisträger einer impliziten Verpflichtung gegenüber der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft bewusst zu sein, denn trotz aller provozierenden Ironisierung und Banalisierung des Literaturbetriebes und seiner Akteure driftet Goldt nicht in Nachlässigkeit ab, die sich in einer Totalverweigerung hätte äußern können. Stattdessen richtet er seinen Blick entlarvend und durch Ironie abgemildert auf die Schwächen des Literaturbetriebes. Dem Preisträger geht es offensichtlich darum, sich vom Zwang der Anpassung an implizite Normen und Erwartungen zu befreien und sich als selbstbestimmt zu präsentieren. Diesem Ziel kann sowohl die sanfte Kritik an mancher Vergabeusance von Literaturpreisen als auch sein Insistieren auf die Autonomie des Schriftstellers zugeordnet werden, letzterer ein Aspekt, den er tatsächlich unmittelbar mit Kleist und dessen Betonung des Menschlichen in seinen Werken in Verbindung bringt. Wenn auch oberflächlich, so aktualisiert der Laureat Kleist an dieser Stelle als Beispiel eines künstlerisch autonomen Schriftstellers:

Ist Kleist also der Vater der deutschen Natur-Ignoranz? Wie dumm wäre es, so etwas zu sagen! Kleist vorzuwerfen, in seinen Texten würden nicht genügend Pflanzen und Tiere vorkommen, wäre etwa so impertinent, wie mir vorzuwerfen, ich würde keine Romane schreiben und keine Interviews geben. Der Künstler ist doch wohl der letzte Souverän, der Einzige, der machen darf und kann, was er will und muss.¹⁰⁹⁵

Dieser Ruf nach der Selbstbestimmung eines jeden Schriftstellers äußert sich darüber hinaus in Goldts Aufforderung, sich als Dichter nicht vom Literaturbetrieb kategorisieren und vereinnahmen zu lassen. Selbstreferentiell übt der Preisträger Kritik daran, Autoren mittels Bezeichnungen wie Satiriker,

1093 Ebd.

1094 Ebd., S. 37.

1095 Ebd., S. 39.

Kolumnist, Kultautor oder Alltagsbeobachter einordnen zu wollen.¹⁰⁹⁶ Hier zeigt der Laureat Interesse an Kleist und macht den Aspekt sichtbar, der grundlegend für sein eigenes Selbstverständnis als Autor ist.

Sowohl Ironie als auch Untertreibung sind rhetorische Stilmittel, die nicht nur charakteristisch sind für das Schreiben Goldts, sondern die auch bei der Entgegennahme des Kleist-Preises seinen spöttisch-distanzierten Blick kennzeichnen. Mit ihrer Hilfe lenkt der Preisträger die Aufmerksamkeit des Publikums und widmet sich Eigenarten und Schwächen des Literaturbetriebes, seiner Akteure, des einzelnen Menschen in der Gesellschaft und des Schriftstellers im Besonderen. Als Beispiel ironischer Selbstreferenzialität kann sein „Rat an den rotwangigen Nachwuchs“ (Schriftstellernachwuchs, S. R.) verstanden werden: „Mit Understatement sollte man sparen. Es wird oft nicht richtig verstanden.“¹⁰⁹⁷ Goldt wählt für seine als „Erwiderungsrede“¹⁰⁹⁸ veröffentlichte Dankesrede die von Drügh adäquat als „De-Emphase“¹⁰⁹⁹ bezeichnete ästhetische Strategie und damit eine Form der zur Schau gestellten Gelassenheit und Abgeklärtheit anstatt offizieller Freude.

Hat Kehlmann zwei Jahre zuvor in seiner Funktion als Preisträger eine intensive literaturwissenschaftliche und philosophische Auseinandersetzung mit Kleist geführt, so hält er in seiner Funktion als Vertrauensperson eine Laudatio, in der er mit keiner Silbe den Namenspatron erwähnt. Die in seiner Begrüßungsrede von Günter Blumberger geäußerte Hoffnung, Kehlmann könne im Stil seiner eigenen Dankesrede aus dem Jahre 2006 womöglich erneut mit einer Art allgemeingültigem „Leitsatz“ zu Kleists Aktualität Stellung

1096 Vgl. ebd., S. 40–42.

1097 Ebd., S. 42.

1098 Im Gegensatz zur Veröffentlichung im *Kleist-Jahrbuch 2008/2009* ist Goldts Rede in seiner Textsammlung *Ein Buch namens Zimbo. Texte von 2007–2008, einer von 2006, vier von 2009* (Berlin 2009) unter dem Titel *Erwiderungsrede zur Verleihung des Kleist-Preises* abgedruckt worden (ebd., S. 184–198).

1099 Eine detaillierte Analyse der Preisrede Max Goldts liefert Heinz Drügh im Rahmen seines Aufsatzes *Simple Sätze. Überlegungen zu Max Goldts (de)empathischer Ästhetik* (in: *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. Herausgegeben von Philipp Theisohn und Christine Weder. München 2013, S. 197–212). In diesem Rahmen äußert sich Drügh zu Goldts poetologischem Verständnis und spricht – in Bezug auf dessen zur Schau gestellte ästhetische Strategie – treffend von „diätetische[r] Ästhetik de-empathischer Coolness“ (ebd., S. 211).

beziehen,¹¹⁰⁰ konterkariert der Laudator. Mit der Nominierung Max Goldts, der sich insbesondere literarischer Kleinformen, Kolumnen und Tagebucheinträgen verschrieben und diese unter anderem in dem Satiremagazin *Titanic* veröffentlicht hat, erinnert der Laudator implizit an Kleist und dessen Tätigkeit als Herausgeber und maßgeblicher Autor der *Berliner Abendblätter*. Eine Besonderheit tritt in Kehlmanns Laudatio hervor: Er charakterisiert seinen Preisträger Goldt als „unaufdringlichen Moralisten“,¹¹⁰¹ schafft mit dieser Darstellung eine gedankliche Verknüpfung zu den Preisreden der vorangegangenen Jahre und weckt die Erinnerung an die Stimmen des Kleist-Diskurses, in denen Kleist als Moralist in Erscheinung tritt.

5.3.9 2009 – Arnold Stadler

Im thematischen Fokus der Dankesrede von Arnold Stadler stehen der Mensch, sein begrenztes, von Widersprüchen geprägtes Leben, seine Suche nach Glück und sein Verschwinden, der Tod. Und in diesem Kontext erfolgt die intensive, sehr persönliche Auseinandersetzung des Preisträgers mit Heinrich von Kleist. Des Dichters Leben und Sterben dienen Stadler als Anlass, sein eigenes poetologisches Selbstverständnis zu reflektieren und einen gesellschaftskritischen Blick auf die ›Spaßgesellschaft‹ der Gegenwart zu werfen.¹¹⁰²

Mit Widersprüchen spickt der Preisträger auch seine eigene, in zwanzig Teilabschnitte gegliederte, aus Gedankensplittern, Anekdoten und Zitaten eigener Texte zusammengesetzte Dankesrede, die er mittels immer neuer

1100 Es handelt sich um das folgende Zitat: „Denn eine Epoche, der Kleist nichts mehr zu sagen hätte, müsste entweder dem unglücklichen Bewusstsein, dem Unbehagen an Entfremdung und Spaltung, in die Erleuchtung entwachsen oder aber zurückgefallen sein in die Barbarei einer nur mehr dem Konsum und der Unterhaltungskunst überantworteten Stumpfheit“ (Günter Blamberger (c): *Vom guten Ton. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Max Goldt am 23. November 2008 in Berlin*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Stuttgart et al. 2009, S. 25–29, hier: S. 28. sowie Kehlmann 2007, S. 21f.).

1101 Kehlmann 2009, S. 34.

1102 Nach Auffassung von Bartl liegt Stadlers Fokus in seiner Dankesrede auf dem Glücksthema in Kleists Texten (vgl. Bartl 2016, S. 25f.). Diese Perspektive ist anschlussfähig, denn wenn Stadler sich auch nicht explizit mit Kleists Texten auseinandersetzt, sondern stärker den Bezug zu dessen Leben, seinen Träumen und seinem Suizid in den Fokus nimmt, so geht es auf einer Metaebene immer um den Traum von Glück, der – unerfüllt – als Unglück endet.

und variierender Anreden, mit denen er sich an unterschiedliche Adressaten wendet, gliedert.¹¹⁰³ Mit Hilfe dieses rhetorischen Vorgehens gelingt es ihm, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich und bestimmte Aspekte seiner Gedanken zu ziehen und seinen teilweise springenden, abrupt das Thema wechselnden Überlegungen Struktur zu verleihen. Eine darüber hinausgehende Funktion dieser wechselnden Anreden, die Rückschlüsse auf sein Kleist-Bild geben könnte, erschließt sich nicht, so dass nur im Einzelfall auf diese rhetorische Besonderheit eingegangen wird.

In seiner die Dankesrede eröffnenden Anekdote skizziert Stadler seine erste Bekanntschaft mit Kleist, die er in Form einer Erinnerung an einen Mitschüler formuliert, dessen Verhalten ihn an die Figur des Michael Kohlhaas in seiner Suche nach Gerechtigkeit erinnert:

Zum ersten Mal mit Kleist in Berührung kam ich in der Schule.

Und gleich mit Michael Kohlhaas, der eine Klasse unter mir war.¹¹⁰⁴

Dieser Mitschüler „Kohlhaasischen Wesens“¹¹⁰⁵ habe sich aus Liebeskummer zu Tode gehungert:

Er lebte an der nicht definierbaren Grenze von Träumertum und Gerechtigkeitsverlangen. Wie Kleist.¹¹⁰⁶

Mit dieser „Geschichte von Kleistschem Ausmaß“¹¹⁰⁷ führt der Preisträger in das Titel gebende Thema seiner Rede ein: *Der Mensch will bleiben. Aber er muss gehen. Oder vom Verschwinden*. Stadler widmet sich dem Verschwinden, insbesondere dem des Menschen, und wählt die Form der Erin-

1103 Eine Gesamtausgabe seiner Trilogie *Ich war einmal, Feuerland und Mein Hund, meine Sau, mein Leben* wurde 2009 in überarbeiteter und erweiterter Fassung unter dem Titel *Einmal auf der Welt. Und dann so* herausgegeben (Frankfurt 2009). Stadler zitiert in seiner Dankesrede an mehreren Stellen wortwörtlich oder spielt in variierender Form auf einzelne Passagen in seinen Werken an, deren autobiografischer Bezug Einblick in sein poetologisches Selbstverständnis gibt.

1104 Arnold Stadler: *Der Mensch will bleiben. Aber er muss gehen. Oder Vom [sic] Verschwinden. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2009*. In: *Kleist-Jahrbuch 2010*. Stuttgart et al. 2010, S. 16–26, hier: S. 16. Die Einrückung entspricht der Originalvorlage.

1105 Ebd., S. 17.

1106 Ebd.

1107 Ebd.

nerung, um sich ihm zu nähern. Zwei Zitate dienen dem Laureaten als den Sinn seiner Rede unterstützende Ergänzung: „Lang oder kurz ist die Zeit“,¹¹⁰⁸ die erste Zeile des gleichnamigen Gedichtes von Ernst Meister, weist auf den natürlichen Verlauf eines Lebens von der Geburt bis zur Unausweichlichkeit des Todes hin.¹¹⁰⁹ In ähnlicher Funktion kann Stadlers biblisches Zitat aus dem 1. Buch der Könige gedeutet werden:

»In jenen Tagen legte sich Elija unter einen Ginsterstrauch und wünschte sich den Tod. *Denn ich bin nicht besser als meine Väter.*«
So las ich es im I. Buch der Könige.

Ja, manchmal will einer wie Elija oder Kleist nicht so lange warten, verlässt das Theater vor der Zeit und wir, die Zurückgebliebenen, wollen nicht einsehen, dass es freiwillig war, und forschen nach den Gründen, und als Dichter sagen wir im Nachhinein, dass man uns nichts lässt, nicht einmal den Schmerz, nicht einmal die Erinnerung an die Wunde von der Messerimpfung, vor der wir Angst hatten ein Kinderleben lang.¹¹¹⁰

Hier zieht der Preisträger eine Parallele zwischen Elija, der, des Lebens überdrüssig, Gott um den Tod bittet, und Kleist, der das Verlangen, sein Leben vorzeitig beenden zu wollen, in die Tat umsetzt.

Ein veränderter Blick auf alle Facetten des Lebens manifestiere sich im Sprachwandel, so Stadler. Doch könne der Mensch an der Unveränderlichkeit mancher Tatbestände, wie der des Todes, nichts ändern, auch wenn er das Wort „Sterben“ durch ein harmloser klingendes „Gehen“¹¹¹¹ ersetze.

Stadlers wiederkehrende Themen seiner eigenen Werke sind die Erinnerung, die Sehnsucht, der Schmerz und der Tod. Das von ihm in dieser Hinsicht sinnstützend eingeflochtene und markierte Zitat „»Viele Leute fürchten sich vor dem Tod wie die Kinder vor dem Wauwau.«“¹¹¹² als Ausdruck der Urangst des Menschen vor dem Tod verwendet er in abgewandelter Form in seiner

1108 Vgl. ebd., S. 18.

1109 In dem Gedicht heißt es: „Lang oder kurz ist die Zeit / und das Wahre / das sich ereignen wird / heißt Sterben.“ (In: Ernst Meister: *Im Zeitspalt. Sämtliche Gedichte* (1976). Herausgegeben von Reinhard Kiefer. Aachen 1994, S. 31.)

1110 Stadler 2010, S. 18 sowie vgl. 1 Kön. 19,4.

1111 Stadler 2010, S. 18.

1112 Ebd.

Kurzgeschichte *Im Herzen Mesopotamiens*¹¹¹³ und gibt auch dort einen Hinweis auf den Ursprung des Zitates, das auf den christlichen Prediger Abraham a Sancta Clara zurückzuführen sein soll.¹¹¹⁴ Der Schriftsteller vertritt die Auffassung, jede Zeit biete Menschen genügend Mittel, sich von dem bevorstehenden, unbezweifelbaren Ende ablenken und mittels Aktivitäten betäuben zu lassen. Glück werde heute als Mainstream betrachtet und umso stärker und erschütternder sei zu jeder Zeit ein „Selbstmörder wie Kleist“,¹¹¹⁵ der seinem Leben ein Ende setze und den Zeitgeist damit in Frage stelle. Im Zusammenhang mit dem Verschwinden denkt Stadler gleichzeitig über die Verwendung von Sprache und Veränderungen des Sprachgebrauchs nach. Er kritisiert die gesellschaftliche Entwicklung, den Tod sprachlich verharmlosen und aus der Alltagspraxis ausgrenzen zu wollen, ihm andererseits jedoch spektakulär Aufmerksamkeit zu widmen, und empfindet dieses Verhalten als paradox:

Kleists Tod, zum Beispiel, wäre heute wohl etwas für ›TV Total‹, ›Explosiv‹ oder ›Schauplatz Deutschland‹.¹¹¹⁶

An dieser Stelle dient ihm Kleists Suizid als Anlass, sich gesellschaftskritisch zu äußern.

In mehr als einem Abschnitt seiner Rede widmet sich der Laureat der Poetologie des Schreibens. Seiner Auffassung nach bestehe die Aufgabe eines Dichters darin, „Äpfel mit Birnen zu vergleichen, Hunger mit Durst, das Glück mit dem Unglück [...], den Selbstmörder mit dem Schönheitschirurgen“.¹¹¹⁷ Der Preisträger bringt zum Ausdruck, dass er sowohl mit seinen heterogenen Anredevarianten, wie beispielsweise „Liebe Fußballfreunde und Sportmuffel“,¹¹¹⁸ als auch mit seinen Überlegungen den Fokus auf die „»Widersprüche, im Menschen vereint [...]«“¹¹¹⁹ richten will. Denn: Sie

1113 Stadlers Kurzgeschichte *Im Herzen Mesopotamiens* wurde in dem Kurzgeschichtenband *New York machen wir das nächste Mal. Geschichten aus dem Zweistromland* veröffentlicht (Frankfurt/Main 2011, S. 11–18).

1114 Vgl. ebd., S. 13f.

1115 Stadler 2010, S. 18.

1116 Ebd.

1117 Ebd.

1118 Ebd., S. 19.

1119 Ebd.

„»[seien] Ausdruck seiner Poesie«“. ¹¹²⁰ Dieser Kategorie können auch die Bezeichnungen „Liebe Glücksspieler!“, „Verehrte Raucherinnen und Rotweinfreunde!“ und „Liebe Träumer“ ¹¹²¹ zugordnet werden, an deren Adresse Stadler seine Gedankensplitter über das Glück materiellen Reichtums, für das jedoch auch die Verleihung des Kleist-Preises nicht ausreiche, ¹¹²² richtet.

Über das Widersprüchliche im Menschen, seine Natur und seine Existenz zwischen Leben und Tod gelangt Stadler zum Widersprüchlichen in der Welt, deren Antinomien er mittels einer Einzelreferenz auf Samuel Becketts Drama *Endspiel* hervorhebt. Kritik übt Stadler an der „Globalisierungskeller“, ¹¹²³ der Vereinheitlichung von Menschen, ihrer Kultur und Sprache als Folge der Globalisierung.

Ohne auf die von Kleist benannte „gebrechliche Einrichtung der Welt“ explizit zu sprechen zu kommen, bringt der Preisträger doch seine gedankliche Übereinstimmung mit Kleists Auffassung über den Zustand der Welt zum Ausdruck:

Eine heile Welt gibt es nicht, vielleicht aber doch zu Zeiten ein Verlangen nach ihr, oder so etwas, und eine Sprache dafür: von einem wie Kleist. ¹¹²⁴

Die Hoffnung auf eine bessere, gerechtere Welt sei zeitlos, habe Kleist bewegt und sich in sein Werk eingeschrieben. In diesem Kontext zitiert Stadler Michael Kohlhaas, der angesichts des Gefühls, keine Gerechtigkeit erfahren zu können, zu seiner Frau sagt: „»*Lieber ein Hund sein, wenn ich von Füßen getreten werden soll, als ein Mensch!*«“ ¹¹²⁵ Im Zusammenhang seiner Aussagen bietet sich an dieser Stelle die Deutung an, dass für ihn ein Leben, in der es keinen Hoffnungsschmerz gäbe, einfacher zu ertragen wäre. Zu den Überlegungen Stadlers in Bezug auf den Menschen und die Endlichkeit seines Lebens gehört auch das Verlangen, in seiner Existenz einen Sinn sehen

1120 Ebd.

1121 Ebd., S. 18.

1122 Vgl. ebd. Als Beispiel für dieses materielle Glück, für das das Preisgeld in Höhe von 20.000 € nicht ausreiche, führt Stadler zur grotesken Veranschaulichung den Besitz eines Audi A8 an.

1123 Ebd., S. 19.

1124 Ebd., S. 20.

1125 Ebd. Stadlers markierte Zitation folgt dem Original.

zu wollen. Eine seiner Äußerungen kann als impliziter Verweis auf Albert Camus' Hoffnungslosigkeit angesichts des von ihm als sinnlos empfundenen Lebens gedeutet werden.¹¹²⁶ Explizit referiert der Laureat auf Exilanten, die die Hoffnung auf eine bessere Welt und ihre Rückkehr in die Heimat nicht aufgegeben haben und denen ihre Muttersprache „ihr wertvollster Schatz im Gepäck des Heimatlosen“¹¹²⁷ gewesen sei, da die Sprache ihr Überleben im Exil gesichert habe.¹¹²⁸

Der Preisträger unterbricht seine fortlaufenden, springenden Gedanken zur Dauer des Lebens, zu Sinnhaftigkeit oder Sinnlosigkeit und zum Tod, indem er andere Adressaten anspricht und die Aufmerksamkeit auf einen neuen Aspekt lenkt. In dem Abschnitt, in dem er sich an „Liebe Leser und Schreiber“¹¹²⁹ wendet, konkretisiert er die Tätigkeit des Schriftstellers, die darin bestehe, das Unglück, das als Glück gedacht war, zu beschreiben: „Literatur ist, im besten Fall, die geglückte Beschreibung des Unglücks.“¹¹³⁰ In dieser Aussage zeigt sich nicht allein das dichterische Selbstverständnis des Preisträgers. Stadler verortet Kleist explizit in dieser poetologischen Auffassung und stellt sich und die Autoren seiner Zeit gleichzeitig in eine Tradition mit dem Dichter:

Kleist: Was er machte, war das, was wir immer noch machen: Es ist die Beschreibung des Unglücks, das als Glück gedacht war.¹¹³¹

Im Vergleich mit der Figur des trägen russischen Adligen Oblomov aus dem gleichnamigen Roman von Iwan Gontscharow, konstruiert Stadler Kleist als Gegenpol, als einen für seine Ideen und Überzeugungen leidenschaftlich eintretenden Menschen:

1126 Diese Deutung entnehme ich Stadlers Worten: „Das Leben ist kurz. Dann denken wir nach, und wollen allem auch noch einen Sinn geben. Und die Gescheitesten von uns sagen dann – und haben herausgefunden, dass das Leben keinen Sinn habe“ (ebd., S. 20).

1127 Ebd.

1128 Stadler benennt den römischen Dichter Ovid, den christlichen Prediger Johannes Chrysostomos sowie die Schriftsteller Vladimir Nabokov, Nazim Hikmet und Bertolt Brecht.

1129 Ebd.

1130 Ebd.

1131 Ebd.

Es gibt Menschen, die überlegen ein Leben lang, wie man am bequemsten vom Bett in den Hausschuh kommt. Das sind solche wie Oblomov.

So einer war Kleist nicht.

Manche leben, als brennten sie. So einer war er, Kleist. Als hätte er nicht gelebt, sondern gebrannt.¹¹³²

Um die Darstellung der Leidenschaftlichkeit Kleists geht es Stadler auch in einem Abschnitt, im dem er sich explizit an die „Kleist-Freunde!“¹¹³³ wendet und auf einen wesentlichen Aspekt seines Kleist-Bildes zu sprechen kommt: die Bedeutung, die er Kleists Leben und Werk beimisst:

»Ich brenne«, las ich immer, auch zwischen den Zeilen. Wir sind nicht zum Spaß da, soviel im Leben von Kleist gelesen zu haben.¹¹³⁴

Dass der Laureat Kleist mit der Figur des Michael Kohlhaas vergleicht, betont ein weiteres Mal, dass er die Intensität und Leidenschaftlichkeit, mit der Kleist seine kurze Lebenszeit verbracht habe und seiner Sehnsucht nach Erfüllung seiner Ideale mit Vehemenz nachgegangen sei, herausarbeiten möchte. In diesem Zusammenhang bringt der Preisträger den Spaßbegriff ins Spiel, den er zuvor mit dem Begriff der Sehnsucht kontrastiert hat und den er als dessen Nachfolgebegriff im 21. Jahrhundert versteht. An die Stelle einer Sehnsucht nach einer besseren Welt, wie Kleist sie gehabt habe, ist seiner Meinung nach die Suche nach Spaß in dieser gegebenen Welt getreten. Stadler zeigt Kleist nicht als einen im Leben gescheiterten Menschen und Schriftsteller, sondern betont die Geradlinigkeit, mit der er sich dem Leben gestellt habe, seinen Idealen gefolgt sei und ein Werk hinterlassen habe, das das Leben als „Joint Venture aus Glück und Unglück“¹¹³⁵ zeige.

»Kleist wollte die Welt sehen, und er sah sie.« Sagt Robert Walser.

1132 Ebd.

1133 Ebd., S. 21. Mit der Charakterisierung Kleists als leidenschaftlicher Mensch und Schriftsteller erinnert Stadler implizit an das Kleist-Bild Ostermaiers. Auch dieser betont die einzigartige Dynamik und Hingabe Kleists als Motor seines Lebens und Schaffens (vgl. Kapitel 5.3.3).

1134 Stadler 2010, S. 21.

1135 Ebd.

Kleist ist weg. Sein Leben war ungerade, aber aufrecht; und so ist er verschwunden. Aber er ließ auch etwas zurück, von dem wir zehren, sage ich.

Kleist ist, war und wird es sein: etwas Geheimnisvolles, Verstörendes: Er ist keine Nuß, die geknackt werden kann. Kleist gehört wohl auch nicht zu den Rätseln, die gelöst werden können.¹¹³⁶

Eine Aussage, die er an die „Kleist-Freunde“, die Vertreter der Kleistforschung, zu adressieren scheint und ihnen – bei allem Fortschritt – seine Skepsis vermittelt, man könne den Dichter Kleist mit „intellektuellem Besteck“¹¹³⁷ enträtseln. Mit dem markierten Zitat aus Robert Walsers Essay *Heinrich von Kleist*¹¹³⁸ rekurriert Stadler implizit auf den wissenschaftlichen Kleist-Diskurs, in dem die Kleist-Rezeption Walsers diskutiert wird.¹¹³⁹ Doch

1136 Ebd.

1137 Ebd.

1138 Vgl. Robert Walser: *Das Gesamtwerk*. Band 9. *Maskerade. Prosa aus der Berner Zeit (II) 1927/1928*. Herausgegeben von Jochen Greven. Genf et al. 1968, S. 261–263, hier: S. 262.

1139 Walsers Kleist-Rezeption ist Grundlage mehrerer seiner Schriften: *Kleist-Essay* (ebd., S. 263–265), *Weiteres zu Kleist* (ebd., S. 266–268) oder *Kleist in Thun* (Robert Walser: *Das Gesamtwerk*. Band 1: *Fritz Kochers Aufsätze, Geschichten, Aufsätze*. Herausgegeben von Jochen Greven. Genf et al. 1972, S. 174–185).

Beispielhaft seien hier zwei unterschiedliche Deutungen aus der Vielzahl der literaturwissenschaftlichen Beiträge hervorgehoben: Peter Utz analysiert in seiner Abhandlung »Eine Fremdheit blieb er immer«. *Robert Walser und der Kleist seiner Zeit* die Kleist-rezeption des Schriftstellers Robert Walser (in: *Kleist-Jahrbuch 1997*. Stuttgart et al. 1997, S. 164–181). Darin untersucht der Germanist unter anderem die Wirkung, die Walsers Erzählung *Kleist in Thun* im Sinne einer Dichterverehrung hat, und weist auf eine mögliche Gefahr hin, den Dichter zu verfremden und ihn so unbeabsichtigt zum Verschwinden zu bringen. Doch beobachtet er bei Walser die Fähigkeit, sich Kleist in seinen Arbeiten auf unterschiedliche Art und Weise nähern und sich von ihm distanzieren zu können, so dass keine Vereinnahmung des Dichters erfolge. Utz' Analyse stellt Walsers Empfinden der Fremdheit und Unbekanntheit, das von Kleist und seinem Werk ausgeht, in den Fokus seiner Untersuchung. Damit bedient er, so Utz, das in den 1920er Jahren verbreitete Kleist-Bild des »Fremdlings« (vgl. ebd., S. 176). Über Walsers Kleistbild hat Utz weitere Studien verfasst, unter anderen: *Unkenntlicher Kleist. Facetten des Fremden in den Übersetzungen von Robert Walsers Kleist in Thun* (in: *Zwiesgespräche. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Herausgegeben von Ulrich Stadler. Stuttgart 1996, S. 129–142) sowie *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers 'Jetztzeitstil'* (Frankfurt/ Main 1998). Anders beurteilt Klaus Müller-Salget das in *Kleist in Thun* zutage tretende Kleist-Bild Walsers. Es zeige ihn „als einen Einsamen und Zerrissenen [...], schwankend zwi-

während der zitierte Satz bei Walser im Zusammenhang mit Kleists Reiseaktivitäten genannt wird,¹¹⁴⁰ entnimmt Stadler ihn diesem Kontext und lässt ihn – ungebunden – für sich stehen.

Ob der Preisträger mit seiner Aussage, dass Kleist etwas zurückließ, „von dem wir zehren“, die Gemeinschaft der Zuhörer vereint oder diese Verallgemeinerung auf sich und eine Gemeinschaft von Schriftstellern beziehungsweise Kleist-Preisträgern bezieht, bleibt offen. Mittels der Wahl des Verbes „zehren“ macht der Preisträger deutlich, dass er aus Kleists Leben und Werk Kraft ziehen kann.

Der Laureat geht auf einige Aspekte seiner Kleist-Lektüre, die alle darauf hinauslaufen, dass Kleist für ihn ein widersprüchlicher, unbegreiflicher Charakter ist, konkret ein. Verwunderung zeigt Stadler über Kleists unverständliches Lachen angesichts der Lektüre der *Penthesilea*.¹¹⁴¹ Einerseits beobachtet er bei Kleist Charakterzüge wie „Größenwahnsinn und Innigkeit“¹¹⁴² Behauptungen, die der Preisträger nicht konkretisiert oder begründet. Andererseits weist er auf die Darstellung des Menschlichen in Kleists Werken hin, die zu Kleists Zeit auf wenig Gegenliebe gestoßen sei und gegen den Geschmack der Massen verstoßen habe:

Die Lächerlichkeit des Systems der Welt, in der Kleist zu leben hatte, ermesse ich, zum Beispiel, daran, daß der ›Prinz von Homburg‹ in Preußen nicht gespielt werden durfte, weil darin ein General in Ohnmacht fällt. Immer wieder fällt ein Mann oder Mensch in Ohnmacht, und das ist sehr menschlich von Kleist.

Größenwahn und Innigkeit sind für mich, einen Leser, der selbst schreibt, bei Kleist eine blutsverwandte, also inzüchtige Sippe, und sie haben Kinder.

schen Glück und Elend, in gewisser Weise an Büchners Gestaltung des Dichters Lenz erinnernd [...].“ (Müller-Salget 2017, S. 80).

1140 In Walsers Essay *Heinrich von Kleist* heißt es: „Kleist war, möchte man sagen, darum, daß er schon in jungen Jahren nach Paris reiste, was sich meines Wissens kaum einer seiner Zeitgenossen herausnahm, ein ausgesprochener Europäer. Er wollte die Welt sehen, und er sah sie. In Paris scheint er sein Erstlingsdrama, die »Familie Schroffenstein«, einen meiner Meinung nach erstrangigen Wurf, verfaßt zu haben“ (Walser 1968, S. 262).

1141 Vgl. Stadler 2010, S. 21.

1142 Ebd.

Die Verlobung in St. Domingo, Michael Kohlhaas und Heinrich von Kleist gehen fast gleich aus. Die einen sterben und die anderen leben weiter, und solange sie nicht gestorben sind, Du weißt.¹¹⁴³

Stadler konstruiert ein Kleist-Bild, das den Dichter als leidenschaftlichen, widersprüchlichen Menschen, Suizidenten und rätselhaften Schriftsteller zeigt. Sein Blick auf Kleist rückt auch dessen Position innerhalb des Literaturbetriebes des 19. Jahrhunderts ins Zentrum. Dass Kleist in einem für ihn schwierigen Gesellschaftssystem gelebt und gearbeitet habe, das wenig Verständnis,¹¹⁴⁴ Anerkennung¹¹⁴⁵ und – im Falle Goethes – Unterstützung für sein Werk zeigte, scheint für den Preisträger ein potenzieller Grund für Kleists Entscheidung, seinem Leben ein Ende zu setzen, zu sein:

Vielleicht wollte Kleist mit seiner Tat auch Goethen ein Zeichen geben, wie man es macht, wie man Literatur und Leben zusammenbringt, damit sie eins seien. Wie man sein Werk unterschreibt [...].

Also ist er vom Schreiben ins Leben übergegangen, zur Tat geschritten, und hat das Eine durch das Andere fortgesetzt. Die Pistole war sein letztes Schreibwerkzeug: die Kugel war seine Tinte. So unterschrieb er. Ungemein verdichteter ist das als jeder Abschiedsbrief.

»Wie seine Hände ausgesehen haben mögen«? Frage ich mit Robert Walser.¹¹⁴⁶

Mit diesem zweiten Zitat von Robert Walser, das Stadler dessen *Kleist-Essay*¹¹⁴⁷ entnommen hat, verfährt er in ähnlicher Weise wie mit dem ersten. Stellt Walser die Frage nach dem Aussehen von Kleists Händen im Rahmen allgemeiner Fragen zu seinem Äußeren, so überträgt der Laureat diese Frage

1143 Ebd.

1144 In diesem Zusammenhang erwähnt Stadler das aufgrund der Darstellung der Ohnmacht eines Offiziers mit einem Aufführungsverbot in Preußen belegte Drama *Prinz Friedrich von Homburg*. Mit diesem Verweis bezieht er sich implizit auf die Dankesrede von Genazino, der sich dem Motiv der Ohnmacht bei Kleist intensiv widmet (vgl. Kapitel 5.3.7).

1145 Stadler weist darauf hin, dass Kleist – im Gegensatz zu ihm – keine Anerkennung in Form einer literarischen Auszeichnung wie den Kleist-Preis erhalten habe (vgl. Stadler 2010, S. 22).

1146 Ebd.

1147 Walser 1968, S. 265.

in den Zusammenhang mit Kleists und Vogels Tod.¹¹⁴⁸ Auch an dieser Stelle spielt er mit dem assoziativen Charakter der Frage.

An Pathologen adressiert Stadler seine Überlegungen, in denen er zwischen dem natürlichen Ende eines Lebens und dem Verschwinden aus einem Leben, wie es durch Kleists Selbsttötung der Fall sei, differenziert. Kleists Leben und Werk seien von einem roten Faden der „Gewalttätigkeit [...] dem Leben gegenüber“¹¹⁴⁹ durchzogen, so Stadler. Diese Beobachtung gründet er darauf, dass Kleist in Briefen angekündigt habe, seinem Leben ein Ende bereiten und sterben zu wollen.¹¹⁵⁰ In diesen Zusammenhang ordnet er auch die Tötung Henriette Vogels ein.¹¹⁵¹ Der Laureat liest Kleists Leben und Schaffen von seinem Ende her und spricht an, dass die Zeit, in der er gelebt habe, eine andere gewesen sei. Sein Blick auf den geheimnisvollen Kleist ist, ganz im Sinne des von ihm zitierten Ezra Pound, verständnisvoll und wohlwollend.¹¹⁵² Doch aus welchem Grund, wenn denn sein Blick auf Kleist bislang ein wohlwollender war, bezeichnet Stadler Kleist – aus Kafkas Tagebüchern zitierend – einige Sätze später als „unbrauchbare[n] Mensch[en]“¹¹⁵³ und macht diese Charakteristik zu seinem „*Epitheton ornans*“¹¹⁵⁴ für Kleist? Warum ist es – laut Stadler – im Jahre 2009 genauso gut „zu früh“ wie „zu spät“, um etwas über Kleist zu sagen?¹¹⁵⁵ Einige von Stadlers Überlegungen sind offen und lassen dem Rezipienten interpretatorischen Spielraum. In der Summe verweisen sie vor allem auf die Darstellung der Widersprüchlichkeit und Rätselhaftigkeit Kleists.

Besonders anschaulich ist die Darstellung, die der Preisträger als Fazit für die Charakterisierung Kleists wählt. Er zitiert das Filmgenre: „Kleist war

1148 Vgl. ebd.

1149 Stadler 2010, S. 22.

1150 Vgl. ebd. Im Hinblick auf Kleists Todessehnsucht spricht der Preisträger davon, der Dichter habe die Entscheidung, sich das Leben zu nehmen, von langer Hand geplant, über sein Vorhaben gesprochen und seine „Lieblingsidee“ (ebd.) letztlich in die Tat umgesetzt (vgl. ebd.).

1151 Der Preisträger fügt einen Vergleich Kleists mit Michael Kohlhaas ein. Er stellt fest, dass Kleists Tat in einer Stadt des 21. Jahrhunderts, wie Huntsville, Texas, als Mord bewertet und zur Hinrichtung führen würde (vgl. ebd.).

1152 Der Laureat zitiert „Let the gods speak softly of us / in days hereafter“ aus Pounds Gedicht *Acopia* (Stadler 2010, S. 23).

1153 Ebd.

1154 Ebd.

1155 Vgl. ebd.

wie ein Roadmovie, bei dem Leben und Sterben zusammenfiel“.¹¹⁵⁶ Mit dieser Anspielung führt Stadler seine Darstellung Kleists in einem aussagekräftigen Bild zusammen: Dieses zeigt den Dichter als Reisenden, dessen Leben als Metapher für die lebenslange, sehnsuchtsvolle Suche nach Freiheit, Glück, Identität und einem Platz innerhalb der für ihn schwierigen Welt gedeutet werden kann. In dem dritten Teil seiner Romantrilogie *Einmal auf der Welt. Und dann so* lässt Stadler seinen Ich-Erzähler selbstcharakterisierend sagen:

Ich war immer gerne gefahren, das hieß doch: weggefahren, sodass mein Leben, wäre es verfilmt worden, ein Roadmovie gewesen wäre, in dem das Leben mit dem Sterben zusammenfiel.¹¹⁵⁷

Dass Stadler diesen selbstreferenziellen Bezug in seiner Dankesrede mit Blick auf Kleist aufgreift, verstärkt den Eindruck, dass er den Dichter nicht nur im Hinblick auf sein eigenes poetologisches Selbstverständnis charakterisiert, sondern sich ihm in vielerlei Hinsicht, unter anderem der Sehnsucht, die Welt zu sehen und der Suche nach Freiheit und Glück, verbunden fühlt.

„Meine Freunde der Kunst!“¹¹⁵⁸ Mit dieser Anrede wendet sich der Laureat insbesondere an die Freunde der Literatur. In Bezug auf Kleist und dessen Selbsttötung hat Stadler bereits erwähnt, dass der Schriftsteller das unsagbar Erscheinende und das, was einem Menschen die Sprache verschlagen könne, in Worte fassen soll: „Schreiben ist die beschreibende Vergegenwärtigung von Glück und Unglück“.¹¹⁵⁹ Der Preisträger äußert sich an dieser Stelle explizit zu seiner eigenen Poetologie, die ihre Ausrichtung darin sieht, zu beschreiben, „dass das Wahre das Ganze ist, wie das Leben ein Joint Venture aus Glück und Unglück, samt dem Gelächter und der Vergeblichkeit.“¹¹⁶⁰

1156 Ebd.

1157 Stadler 2009, S. 200.

1158 Stadler 2010, S. 23.

1159 Ebd., S. 24.

1160 Ebd., S. 21. Vier Jahre nach der Entgegennahme des Kleist-Preises in einem Interview befragt, warum er von Martin Walser als „Unglücksakrobat“ charakterisiert worden sei, antwortet Stadler mit einer ähnlichen Formulierung: „Da ist ein Schriftsteller am Werk, der Menschen beschreibt, deren Leben als Glück gedacht war und das dieser Schriftsteller als Unglück beschreiben muss. Das Leben ist ein Joint-Venture aus Glück und Unglück, aus Langeweile und Nichtlangeweile, aus Gutem und Schlechtem. „Das Wahre ist das Ganze“, das ist von Hegel [...]“ (Claudia Keller; Norbert Thomma: *Ich kann mich nicht*

In dem Klappentext der Gesamtausgabe *Einmal auf der Welt. Und dann so* heißt es:

»Wenn es schon keine Menschen fürs Leben gibt, dann gibt es doch Sätze.« Das ist der Leitsatz einer Poetologie des Verschwindens auf Taubenfüßen – der einzelnen Menschen wie auch einer ganzen Welt und ihrer Sprache.¹¹⁶¹

Dieses Motto charakterisiert nicht nur Stadlers eigenes Werk sondern gleichermaßen seine Kleist-Rezeption. In dieser beziehungsreichen Dankesrede aktualisiert der Preisträger Kleist im Kontext seiner eigenen Lebensanschauung und Poetologie. Seine Auseinandersetzung mit dem Namenspatron des Kleist-Preises erfolgt selten auf textueller Ebene. Zwar erwähnt er Kleists Erzähltexte *Die Verlobung in St. Domingo*, *Michael Kohlhaas* sowie die Dramen *Penthesilea* und *Prinz Friedrich von Homburg*. Sein Interesse gilt jedoch der Existenz und dem Charakter des Menschen Kleist und seiner Tätigkeit als Schriftsteller. Dies spiegelt sich in der Wahl der Prätexte, die überwiegend die Person Kleist betreffen, wider. In Analogie zu den Themen Tod, Schmerz und Erinnerung, die kennzeichnend für seine eigenen Werke sind, greift er ebendiese Aspekte in Kleists Leben auf und entwirft ein Kleist-Bild, das den Dichter als einen widersprüchlichen Menschen und leidenschaftlich nach Glück und einer besseren, gerechteren Welt Suchenden, der seinem Dasein freiwillig ein Ende gesetzt hat, zeigt.

Auch dieses Beispiel einer Kleist-Preisrede macht deutlich, dass Kleist ein „Dichter für die Dichter“¹¹⁶² ist, in der Form, dass Schriftsteller der Gegenwart sich in seinem Leben und Schreiben spiegeln und ihn dabei – immer mit selbstreferentielltem Bezug – fortschreiben und die Erinnerung an ihn wach halten. Eine damit möglicherweise einhergehende Vereinnahmung des

selbst retten. Ein Gespräch mit Arnold Stadler. In: *Der Tagesspiegel*. Online-Ausgabe vom 31. März. 2013).

1161 Stadler 2009, Klappentext vorn. Dieses Zitat findet sich auch in der Dankesrede, die Stadler anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises hält. Darin sagt er: „Wenn es schon keine Menschen fürs Leben gibt, so gibt es doch Sätze, und die Erinnerung fällt vom Fahrrad und bleibt liegen“ (Stadler 2010, S. 25).

1162 Lütteken 2004, S. 149. Lüttekens Beobachtung kann als Ausgangspunkt dieser Studie betrachtet werden kann (vgl. Kapitel 1).

Dichters ist in Stadlers Auseinandersetzung mit Kleist nicht zu beobachten.¹¹⁶³

5.3.10 2010 – Ferdinand von Schirach

Kleist schrieb am 22. März 1801 an seine Verlobte: »Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.«¹¹⁶⁴

Mit diesem Zitat beginnt der Preisträger seine Dankesrede und stellt von vornherein eine Gemeinsamkeit mit dem Dichter Kleist heraus, mit dem ihn die Frage nach der Existenz einer absoluten Wahrheit verbinde. Diese übergeordnete Fragestellung ist der rote Faden seiner Rede und Kleists Brief an Wilhelmine von Zenge, in dem dieser seiner Skepsis einer absoluten Wahrheit gegenüber Ausdruck verleiht, ist sein Ausgangspunkt. Schirach zeigt die Zeitlosigkeit und Aktualität dieser Kleistschen Grundhaltung, indem er den Physiker Werner Heisenberg zitiert, der 1927 Aussagen zur Unschärferelation formulierte:

1163 Das einzige Kleist-Bild, auf das der Laudator Péter Esterházy, wenn auch nur implizit, Bezug nimmt, ist die Miniatur, die das Portrait des Dichters in jungen Jahren zeigt. Explizit zitiert Esterházy ein Kapitel aus seinem eigenen Werk, dem Roman *Eine Frau* (Salzburg et al. 1996, S. 184f.), in dem die Erzählerinstanz einer Frau, die mit „ihrer breiten Superstirn“ (Péter Esterházy: *Rede auf Arnold Stadler zur Verleihung des Kleist-Preises 2009*. In: *Kleist-Jahrbuch 2010*. Stuttgart et al. 2010, S. 8–15, hier: S. 8) wie Goethe aussieht, die Frage stellt, ob sie lieber wie Kleist aussehen würde: „Möchtest Du lieber Kleist gleichen? Sie zuckt die Schultern. Ich fürchte, dass sie Kleist kaum kennt. Sie hat mal irgendwas von ihm gehört“ (ebd.). Dieser Blick auf die beiden Zeitgenossen spielt mit dem Kontrast zwischen dem markanten Aussehen Goethes und den weichen, mädchenhaften Gesichtszügen Kleists. Es ist ein Kleist-Bild, das auf ein oberflächliches Merkmal beschränkt wird. Gleichzeitig ist die Lesung des Laudators aus dem eigenen Werk ein Zeichen dafür, dass er Kleist produktiv rezipiert und fortschreibt. Esterházy's Laudatio ist eine einzig dem Preisträger gewidmete Lobrede und Charakterisierung Stadlers und seiner Texte. Ausgangspunkt seiner Ausführungen ist, an ausgezeichnete und verstorbene Schriftsteller erinnern zu wollen, indem er ihre Werke liest. Dieses bezieht er nicht nur auf den von ihm Nominierten, sondern erinnert in diesem Zusammenhang und immer mit Rückbezug auf Stadlers Werke explizit an die früheren Preisträger Martin Mosebach (2002), den inzwischen verstorbenen Gert Jonke (2005) sowie an Daniel Kehlmann (2006).

1164 Ferdinand von Schirach: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2010*. In: *Kleist-Jahrbuch 2011*. Stuttgart et al. 2011, S. 30–33, hier: S. 30. Die Zitation folgt dem Original.

Die Wirklichkeit, von der wir sprechen können, ist nie die Wirklichkeit an sich, sondern eine gewusste Wirklichkeit oder sogar in vielen Fällen eine von uns gestaltete Wirklichkeit.¹¹⁶⁵

Dass der Laureat dieses Zitat auch seinem Erzählband *Verbrechen*¹¹⁶⁶ vorangestellt hat, dokumentiert sein Interesse an der Frage nach der Wahrheit in der Literatur ebenso wie in Strafverfahren. Und so verwundert es nicht, dass der Strafverteidiger Schirach sich in seiner Funktion als Schriftsteller und Kleist-Preisträger vor diesem Hintergrund und mit Blick auf sein eigenes Schreiben mit Kleist beschäftigt.¹¹⁶⁷

Dezidiert nimmt der Preisträger zu einer Position der Kleist-Forschung Stellung, die Kleists Lektüre von Kants Schrift *Kritik der Urteilskraft* als ursächlich für seine auch als ›Kant-Krise‹ bekannte Skepsis, es könne keine sichere Erkenntnis geben – Schirach spricht von einer Depression – betrachtet.¹¹⁶⁸ Der Laureat bezweifelt diese Theorie und führt Kleists Lebenskrise (wie auch sein Stottern) auf ein Gefühl der Einsamkeit, Fremdheit in und Ausschlossenheit von der ihn umgebenden Welt zurück:

Menschen geraten durch ihr Scheitern in Krisen, durch Rückschläge, durch Liebe, durch Einsamkeit – aber nicht durch Bücher. Aber oft suchen wir uns die Bücher, die unsere Stimmungen verstärken oder wiedergeben [...]. Wir finden den, von dem wir glauben, er habe für uns geschrieben. Bei Kleist war es Kant, der ihm erklärte, weshalb er den Boden unter den Füßen verloren hatte, also das, was man Wirklichkeit nennt. Kleist ging es ziemlich schlecht, er war erfolglos, seine

1165 Werner Heisenberg: *Ordnung der Wirklichkeit*. Zweite Auflage, München 1990, S. 59. Schirach zitiert nur den ersten Teil des obengenannten Heisenberg-Zitates.

1166 Ferdinand von Schirach: *Verbrechen. Stories*. Dritte Auflage. München 2014.

1167 Bartl kommt in ihrer Kurzanalyse von Schirachs Kleist-Bild zu einem gleichartigen Fazit (vgl. Bartl 2016, S. 26).

1168 Diese in der Kleist-Forschung viel diskutierte Krise wird oftmals als Wendepunkt in Kleists Leben betrachtet, an dem er sich aufgrund seiner Zweifel, sichere Erkenntnis erlangen zu können, von der Vorstellung einer wissenschaftlichen Laufbahn endgültig verabschiedet und sich der schriftstellerischen Tätigkeit zuwendet. Gegen diese Hypothese spricht sich Jochen Schmidt aus und verweist in seiner Monografie *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche* (Darmstadt 2003) auf die Chronologie der Äußerungen Kleists zu seinem fortschreitenden Überdruß gegenüber der Wissenschaft. Er spricht von einer „Scheinkrise“ (ebd., S. 15), einer Inszenierung, um die Änderung seines Lebensplans erklärbar machen zu können (vgl. ebd., S. 12–16).

Stücke wurden zensiert oder verboten, nichts lief so, wie es laufen sollte, er ist vollkommen gescheitert. Ich kenne Kleists Gefühl, es steht in jedem seiner Briefe. Es ist ein alles umfassendes Gefühl der Fremdheit. Obwohl er unglaublich viele Menschen kannte, obwohl er Kleist hieß, was damals wirklich etwas bedeutete, war er einsam. Dieses Gefühl hängt eng mit der Suche nach Wahrheit zusammen: Nichts erscheint echt und nahe. Vielleicht hat er deshalb gestottert.¹¹⁶⁹

Mit der Aufzählung dieser unterschiedlichen Aspekte in Kleists Leben, seines Scheiterns in der Liebe, in seinen Lebensentwürfen und in der Dichtung sowie des Ansehens, das mit seiner adeligen Herkunft verbunden sei, dokumentiert Schirach seine Kenntnis der Kleist-Briefe. Seiner Äußerung „Ich kenne Kleists Gefühl“ wie auch seinen Schlussfolgerungen lässt sich entnehmen, dass er sich in den Dichter hineinversetzen könne und sich ihm verbunden fühle.

Losgelöst von der Frage nach Kleists Zweifeln an einer absoluten Wahrheit konzentriert sich der Preisträger auf die Frage nach der Wahrheit in der Literatur. Er vertritt die Auffassung, dass nicht nur eine die Wirklichkeit vollständig abdeckende Darstellung als wahr betrachtet werden dürfe, sondern dass Wahrheit, insbesondere eine literarische, auch durch Formalisierungsprozesse, wie den filternden Blick des Schriftstellers, entstehe.¹¹⁷⁰ In diesem Zusammenhang beanstandet er diejenige Literaturkritik, die dies in Zweifel zieht. Das Fazit des Laureaten ähnelt dem, das Kleist rund zweihundert Jahre zuvor gezogen hat:

Was machen wir nun mit einem solchen Begriff der Wahrheit, mit dem Wissen, dass wir die Wirklichkeit nicht erkennen können. Aufgeben? Nein, wir können damit leben, dass wir nur Theorien über die Wahrheit bilden können.¹¹⁷¹

Schirachs Kleist-Bild bringt nicht den Dichter Kleist in Erscheinung, sondern zeigt den Menschen Kleist, einen Skeptiker, der die Existenz von Wahrheit in Frage stellt. Der Preisträger nimmt seine Entgegennahme des Kleist-Preises zum Anlass, um diesen für Kleists Leben wesentlichen Aspekt

1169 Schirach 2011, S. 31.

1170 Vgl. ebd., S. 32.

1171 Ebd.

zu beleuchten, sowohl für Kleist als Mensch, ebenso im Hinblick auf die Kleist-Forschung¹¹⁷² und drittens in Rückkopplung auf sein eigenes Schreiben und Verständnis von Wahrheit in der Literatur und im Strafprozess.¹¹⁷³ Anhand eines einzigen Kleist-Zitats weist der Preisträger auf die Relevanz des die Menschen zeitübergreifend bewegenden Themas, der Suche nach Wahrheit, hin. Im Zuge dessen macht Schirach Kleists von Skepsis, Erfolglosigkeit, Fremdheit und Einsamkeit geprägtes Leben pointiert sichtbar und stellt sich – als Wahrheitssuchender – in seine Tradition.

Der Schriftsteller Bernd Eilert, dem Blamberger in seiner Begrüßungsansprache das Prädikat „ausgewiesener Kleist-Experte“¹¹⁷⁴ verleiht, setzt sich in seiner Laudatio intensiv mit Heinrich von Kleist auseinander, obwohl er – nach eigenen Angaben – für Kleist „nicht sachverständig“¹¹⁷⁵ sei und anmerkt, „ausgewiesenen Kennern wie Ihnen“ verbiete es sich natürlich, „etwas über Kleist erzählen zu wollen.“¹¹⁷⁶ Dankbar für die besondere Vergabep Praxis des Kleist-Preises, die ihm die Eigenverantwortung für die Nominierung des Preisträgers überträgt, eröffnet Eilert seine Laudatio mit einer Kritik an der Quantität zeitgenössischer Romane und verweist in diesem Zusammenhang auf eine Parallele zwischen Kleist und Schirach, die beide keine Romanautoren seien.

1172 Im Zusammenhang mit dem von ihm zitierten Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge nimmt Schirach explizit Bezug auf die Kleist-Forschung: „Ich habe gelesen, dass die Kleist-Forschung – und wo gibt es mehr Kleist-Forscher als in diesem Saal – zumindest früher bei diesem Brief von der ›Kant-Krise‹ sprach. Kleist, so wurde von den Gelehrten gesagt, hätte Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ gelesen und sei darüber in eine Depression geraten“ (ebd., S. 31).

1173 Diese Themen sind es auch, die die Grundlage seines Schreibens bilden. Im Vorwort seines Kurzgeschichtenbandes *Verbrechen* fasst er sein Interesse folgendermaßen zusammen: „Ich schreibe über Strafverfahren, ich habe in mehr als siebenhundert verteidigt. Aber eigentlich schreibe ich über den Menschen, über sein Scheitern, seine Schuld und seine Großartigkeit“ (Schirach 2014, S. 7).

1174 Günter Blamberger (a): *Unberechenbare Seelen. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Ferdinand von Schirach am 21. November 2010*. In: *Kleist-Jahrbuch 2011*. Stuttgart et al. 2011, S. 17–21, hier: S. 20.

1175 Bernd Eilert: *Rede auf Ferdinand von Schirach zur Verleihung des Kleist-Preises 2010*. In: *Kleist-Jahrbuch 2011*. Stuttgart et al. 2011, S. 22–29, hier: S. 22.

1176 Ebd.

Mit Bezug auf Kafka, dem er Sachkompetenz über Kleist attestiert, übernimmt der Laudator dessen Charakterisierung für Kleists Sprache¹¹⁷⁷ und überträgt sie – im Negativen – auf Kleists Charakter, macht ihn zum „Wichtigtuier, Gaukler, Stimmungsmacher“,¹¹⁷⁸ der im Leben gescheitert sei:

Vom Ende her betrachtet ist dies Leben – bei aller Situationskomik, die noch den Umständen des Doppelsebstmords innewohnt – eine Tragödie, wie sie der Autor selbst kaum düsterer erdacht haben könnte: eine, deren Held keinen Platz hat unter den Menschen und dem auf Erden nicht zu helfen ist.¹¹⁷⁹

Er inszeniert Kleists Leben als Farce und beruft sich mit seiner Charakterisierung, Kleist sei ein „Don Quichotte der Aufklärung“,¹¹⁸⁰ auf den Literaturwissenschaftler, den „Gutachter Jens Bisky“.¹¹⁸¹ Dieses Bild korreliert mit der Vorstellung von einem ›Ritter von der traurigen Gestalt‹, der gegen Windmühlen ankämpft und zwischen Realität und Traum nicht zu unterscheiden weiß. Es sind vor allem Kleists menschliche Schwächen und Widersprüche, die der Laudator so akzentuiert:

Ein notorischer Hasardeur, der sich lieber auf allerhand abenteuerliche Unternehmungen einlässt, anstatt sich einmal die Mühe zu machen seine Frustrationsschwelle zu überschreiten, um seine Vorsätze weiter zu verfolgen, um wenigstens eins seiner phantastischen Ziele zu erreichen. Ein philiströser Ehrgeizling, der auch in der Kunst eine Art Verdrängungswettbewerb sieht, ein Grenzfall, der Probleme hat mit der Verdauung, der Sexualität, womöglich sogar mit dem

1177 Eilert zitiert Kafkas Beurteilung der Sprache Kleists mit den Worten „die Wurzel der modernen deutschen Sprachkunst“ (ebd., S. 23), „Die Sprache ist ganz klar“ (ebd.) und „Sie finden hier keine Sprachschnörkel, keine Wichtigtuerei. Kleist ist kein Gaukler und kein Stimmungsmacher“ (ebd.). Diese Zitation folgt dem Original, veröffentlicht in Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Erweiterte Neuauflage. Frankfurt/Main 1981, hier: S. 182.

1178 Eilert 2011, S. 23.

1179 Ebd.

1180 Ebd.

1181 Ebd. Mit diesem Zitat, das der Monografie *Kleist. Eine Biographie* von Jens Bisky entnommen ist (Berlin 2007, S. 50), nimmt Eilert auf den aktuellen wissenschaftlichen Kleist-Diskurs Bezug, der im Vorfeld des Kleist-Gedenkjahres 2011 in zahlreichen Publikationen seinen Niederschlag gefunden hat.

Alkohol und ein großer Manipulator, der in seiner Selbstinszenierung darauf abzielt, sich in Geheimnisse zu hüllen – und am Ende ein Opfer eben dieser Mystifikationen wird.¹¹⁸²

Der Laudator bedient sich des Stilmittels der Hyperbel, um Kleist zu charakterisieren. Er zeichnet ein einseitig negatives Charakterbild des Dichters. Die Beschreibung des Kleistschen Lebens lässt eine intensive Lektüre von Kleists Briefen und der Forschungsliteratur erahnen. Doch so unangenehm ihm der Mensch Kleist zu sein scheint, desto größer ist doch die Bewunderung für das literarische Werk des Dichters.¹¹⁸³ Eilerts intime Kenntnis der dramatischen Werke Kleists zeigt sich in der Verbindungslinie, die er zu Schirachs literarischem Debüt, dem 2009 unter dem Titel *Verbrechen* erschienenen Kurzgeschichtenband, zieht. Der Laudator verweist auf die Straftaten, um die es in den Kurzgeschichten des Preisträgers gehe und die in unterschiedlicher Ausprägung auch in jedem von Kleists Dramen und in seinen Erzählungen zu finden seien:

[I]n Kleists Dramen fängt es mit Amtsanmaßung und Veruntreuung an und führt bis hin zu Mord und Totschlag. Bereits sein Erstlingsdrama ›Die Familie Schroffenstein‹ liefert Stoff für ein Mafia-Epos [...]. In Kleists Erzählungen geht es allerdings ganz anders zu – nämlich noch wesentlich gesetzloser. Die Liste der schweren Offizialdelikte vom ›Michael Kohlhaas‹ bis zum ›Erdbeben in Chili‹ wäre noch wesentlich länger.¹¹⁸⁴

Am Beispiel von Kleists Erzählung *Der Findling* beschreibt der Laudator, wie Kleist die in der Figur des Nicolo verkörperte Arglist und Bösartigkeit sprachlich angelegt hat, und zitiert die Szene, in der Piachi Nicolo in seiner Kutsche mit nach Rom nimmt und dieser – unbeteiligt von der Trauer Piachis um seinen gerade verstorbenen Sohn – Nüsse knackt.¹¹⁸⁵ In Analo-

1182 Eilert 2011, S. 23.

1183 Diese Bewunderung ist Eilerts Äußerungen zu entnehmen: „Kleist hat allein sich selbst zerstört. Er hat sich zumindest gegen Ende todernst genommen. Das ehrt ihn. Wir wollen ihn ehren – zu ernst nehmen wollen wir ihn aber lieber nicht – letztlich täte man damit jedem Autor Unrecht. Als Verteidiger würde ich nun trocken fragen: Wo steht geschrieben, dass nur angenehme Menschen große Kunst hervorbringen dürfen? Ende des Plädoyers.“ (Ebd.)

1184 Ebd., S. 24.

1185 Vgl. ebd.

gie zu Schirach argumentierend fasst Eilert seine Beobachtung zusammen, „der abgebrochene Jurist Kleist“¹¹⁸⁶ habe „die Spielräume zwischen Recht und Gesetz, Gerechtigkeit und Urteil, Schuld und Sühne“¹¹⁸⁷ in ihrer ganzen Vielschichtigkeit erfassen und in seinen Erzählungen abbilden wollen. Auch hier dient ihm ein Zitat aus *Der Findling* als Beispiel für Kleists Darstellung von Grausamkeit: „›[S]tark, wie die Wut ihn machte, warf er den von Natur schwächeren Nicolo nieder und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein.«“¹¹⁸⁸ Stilistisch attestiert er Kleist eine klare, direkte und schnörkellose Sprache. In dem Bemühen, zwischen Kleist und Schirach eine übereinstimmende oder konträre Verbindung in der Poetik zu finden, greift der Laudator – am Beispiel der Erzähltexte *Michael Kohlhaas* und *Das Erdbeben in Chili* – Kleists Fähigkeit, einen wirkungsvollen, Aufmerksamkeit erregenden Anfang formulieren zu können, auf und zitiert – dem Original folgend – den jeweiligen ersten Satz.¹¹⁸⁹ Auch in Bezug auf diese ›Kunst des ersten Satzes‹ zieht Eilert eine Verbindungslinie zu Kafka und stellt diesen in eine Tradition mit Kleist.¹¹⁹⁰ Doch neben Kleists Gabe, in medias res zu gehen,¹¹⁹¹ bringt der Laudator noch eine weitere stilistische Eigenart zur Sprache, Kleists Hang zu

extremen Gegenüberstellungen, die nicht selten in fast paradoxen Hyperbeln einen Ausdruck finden [...]. Um es etwas drastischer auszudrücken: Kleist ist ganz großes Kino, hollywoodreif ist seine Überwältigungsästhetik. Der dramatische Effekt geht Kleist über vieles, der Zweck reinigt die Mittel. Sogar Kleists schematisch gefasste Dramaturgie erinnert an gewisse Theorien zur Perfektionierung eines Drehbuchs: Wirklichkeit und Schicksal kollidieren mit den Zielen des Helden, der am Ende daran zerbricht. Zumindest bei Kleist: Ein gutes Ende, das sein Publikum mit der beruhigenden Gewissheit entlässt,

1186 Ebd.

1187 Ebd.

1188 Ebd., S. 24f. sowie DKV, Band 3, S. 281. Eilerts Zitation folgt dem Original.

1189 Vgl. Eilert 2011, S. 26. Anders als Kleist beginne Schirach seine Stories mit harmlosen, unauffälligen Sätzen und lege stattdessen – im Sinne einer Pointierung – Wert auf seine letzten Sätze, so Eilert (vgl. ebd., S. 26f.).

1190 Sein Hinweis, Kafka sei „ein weiterer Jurist mit sehr ähnlicher Thematik“ (ebd., S. 26) kann als impliziter Bezug auf den literaturwissenschaftlichen Kleist-Diskurs verstanden werden, der im Kapitel 5.3.7 zu Wilhelm Genazino skizziert wird.

1191 Vgl. Eilert 2011, S. 26.

die Welt sei letztlich in Ordnung, gibt es bei Kleist nicht. Die Welt scheint nicht einmal reparabel.¹¹⁹²

Eilert betont, dass bei Kleist – ähnlich wie im richtigen Leben – auch der Zufall „eine beunruhigend große Rolle spiel[e]“. ¹¹⁹³ Mit dieser Darstellung stellt er Kleist als Dramatiker heraus, der das, was unter poetischer Gerechtigkeit zu fassen wäre, dem Publikum schuldig bleibt. Der Laudator greift einen für Kleists Poetik charakteristischen Aspekt auf, der den Dichter als Moralisten kennzeichnet, ein Gesichtspunkt, den Blamberger in seiner Begrüßungsrede ebenfalls in den Blick nimmt und sowohl Kleist als auch Schirach zuspricht.¹¹⁹⁴

Eilerts starke Form der Auseinandersetzung mit Kleist erfolgt sowohl auf textueller Ebene als auch mit Blick auf den Menschen Kleist. Sie bringt unterschiedliche Aspekte des Dichters in Erscheinung: Mit Bezug auf sein Werk stellt der Laudator Kleists Stil und Sprache heraus und weist auf seine Fähigkeit hin, Spannung erzeugende und Neugier weckende erste Sätze formulieren zu können. Darüber hinaus betont er die Bedeutung Kleists als Dramatiker. Inhaltlich weist Eilert auf die Existenz von Gewalt und Verbrechen in den Werken Kleists hin und hebt hervor, dass Kleist an der Darstellung der „Widersprüche zwischen unserem Rechtsempfinden und dem Strafgesetzbuch [...] bis hin zu Selbstjustiz und Gottesgericht“¹¹⁹⁵ gelegen sei. Widersprüche sind es auch, auf die Eilerts einseitige Charakterisierung des Menschen Kleist hinweist: Sie zeigt den Dichter als „Wichtigtuier, Gaukler, Stimmungsmacher“, Nutznießer, Skeptiker, widersprüchlichen Menschen und tragischen Helden, der – einsam und heimatlos – im Leben gescheitert sei. In Bezug auf Kleists Werk wird deutlich, dass der Laudator den Dichter verehrt. Diese Schlussfolgerung lässt sich – trotz des satirischen Blicks, den Eilert auf Kleist wirft – im Hinblick auf den Menschen Kleist nicht mit Sicherheit ziehen.

Der Laudator liest Geschichten, die „gradlinig, handlungsreich und spannend“¹¹⁹⁶ seien, gern. Dazu zählt er unter anderen Kleists *Bettelweib von*

1192 Ebd., S. 25.

1193 Ebd.

1194 Vgl. Blamberger 2011 (a), S. 19.

1195 Eilert 2011, S. 24.

1196 Ebd., S. 23.

Locarno. Unter der Fragestellung „Was also zeichnet den guten Erzähler aus?“,¹¹⁹⁷ die der Laudator an den Schluss seiner Rede setzt, subsummiert er all die Fähigkeiten, die er zuvor Kleist (und Schirach) bescheinigt hat. Im Kontext dieser Betrachtung verortet sich auch Eilert selbst, der – mit Selbstironie – gleich zu Beginn seiner Laudatio feststellt, dass er über sich sprechen werde und dies – wie jeder – gerne tue. So kann auch dieses Kleist-Bild, konstruiert von einem Schriftsteller, als ein Anzeichen dafür betrachtet werden, dass Kleist, dessen Leben und Werk als Projektionsfläche für selbstreflektorische Betrachtungen genutzt werden, ein „Dichter für die Dichter“ ist.

5.3.11 2011 – Sibylle Lewitscharoff

Die Preisträgerin Sibylle Lewitscharoff stellt in ihrer Preisrede¹¹⁹⁸ die Frage nach der Aufgabe und Funktion von Literatur und befasst sich – am Beispiel Kleists – mit dem gesellschaftlich-ethischen Anspruch, den Literatur ihrer Meinung nach verkörpern sollte.¹¹⁹⁹ Ihre Kleist-Rezeption erfolgt im Kontext der Themen Liebe und Gewalt. Diese Schwerpunkte sind auch in der Literatur Lewitscharoffs selbst zu beobachten, so dass konstatiert werden kann, dass sich die Schriftstellerin in ihrer Funktion als Laureatin selbstreflexiv mit Kleist und seinem Œuvre auseinandersetzt. Ihre anspielungs- und beziehungsreiche Dankesrede weist eine starke Form von Intertextualität auf. Die Preisträgerin nähert sich Kleist sowohl auf textueller Ebene als auch mit Blick auf seinen Lebenslauf und seinen Stil. Sie bringt Kleist als stilistisch versierten Dichter in Erscheinung, dessen Werk als Folge früher seelischer Erschütterungen von nicht nachvollziehbarer unmenschlicher Gewalt

1197 Ebd., S. 28.

1198 Sibylle Lewitscharoff: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011*. In: *Kleist-Jahrbuch 2012*. Stuttgart et al. 2012, S. 14–19.

1199 Vgl. Bartl 2016, S. 26 sowie S. 33–34. Bartl konzentriert sich in ihrer Kurzanalyse von Lewitscharoffs Dankesrede darauf, diese dem Essay *Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist* von Lukas Bärfuss (in: Lukas Bärfuss: *Stil und Moral. Essays*. Göttingen 2015, S. 108–130) gegenüberzustellen. Infolgedessen bringt sie Lewitscharoffs Kritik an Kleists „unethischer“ Literatur die größte Aufmerksamkeit entgegen und führt eine biographisch-psychologische Erklärung dafür an. Bartls Beschäftigung mit Bärfuss' Essay fällt qualitativ und quantitativ wesentlich intensiver aus als ihre Auseinandersetzung mit der Dankesrede der Kleist-Preisträgerin. Auffällig ist, dass sie weder auf die von der Laureatin erwähnten Werke Kleists eingeht, noch Lewitscharoffs Ausführungen zum Stil des Dichters in ihre Analyse einbezieht.

durchzogen sei. Eine ethische Verantwortung, etwa in der moralphilosophischen Tradition Schillers, auf den sie explizit Bezug nimmt, spricht sie Kleists Werken ab.¹²⁰⁰ Mit Vehemenz übt Lewitscharoff Kritik an seinem Œuvre, andererseits fühlt sie sich geschätzt, von dem von ihr verehrten Schriftsteller Mosebach gerade im Namen Heinrich von Kleists ausgezeichnet zu werden,¹²⁰¹ wie sie durch die Litotes „Auch nicht schlecht“¹²⁰² zum Ausdruck bringt. Ihr Verhältnis zu Kleists Werken charakterisiert die Preisträgerin als nicht von Liebe sondern von einer „verstörenden Attraktion“¹²⁰³ geprägt. Ähnlich wie einige Preisträger vor ihr, die auf Franz Kafkas oder Robert Walsers Liebe zu Kleist zu sprechen gekommen sind,¹²⁰⁴ macht sie wiederum ihre Sympathie für diese Schriftsteller ursächlich dafür verantwortlich, dass sie sich überhaupt mit wohlwollendem Blick mit Kleist auseinandersetzt und „Kleist auf den Spuren Kafkas hinterherlieben“¹²⁰⁵ könne.

Dass Kleist ein Werk, „das einer böartigen Geröllhalde gleicht“,¹²⁰⁶ hinterlassen habe, begründet die Preisträgerin aus einer psychoanalytischen Perspektive als Folge seiner schwächlichen physischen Konstitution, des frühen Verlusts seiner Eltern und seiner Erfahrungen als Kindersoldat:

Hätte Heinrich von Kleist den muskulären, festen, männlichen Körper seines geliebten Freundes Ernst von Pffel als eigenen besessen, hätte er gewiss anders gedacht und anders geschrieben, womöglich überhaupt nicht geschrieben. Aber er neigte wohl schon in noch jüngeren Jahren zu einer dezenten Dicklichkeit, und da der Körper das militärisch Unerbittliche in seinen Signalen nicht von selbst verströmte,

1200 Vgl. Lewitscharoff 2012, S. 18.

1201 Die Singularität einer solchen Auszeichnung macht ihre Äußerung: „Ein Doppelschlag, der wohl nur einmal im Leben vorkommt“ (ebd., S. 14) deutlich.

1202 Ebd.

1203 Ebd.

1204 Dazu gehören Wilhelm Genazino (2007), Arnold Stadler (2009) sowie der Laudator Bernd Eilert (2010).

1205 Ebd. Mit der Darstellung ihrer Verbindung Kleist – Kafka – Walser verweist Lewitscharoff implizit auf den wissenschaftlichen Kleist-Diskurs. Sie erwähnt, dass „Robert Walser [...] eine wunderbare Miniatur über Kleist geschrieben hat“ (ebd.). Auf welche der über zwanzig Walserschen Kleist-Miniaturen sie anspielt, lässt die Laureatin offen, so dass aus diesem intertextuellen Bezug keine Rückschlüsse auf ein darin zum Ausdruck kommendes Kleist-Bild gezogen werden können.

1206 Ebd.

taten's womöglich die immer wieder gefassten Lebensvorsätze und die niedergeschriebenen Werke.¹²⁰⁷

Die militärischen Erfahrungen habe „der weichlich harte Mann Kleist“,¹²⁰⁸ der „kein gemütlicher Mensch, sondern ein tobender Berserker, immerzu auf Kampf gebürstet“,¹²⁰⁹ war, quasi schreibend verarbeitet. Auch Kleists hypotaktischen Stil wertet die Laureatin als Konsequenz einer inneren Unausgeglichenheit und Ruhelosigkeit, die mit militärischer Selbstbeherrschung gepaart sei:

[Kleist], mit dem unwahrscheinlichen Reize begabt, seinen bösen Erfindungen ein diszipliniert verschachteltes Satzkorsett zu verpassen, das einen an der Oberfläche glauben machen will, alles gehe seinen geordneten, verstachelt bürokratischen, emotionsgedämmten Gang. Wobei die Verschlungenheit der Sätze aufhorchen lässt. Manchmal sind sie so voller Drangsal ineinandergeschoben, dass man fürchtet, die Satzteile wollten einander fressen. Und, vergessen wir nicht, Kleist war ein Tempomeister, Meister der Verzögerung und der gerissenen Hinhaltetaktik, aber auch Meister der rasanten Erzählbeschleunigung.¹²¹⁰

In diesem Zusammenhang zitiert Lewitscharoff affirmativ aus Blambergers 2011 veröffentlichter Biografie *Heinrich von Kleist*¹²¹¹ und legitimiert mit diesem intertextuellen Bezug zur aktuellen Kleist-Forschung im gleichen Zuge ihre eigene Charakterisierung des Kleistschen Schreibstils.¹²¹²

Auf der Suche nach dem „Reiz wider Willen“,¹²¹³ der von Kleists Œuvre auf sie ausgehe, beschreibt die Laureatin Stil und Sprache Kleists immer

1207 Ebd., S. 15.

1208 Ebd.

1209 Ebd.

1210 Ebd.

1211 Frankfurt/Main 2011 (c).

1212 Lewitscharoff zitiert Blamberger unter Angabe der Quelle: „»Der gedrängte, gehetzte, detailreiche, atemlose und hypotaktisch so ungemein verwickelte Stil Kleists ist aus der Kameraltechnik allein nicht abzuleiten. Er folgt ihr partiell und parodiert sie zugleich, er zeigt ihren disziplinatorischen Charakter, ihre nur scheinbare Interesselosigkeit wie ihre Unzulänglichkeit in der Wahrheitsfindung«“ (Lewitscharoff 2012, S. 15 sowie Blamberger 2011 (c), S. 237).

1213 Lewitscharoff 2012, S. 16.

wieder als im positiven Sinne faszinierend, während sich ihre Kritik an seinen Werken vor allem inhaltlich manifestiert:

Warum bloß? Ich weiß es offen gestanden nicht genau. Vielleicht ist es das unwahrscheinliche Geschiebe seiner Satzperioden, dieses verzögerte Malm- und Mahlwerk des Bösen, das da unnachgiebig in Betrieb genommen wird. Eine böse Obsession, die starren Auges Unheil auf Unheil schichtet und so gut wie keinen davonkommen lässt. Dann sind es wieder einzelne Satzglieder, die mich entzücken, etwa »das aus allen Gemächern emporknitternde Feuer« aus dem »Bettelweib von Locarno«, oder, wenn im »Findling« ein Priester mit »der Lunge der letzten Posaune« dem zum Tode verurteilten Kaufmann Piachi die Schrecknisse der Hölle schildert.¹²¹⁴

Lewitscharoff markiert ihre Zitate unter Hinweis ihrer Quelle. Während der sprachliche Ausdruck „der Lunge der letzten Posaune“ tatsächlich Kleists *Findling* entnommen ist,¹²¹⁵ so stammen die Worte „das aus allen Gemächern emporknitternde Feuer“ nicht, wie von Lewitscharoff angegeben, aus Kleists *Bettelweib von Locarno*, sondern ebenfalls aus dem *Findling*.¹²¹⁶ Unabhängig von der Herkunft dieser Zitate macht ihre Auswahl jedoch deutlich, dass die Laureatin Gefallen an Neologismen und ausgefallenen Metaphern findet. Diese Vorliebe spiegelt sich auch in ihren eigenen Texten wider.

Die Preisträgerin lässt keinen Zweifel daran, dass ihr Verhältnis zu Kleists Werken zwiespältig ist und die provozierende Anziehungskraft, die von seinen Texten ausgeht, sie irritiert. Sie vermutet, dass Kleists Darstellungen von Gewalt und „das heimlich in die terroristische Gewalt Driftende daran“¹²¹⁷ sie in ihrer Jugend, in ihrer Zeit als Trotzkinin, begeistert hätte.¹²¹⁸ Mit

1214 Ebd.

1215 DKV, Band 3, S. 282.

1216 Ebd., S. 268. Lewitscharoffs Zitat folgt leidlich dem Originaltext: „Einst, in einer unglücklichen Nacht, da Feuer das Haus ergriff, und gleich, als ob es von Pech und Schwefel erbaut wäre, zu gleicher Zeit in allen Gemächern, aus welchen es zusammengesetzt war, emporknitterte [...]“.

1217 Lewitscharoff 2012, S. 16.

1218 In den 1970er Jahren sympathisierte Lewitscharoff mit dem Kommunismus in der Tradition Trotzkis im Kampf gegen faschistische Tendenzen (vgl. dazu das Gespräch *Ich bin ein Ordnungskasper*, das Sibylle Lewitscharoff mit Jutta Person geführt hat. Abgedruckt

Blick auf das Wissen, dass es „das absolut Böse“¹²¹⁹ gebe und dies nie zu etwas Gutem führen könne, nimmt die Schriftstellerin Bezug zur jüngeren deutschen Geschichte.¹²²⁰

Nicht nur Kleists und Henriette Vogels selbst gewähltes Lebensende wirkt abstoßend auf die Preisträgerin.¹²²¹ Sie kritisiert insbesondere die „moralische Verwilderung, die seine [Kleists, S. R.] Texte ausdünsten. Ein Tohuwabohu aus Gut und Böse.“¹²²² Lewitscharoff fordert, dass dem Bösen in der Literatur ein Widerstand entgegengesetzt werden müsse, der dem Leser eine Orientierung geben könne, und kritisiert, dass ein solcher Gegenpol in den Texten Kleists überwiegend fehle. Am Beispiel der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* betont die Laureatin, dass der Dichter in der Figur der Toni ein solches Korrektiv gegen das Böse integriert habe:

Toni wirkt um so [sic] anziehender, als sie aus einer Umgebung von lauter Rachegierigen als Wunder, als der gänzlich anders verfasste Mensch hervortritt [...]. Toni findet zum Mitleid zurück, als sie sich von ihrer Partisanenrolle löst und von der Liebe zum Schweizer Fremdling ergriffen wird.¹²²³

Lewitscharoff formuliert einen moralphilosophischen Anspruch an Literatur und spricht sich für ein Prinzip, wie das der poetischen Gerechtigkeit, aus.

Von Kleists acht Dramen zählt sie fünf namentlich auf, die sie nicht als Theaterinszenierung gesehen habe. Dazu gehören *Das Käthchen von Heilbronn*, *Die Familie Schrockenstein*, *Prinz Friedrich von Homburg*, *Penthesilea* und *Die Hermannsschlacht*:

im Magazin *Literaturen (Cicero)* in der Ausgabe vom 23. Okt. 2011, vgl. hier: Internetquelle).

1219 Lewitscharoff 2012, S. 16.

1220 Hier verweist sie explizit auf den Nationalsozialismus und den CDU-Politiker Hans Filbinger (1913–2007), der 1978 in seiner Funktion als Ministerpräsident Baden-Württembergs zurücktrat, nachdem seine Vergangenheit als Mitglied der NSDAP und Militärrichter, der während des Krieges vier Todesurteile zu verantworten hatte, öffentlich kontrovers diskutiert worden war. Die Ministerpräsidentenschaft von Filbinger (1966–1978) fiel in die Zeit ihrer Kindheits- und Jugendjahre, die Lewitscharoff in ihrer Heimatstadt Stuttgart verbracht hat.

1221 Vgl. Lewitscharoff 2012, S. 15.

1222 Ebd.

1223 Ebd., S. 16.

Gesehen habe ich allerdings ›Amphitryon‹, dieses raffiniert ins Schwimmen geratende Verwirrstück, das um die Frage kreist, wer ist Gott, wer Mensch; gesehen habe ich den ›Zerbrochenen Krug‹ und die berühmte Theater- und Filmadaption der ›Marquise von O...‹ [sic] mit Edith Clever; alle drei Inszenierungen waren gut, zwei davon sogar hochwirksam.¹²²⁴

Möglicherweise der Anwesenheit Claus Peymanns geschuldet, hebt die Laureatin dessen vielbeachtete Inszenierung der *Hermannsschlacht* im Jahre 1982 am Bochumer Theater hervor,¹²²⁵ bevor sie sich mit der Darstellung von Liebe und Gewalt in Kleists Drama *Penthesilea* auseinandersetzt. In diesem Rahmen gibt die Laureatin ausdrücklich Auskunft über eine Forschungsquelle, auf die sie ihre Argumentation stützt. Lewitscharoff nimmt Bezug auf die wie ein Nachschlagewerk angelegte Essaysammlung *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter* des ungarischen Literaturwissenschaftlers László Földényi aus dem Jahre 1999 und macht auf dessen Analyse der zitternden Oberlippe von Odysseus aufmerksam.¹²²⁶

Anziehungskraft des Magnetismus, ein galvanisch zuckendes Herz herausreißen oder herausbeißen: da nährt sich der Liebesfuror oben-drein von den damals heiß diskutierten Wissenschaftsexperimenten [...]. Wiewohl ich für die raffinierten Einzeleffekte des Stücks, für die trügerischen Gefühlslagen, die Begriffsstutzigkeit Penthesileas

1224 Ebd., S. 17. Die Preisträgerin verweist an dieser Stelle auf die deutsch-französische Filmadaption *Die Marquise von O...* von Éric Rohmer aus dem Jahre 1976, die auf große Resonanz gestoßen ist.

1225 Vgl. auch Kapitel 4.1.

1226 Vgl. László F. Földényi: *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*. München 1999, S. 302–306.

Földényi erregte mit dieser als Wörterbuch gestalteten Sammlung von Essays zu unterschiedlichen Schlüsselbegriffen zu Kleist wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Unter 97 Lemmata, beginnend mit „Ach“ und schließend mit „Zufall“, analysiert der Kleist-Forscher Kleists Texte im Hinblick auf den jeweiligen Aspekt, gibt Querverweise und führt den Leser. Einen Anspruch auf Vollständigkeit, wie sie bei einer Monografie zu erwarten wäre, verbindet er mit dieser analytischen Vorgehensweise explizit nicht. Die Auswahl der Stichwörter erscheint subjektiv und ohne erkennbares System. Földényi vermittelt durch seine innovative Herangehensweise kein schlüssig herbeigeführtes, kongruentes Kleist-Bild. Unter dem Lemma „Oberlippe“ findet sich eine Analyse des Motivs der zuckenden/zitternden Oberlippe in den Werken Kleists, unter anderen in dem Drama *Penthesilea* oder in der Erzählung *Der Findling*.

nach vollbrachter Tat, die machtvollen Übersprungshandlungen, für die retardierenden und vorwärtspeitschenden Momente und nicht zuletzt für die zuckende Oberlippe des Odysseus, die László Földényi so herrlich analysiert hat, durchaus empfänglich bin, ist mir die Vorstellung zuwider, eine Frau beiße mitsamt ihren Hunden die Brust des geliebten Mannes auf.¹²²⁷

An dieser Stelle dokumentiert ihr expliziter Quellennachweis das Bemühen, einer wissenschaftlichen Herangehensweise und Kenntnis Ausdruck zu verleihen. Nur am Rande spielt die Laureatin hier auf den ›Experimentator‹ Kleist an, dessen Gedanken zur Mathematik und Physik in seine Texte und Briefe eingeschrieben sind.¹²²⁸ Um darauf hinzuweisen, dass sie die Brutalität und Gewaltausbrüche Penthesileas unmotiviert empfinde, weil diesen für sie nachvollziehbare Beweggründe fehlten, zieht die Preisträgerin einen Vergleich mit der mädchlichen Raserei Agaues aus der griechischen Mythologie heran, den sie als von Zeus initiiert, das heißt von äußeren Impulsen motiviert und aufgrund dessen als plausibel betrachtet. Neben der Plausibilität sieht die Laureatin in diesem von außen kommenden Antrieb ein Moment der Erleichterung für den Rezipienten.

Doch was sagt Lewitscharoffs Beschäftigung mit der Darstellung von Gewalt in Kleists Drama aus? Sie stellt diese als Willkür hin, als irrationale, absurde Handlung und nimmt sie als Beispiel für das Fehlen moralischer Orientierung in den Werken Kleists, von der eine innere Stärkung und Entlastung des Lesers hätte ausgehen müssen, denn diesen Anspruch stellt die Preisträgerin an Literatur. Um diese Aspekte geht es der Laureatin auch bei ihrer Beschäftigung mit Kleists Erzählungen *Der Findling* und *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)*.

Zweimal bezieht sich Lewitscharoff auf Kleists *Findling*: In der Einleitung ihrer Dankesrede bringt sie ihre Dankbarkeit über die literarische Auszeichnung zum Ausdruck, indem sie sagt:

1227 Lewitscharoff 2012, S. 17.

1228 Beispielhaft kann auf Kleists philosophische Schrift *Allerneuester Erziehungsplan* (vgl. DKV, Band 3, S. 545–552) oder den Brief an seine Schwester Ulrike vom 12. November 1799 (vgl. DKV, Band 4, S. 44–50) verwiesen werden.

Wäre ich ein Mann, würde ich jetzt Mosebachs Hand ergreifen und sie küssen, womöglich darauf ›niederweinen‹, was ich aber, wenn ich an die Bosheitsverwicklung und das Unheilgewitter denke, die aus solcher Handlung für den Kaufmann Piachi einst daraus gefolgt ist, lieber nicht tun sollte.¹²²⁹

Auf der textuellen Ebene nimmt die Preisträgerin die Szene in den Blick, in der Antonio Piachi die Bekanntschaft des an der Pest erkrankten Waisenjungen Nicolo macht, der ihn – Mitleid erweckend – um Hilfe bittet,¹²³⁰ so dass er ihn später – an Sohnes statt – in seiner Kutsche mit nach Hause nimmt. Mit der Schilderung der Szene, in der Nicolo Nüsse knackend in der Kutsche sitzt, spielt Lewitscharoff gleichzeitig auf das drohende Unheil an, was – in Person des Nicolo – auf Piachi und seine Familie zukomme:¹²³¹

Dies Nüsseknacken dröhnt verstörend laut in den Ohren des Lesers, und er bekommt eine Vorahnung, dass da mit scharfen Zähnen noch ziemlich zugebissen und geknackt werden wird. Am Ende knackt und zerbricht gar die Hirnschale Nicolos, und wie des öfteren bei Kleist, spritzt das Gehirn heraus.¹²³²

Die Laureatin kritisiert, dass weder Mitleid noch die selbst gewählte Verwandtschaft in dieser Erzählung Arglist und Bösartigkeit habe besiegen können und stattdessen alles in Gewalt ende. Ob es an der pragmatischen Herangehensweise liegt, Analysen zu Schlüsselbegriffen aus Kleists Schriften nachschlagen zu können, oder daran, dass Földényi seine Analysen in gut lesbarer Essayform präsentiert: Auch im Hinblick auf das Motiv der Nuss in *Der Findling* könnte sich die Laureatin auf seine Interpretation gestützt haben.¹²³³

Mit einem Zitat aus Kleists *Brief eines Dichters an einen Anderen*, in dem Kleist dem dichterischen Inhalt gegenüber der äußeren Form Priorität einräumt und die Sprache, den Rhythmus und den Wohlklang als notwendige

1229 Lewitscharoff 2012, S. 14.

1230 Vgl. DKV, Band 3, S. 265. Darin heißt es: „Dabei faßte er des Alten Hand, drückte und küßte sie und weinte darauf nieder.“

1231 Die Deutung dieser Szene erinnert stark an die Ausführungen, die Bernd Eilert in seiner Laudatio für Ferdinand von Schirach 2010 vorgenommen hat (vgl. Kapitel 5.3.10).

1232 Lewitscharoff 2012, S. 18.

1233 Vgl. Földényi 1999, S. 298–301, hier: S. 301.

Übel bezeichnet,¹²³⁴ versucht Lewitscharoff ihre Perspektive auf Kleist zu fokussieren und schlussfolgert, dass er „dem Wohlklang der Musik, dem Wohlklang der Sprache generell misstraute.“¹²³⁵ Diese Überlegung betrachtet die Laureatin am Beispiel der Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* und lässt die Frage, warum der Dichter hier „Wohlklang und Gebrüll“¹²³⁶ miteinander kontrastiert und das unerklärliche Geschehen nicht aufgelöst habe, unbeantwortet. Ihre Deutung weist auch hier auf die ihrer Meinung nach fehlende moralische Orientierung hin, die sie – als bekennd gläubige Christin und studierte Religionswissenschaftlerin – bei dieser als Legende titulierten Erzählung erwartet oder aufgrund ihres christlichen Glaubens an Wunder erhofft hätte.

Im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit dem ihrer Auffassung nach bestehenden Mangel an Erbauung und Entlastung des Lesers recurriert Lewitscharoff auf die Geschichte der Psychologie und nennt explizit das von Karl Philipp Moritz begründete psychologische Konzept der Erfahrungsseelenkunde.¹²³⁷ Die Preisträgerin hätte es möglicherweise begrüßt, wenn sich Kleist auf die Spuren erster psychoanalytischer Konzepte begeben, das Handeln seiner Figuren auf die Basis psychologischer Erklärungsansätze gegründet und damit zumindest nachvollziehbarer dargestellt hätte. Im Rahmen dieses psychologisierenden Blicks auf Kleist charakterisiert die Laureatin den Dichter, dessen Umgang mit Gewalt sie auf seine Erziehung und die traumatischen Erfahrungen seiner Kindheit und Jugend zurückführt:

[H]ier schreibt ein der natürlichen Genealogie verpflichteter Adelsmann, ein zutiefst verschlossener Mann überdies, dem die bürgerlichen Befreiungsversuche in Richtung auf psychologisierende Eigen erkundung, Linderung der Seelenschmerzen durch die Erforschung und Auslotung des eigenen Inneren, bisweilen attraktiv erscheinen mochten, die ihm aber letztlich nicht zugänglich waren.¹²³⁸

1234 Vgl. Lewitscharoff 2012, S. 19 sowie DKV, Band 3, S. 565–567, hier S. 566.

1235 Lewitscharoff 2012, S. 19.

1236 Ebd.

1237 Der Schriftsteller Karl Philipp Moritz, Verfasser des psychologischen Romans *Anton Reiser*, war auch der Herausgeber der Zeitschrift *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte*, das zwischen 1783 und 1793 erschien.

1238 Lewitscharoff 2012, S. 18f.

Lewitscharoffs mit Nachdruck geäußerte Kritik an Kleists Werk bezieht sich hauptsächlich auf den Mangel einer gesellschaftlich-ethischen Funktion in ihm, während sie Kleists Sprache und Stil großen Respekt entgegenbringt. Auch ohne explizite Bezugnahme auf ihr eigenes Werk zeigt sich in dieser Beurteilung das poetologische Selbstverständnis der Preisträgerin. Mit der Beanstandung des Fehlens einer moralischen Orientierung im Sinne einer poetischen Gerechtigkeit in den Texten Kleists nimmt sie implizit Bezug auf die Reden, die anlässlich der Vergabe des Kleist-Preises in den Jahren zuvor gehalten und in denen die Abwesenheit einer poetischen Gerechtigkeit in Kleists Texten nicht beanstandet, sondern als charakteristisch für Kleists Moralistik bewertet wurden.¹²³⁹ Hier treten unterschiedliche Blickwinkel offen zu Tage: Moralphilosophie versus Moralistik. Lewitscharoffs grundsätzliche Kritik an Kleists Darstellung dessen, wie Menschen handeln, ist Hinweis auf ihr Verständnis von der Funktion von Literatur als Wegweiser moralischen Handelns.

Der Schriftsteller Martin Mosebach, Preisträger des Jahres 2002, erinnert in seiner Funktion als Laudator explizit an Henriette Vogel als Sterbensgefährtin Heinrich von Kleists und würdigt sie, die nicht schriftstellerisch tätig war, als Dichterin eines einzigen Werks, der sogenannten „Todeslitanei.“¹²⁴⁰ Im Zuge dessen bringt er Kleist als pessimistischen und desillusionierten Dichter in Erscheinung, der dem gemeinsamen Suizid in Vorfreude entgegenseh, und erinnert an die letzten Briefe, die sich Kleist und Vogel geschrieben hatten:

Der Todesstunde Kleists und der Henriette Vogel am Wannsee vor zweihundert Jahren ging ein Rausch der Übereinstimmung, ein sich gegenseitiges Übertreffen in der Einfühlung in den andern voraus, der Herr und die Dame, die im Gasthaus am Seeufer abgestiegen waren,

1239 Vgl. dazu Blamberger 2011 (a), S. 19, sowie die unter Kapitel 5.3.10 analysierten Preisreden von Bernd Eilert und Ferdinand von Schirach.

1240 Darunter ist der vermutlich letzte Brief Henriette Vogels an Heinrich von Kleist zu verstehen (vgl. DKV, Band 4, S. 520).

feierten ein übermütiges Fest des Witzes und der Poesie, bevor die Pistole geladen wurde –¹²⁴¹

Hat sich der Laudator in seiner eigenen Preisrede noch im Kontext der Poetologie selbstreflektorisch mit Kleist auseinandergesetzt und dessen Vorbildfunktion als schriftstellerischer Handwerker und Avantgardist betont, so macht er sich – in Bezug auf Kleist – in neuer Funktion im Wesentlichen auf die Suche nach einer Verbindungslinie zwischen Lewitscharoff und Kleist. Er findet „Kleists poetische[...] Stimmung“¹²⁴² in Form der Fähigkeit zur „Sprachschöpfung“¹²⁴³ als Gemeinsamkeit zwischen der Preisträgerin und Vogel frappant. Dennoch scheint Mosebach das Bedürfnis zu spüren, seine Entscheidung, nicht Kleists, sondern Vogels Dichtung als Verbindungslinie zur Preisträgerin in den Fokus zu nehmen, zu rechtfertigen:

Wie seit langem bekannt, ist es bei der Wahl des Kandidaten für den Kleist-Preis keinesfalls erforderlich, dass der präsumptive Preisträger in besonderer Nähe zum Werk des Namensgebers steht – wie ein Mann, der kein Kleist-Freund war, geschrieben hat: »Wer sich Sankt Georgi-Ritter nennt / glaubt nicht gleich Sankt Georg zu sein«.¹²⁴⁴

Mit diesem Zitat, Goethes Gedichtsammlung *West-östlicher Divan, Buch Suleika* entnommen,¹²⁴⁵ erinnert Mosebach an das schwierige Verhältnis Goethes zu Kleist und deutet an, dass die Preisträgerin „nichts Kleistisches“¹²⁴⁶ habe und ihr keine besondere Nähe zu und Übereinstimmung mit Kleist nachgesagt werden könne. Eine Beobachtung, die die Laureatin in ihrer Preisrede mit Nachdruck bestätigt.

Am Beispiel Mosebachs wird einmal mehr deutlich, dass die Konstruktion eines Kleist-Bildes beziehungsweise eine selbstreflektorische Auseinandersetzung und Spiegelung des Redners mit dem Namenspatron des Preises

1241 Martin Mosebach: *Rede auf Sibylle Lewitscharoff zur Verleihung des Kleist-Preises 2011*. In: *Kleist-Jahrbuch 2012*. Stuttgart et al. 2012, S. 8–13, hier: S. 8.

1242 Ebd.

1243 Ebd., S. 9.

1244 Ebd., S. 8.

1245 Johann Wolfgang Goethes *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* in vierzig Bänden. Erste Abteilung. *Sämtliche Werke*. Band 3/1. *West-östlicher Divan*. Herausgegeben von Hendrik Birus. Frankfurt/Main 1994. S. 75, V. 7f.

1246 Mosebach 2012, S. 8.

immer in Abhängigkeit von der jeweiligen Funktion steht, in der der Schriftsteller bei der Preisverleihung spricht. Ähnlich wie Kehlmann, der im Jahre 2007 in seiner Funktion als Preisträger ein dezidiertes Bild von Kleist als Moralist konstruiert, in seiner Funktion als Laudator ein Jahr später jedoch keinerlei Auseinandersetzung mit Kleist sichtbar macht.

Lewitscharoff ist die einzige Preisträgerin seit der Wiederbegründung des Kleist-Preises, die so offen und in aller Deutlichkeit Kritik an Kleists Literatur äußert. Dass sie die Entgegennahme des Literaturpreises dazu nutzt, um ihren Vorwurf, Kleist habe „unethische Literatur“ verfasst, in den thematischen Mittelpunkt ihrer Dankesrede zu stellen, zeigt, dass sie – um ihr Weltbild coram publico darzustellen – eine Provokation nicht scheut.¹²⁴⁷ Zum Ausklang des Gedenkjahres dürfte der ohnehin mit größerer öffentlicher Aufmerksamkeit bedachte Kleist-Preis damit ein noch stärkeres Interesse im Literaturbetrieb auf sich gezogen haben.

5.3.12 Fazit

In der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts steht der Mensch Kleist im Zentrum der Preisreden. Die Redner betrachten den Dichter überwiegend aus einem sozialanthropologischen Blickwinkel heraus und beschäftigen sich mit Kleist als sozialem Wesen. Diese Perspektive wählen sie auch im Hinblick auf sich selbst und sprechen – im Abgleich zu Kleist – über sich als Angehörige einer Gesellschaft. Intensiver noch als in den früheren Jahren wird die Tendenz sichtbar, dass die Fortschreibung Kleists immer stärker vor dem Hintergrund eigenen (Er)Lebens und Arbeitens der Preisträger erfolgt. Im Zuge dessen setzen sie sich auch immer wieder mit dem Literaturbetrieb kritisch auseinander (Hermann, Goldt).

Wie die Einzelanalysen zeigen, erfolgt die Kleist-Rezeption im neuen Jahrtausend nicht länger im Kontext aktuellen politischen Zeitgeschehens. Angesichts der Terroranschläge vom 11. September 2001 und der Präsenz politi-

¹²⁴⁷ Dass sich Lewitscharoff auch bei anderer Gelegenheit deutlich zu gesellschaftspolitischen Fragen äußert zeigen unter anderem ihre *Dankrede anlässlich der Entgegennahme des Büchner-Preises 2013* (vgl.: Internetquelle der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vom 26. Okt. 2013) oder ihre „Dresdner Rede“ *Von der Machbarkeit. Die wissenschaftliche Bestimmung über Leben und Tod* vom 2. März 2014 (vgl. Internetquelle des Staatsschauspiels Dresden).

scher Konflikte im öffentlichen Diskurs ist es umso bemerkenswerter, dass sich lediglich zwei Preisträger (Kehlmann und Goldt) überhaupt politisch äußern. Beide weisen auf das Erstarken des Islamismus hin, Goldt darüber hinaus auf mögliche terroristische Gefahren. Dass beide Redner keine Verbindung zu Kleist ziehen, kann als Symptom dafür gedeutet werden, dass sie ihn im Kontext aktuellen Zeitgeschehens für nicht anschlussfähig halten.

Ein Vergleich der in dieser Dekade zum Ausdruck gebrachten Charakteristika von Kleist und seinem Werk zeigt ein ambivalentes, komplexes Bild und macht einmal mehr deutlich, dass der Dichter und sein Schaffen als widersprüchlich, rätselhaft und schwer zu fassen wahrgenommen werden. Alle elf Preisträger folgen der impliziten Norm einer Erinnerung an den Preisträger. Sie sprechen über Kleist und sie tun dies in sehr unterschiedlicher Ausprägung. 2001 zeichnet Hermann im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit dem Literaturbetrieb und ihrer Außenseiterrolle als literarische ›Newcomerin‹ ein undeutliches Bild von Kleist als verzweifelter Dichter und Teil der Schullektüre. Von der Rede des Preisträgers Mosebach (2002) geht eine starke Wirkung aus: Mit Kleists *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege* als Prätext führt er auf textueller Ebene eine intensive inhaltliche wie sprachliche Auseinandersetzung und bringt Kleist als widersprüchlichen Menschen und einsamen, hermetischen Dichter in Erscheinung. Er betont die Sprachvirtuosität des Utopisten Kleist und macht ihn als – wenn auch erfolglos – Herausgeber der *Berliner Abendblätter* sichtbar. Für Mosebach ist Kleist ein Avantgardist, der ihm als schriftstellerischer Handwerker Vorbild ist. Liegt in seiner Dankesrede der Schwerpunkt auch auf Kleists Sprache und Stil, so berührt der Laureat nebenher eine Vielzahl unterschiedlicher, in mancher Hinsicht widersprüchlicher Facetten, die er Kleists Charakter zuordnet. Diese Vorgehensweise lässt sich auch in den weiteren Reden der Preisträger beobachten. Ostermaier stellt 2003 eine besondere Gefühls- und Geistesverwandtschaft fest, die ihn mit Kleist verbindet. Er betont die Ruhelosigkeit, Einsamkeit und das Suchende des Dichters, interessiert sich für die Umstände seines Suizids, hebt Kleists Lebens- und Schreibnöte hervor, stellt seine präzise, leidenschaftliche Sprache heraus und macht ihn für sich und die Autoren seiner Generation zur Identifikationsfigur. In seiner Dankesrede fällt die Abwesenheit jeglichen Hinweises auf Kleists Werke auf. Stattdessen unterzieht Ostermaier Kleists Briefe einer intensiven, seiner Rede Struktur

gebenden und sinnkonstituierenden Rezeption, die genau dieses Interesse an den Lebensumständen des Dichters widerspiegelt.

Im Gegensatz zu Mosebach und Ostermaier zieht Özdamar (2004) keine sprachliche, inhaltliche oder persönliche Verbindungslinie zu Kleist. Ihre Annäherung erfolgt über ihre eigene kulturelle Prägung und verharrt an der Oberfläche. Sie gedenkt Kleists als einsamen Menschen und bemitleidenswerten Toten. Mit lediglich einer impliziten Anspielung auf Kleists Anekdoten richtet Jonke (2005) „persönlich einen schönen Gruß“ an den Dichter. Er erzählt fünf eigene Anekdoten und vermeidet darüber hinaus eine explizite Auseinandersetzung mit Kleist oder seinen Werken. Durch diese Systemreferenz auf die epische Kleinform als Prätext huldigt Jonke Kleist als Verfasser von Anekdoten. Aufgrund einer sehr starken Form von Intertextualität erzielt Kehlmann (2006) mit seinem philosophisch-literaturwissenschaftlichen Essay eine große Aussagekraft. Der Preisträger bezieht sich im Hinblick auf Naturbeschreibungen in Kleists Werk, bezüglich der sogenannten ›Kant-Krise‹, hinsichtlich der Charakterisierung Kleists als Moralist oder mit der Frage nach der Modernität des Dichters explizit auf literaturwissenschaftliche Aspekte des aktuellen Kleist-Diskurses. Seine Auseinandersetzung mit Kleist führt er auf textueller Basis. Basierend auf Kants *Moralischem Gesetz* stellt er den Dichter als zwischen Vernunft und Gefühl stehend dar und führt diese Zerrissenheit auf die gesellschaftlichen und persönlichen Umstände zurück, denen er ausgesetzt gewesen sei. Kehlmann charakterisiert Kleist als ›modernen‹ Schriftsteller und bezeichnet ihn als Moralisten, der ambivalente Verhaltensweisen und -gewohnheiten der Menschen sichtbar mache. Mit dieser Darstellung affirmiert der Laureat das Kleist-Bild, das Blamberger seit Ende der 1990er Jahre in der Kleist-Forschung zu etablieren versucht. Die Dankesrede des nachfolgenden Laureaten Genazino (2007) kann als Reaktion auf Kehlmanns Rede gedeutet werden. Auch er charakterisiert Kleist als Moralisten, klassifiziert ihn jedoch als „vormodern“. Darüber hinaus verweist er implizit auf einzelne Aspekte des literaturwissenschaftlichen Kleist-Diskurses. Diese betreffen Kleists ›Kant-Krise‹ sowie das Kleist-Kafka-Paradigma. Genazinos Prätext ist Kleists Biografie. Er wirft einen psychologisierenden Blick auf den Dichter, sucht die Ursache für dessen Lebensweg ebenso in seinem Charakter wie in den Erfahrungen seiner Kindheit, Jugend und Militärzeit, beschreibt Kleists Leben als innere Katastrophenverfassung und den Dichter selbst als melancholischen Außen-

seiter. Goldts Beschäftigung mit Kleist beschränkt sich 2008 auf einen Aspekt: Im Kontext seines kritischen Blickes auf den Literaturbetrieb, insbesondere auf die Vergabe von Literaturpreisen wie den Kleist-Preis, entwickelt er ein blasses Kleist-Bild, das diesen – mit selbstreferentiellem Bezug des Preisträgers – als einen autonomen Dichter zeigt. Stadler (2009) führt eine starke Auseinandersetzung mit Kleist. Ebenfalls mit Blick auf sein eigenes Schreiben nimmt er Kleists Todesverlangen und Suizid zum Anlass, sich über den Tod, das Sterben und das Verschwinden im Allgemeinen, insbesondere von Sprache, zu äußern. Der Preisträger macht Kleist als Glückssucher, Träumer, Gerechtigkeitsfanatiker und leidenschaftlichen, widersprüchlichen Menschen sichtbar. Schirach (2010) bringt in einer pointierten Darstellung Kleist als einsamen, sich in der Welt fremd fühlenden Skeptiker auf der Suche nach Wahrheit in Erscheinung. Mit der Frage, ob es eine objektive Wahrheit geben könne, einem Brief Kleists entnommen, fokussiert der Laureat einen Aspekt, der sowohl sein eigenes Leben und Schreiben leitet als auch Eingang in die Texte Kleists gefunden hat. In der anspielungs- und beziehungsreichen Rede der Preisträgerin Lewitscharoff (2011) steht die Frage nach der Aufgabe und Funktion von Literatur im Mittelpunkt. Die Laureatin stellt einen gesellschaftlich-ethischen Anspruch an Literatur, den sie Kleists Texten abspricht, und sie kritisiert, dass es in seinem Werk eine Form wie poetische Gerechtigkeit nahezu nicht gebe. Ihre Kritik zielt insbesondere auf Kleists Darstellung von Liebe und Gewalt. Auch ihr Blick auf Kleist ist ein psychologischer, wenn sie diese Darstellungen – ebenso wie Kehlmann und Genazino – auf Kleists frühe traumatische Gewalterfahrungen zurückführt.

Es geht von den Dankesreden der Preisträger eine besonders intensive Wirkung aus, in denen – auf der Grundlage starker Formen von Intertextualität – Kleists sprachliche Vorbildfunktion (Mosebach) betont wird, eine sehr persönliche Beziehung zu Kleist zur Sprache kommt, die den Dichter als Identifikationsfigur einer ganzen Generation von Autoren zeigt (Ostermaier), oder, wie bei Lewitscharoff, massive Kritik an Kleist als Autor ›unethischer‹ Literatur geübt wird. Dieser Kategorie aussagekräftiger Reden sind auch die Kehlmanns (als Ausgangspunkt) und Genazinos (als mögliche Reaktion) zuzurechnen. Beide von intensiver Intertextualität geprägten essayistischen Auseinandersetzungen akzentuieren mit der Darstellung Kleists als Moralist einen neuen, jüngeren Blick auf den Dichter.

Ähnlich wie in den Preisreden der 1990er Jahre setzen sich die Redner in Bezug auf ihre eigene Ästhetik und ihr poetologisches Selbstverständnis zu Kleist in Beziehung. Der Dichter ist ihnen Provokation (Lewitscharoff), Vorbild (Mosebach) oder Leidensgefährte (Ostermaier). Sie nehmen ihn zum Anlass, sich über ihr Verhältnis zum oder ihre Position innerhalb des Literaturbetriebes zu äußern (Goldt und Hermann), rezipieren ihn und seine Werke im Lichte der Aspekte, die charakteristisch für ihr eigenes Schreiben sind, oder sie setzen sich affirmativ mit Perspektiven Kleistscher Wirklichkeitsbeschreibung auseinander, die sie für anschlussfähig halten (Kehlmann, Genazino, Stadler, Schirach). Kleist dient den Preisträgern als Spiegel und Projektionsfläche ihres eigenen Selbstbildes als Schriftsteller.

Von den elf Laudatoren folgen Naumann, Kronauer, Kehlmann und Esterházy dem von Enzensberger eingeführten Modell einer Laudatio, die den Preisträger ehrt und keine der Erinnerung dienende Auseinandersetzung mit Kleist beinhaltet. Dieser Kategorie kann auch Mosebach zugerechnet werden, da er der Auffassung ist, Lewitscharoff habe nichts „Kleistisches“ an sich, und infolgedessen eine Verbindungslinie zwischen seiner Preisträgerin und Henriette Vogel zieht. Eine etwas andere Vorgehensweise ist bei Wittstock und Matthes zu beobachten: Im Zuge ihrer Ehrung des jeweiligen Preisträgers machen sie auch Kleist sichtbar und ziehen Verbindungslinien zwischen beiden Autoren. Wittstock zeigt Kleist als Menschen und Dichter, der – auf der Suche nach Wahrheit und Bildung – an den philosophischen Erkenntnissen seiner Zeit gelitten habe. Matthes macht ein ähnliches Dichterbild sichtbar und weist auf Kleists Erkenntniskepsis und Wahrheitszweifel hin.

Mit Breth, Beil und Flimm sind in drei Folgejahren Theaterregisseure zu Vertrauenspersonen ernannt worden, mit denen die Vorstellung verbunden sein könnte, dass sie Kleist aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeit und eigener Kleist-Inszenierungen einer intensiven Rezeption unterziehen und im Rahmen ihrer Laudatio an ihn und seine Dramen erinnern könnten. Diese Erwartung enttäuschen die drei Laudatoren nicht, doch zeigen ihre jeweiligen Auseinandersetzungen mit Kleist große Intensitätsunterschiede. Breth wählt Kleists Briefe der Jahre 1803/1804 als Prätexte, erhellt sein Verhältnis zu seinem Mentor Wieland und weist auf die Umstände der Entstehung seiner Dramen *Robert Guiskard* und *Die Familie Schroffenstein* hin. Kleists *Käthchen von Heilbronn* macht sie beispielhaft für die kinoreife Qualität seiner Nebentexte sichtbar und charakterisiert den Dichter als unsicheren Men-

schen und verkanntes Dramatikergenie von Weltrang. Sowohl Beils als auch Flimms Kleist-Rezeption verbleiben im Ungefähren. Beil weist auf Kleists von Brüchen geprägtes Leben hin, spielt auf sein Frauenbild an, rückt Widersprüchliches in Kleists Dramen *Penthesilea*, *Das Käthchen von Heilbronn* und *Prinz Friedrich von Homburg* ins Blickfeld und zitiert Kleists zweites *Fragment*, um die Preisträgerin zu klassifizieren. Mit marginalen Anspielungen auf sechs von Kleists Dramen lässt Flimm ein ähnlich blasses Bild von Kleist als Dramatiker entstehen.

Eilert hält in seiner Funktion als Laudator eine aussagekräftige Rede. Der Schriftsteller beschäftigt sich intensiv mit Kleist und erhellt im Wesentlichen drei Aspekte: Er zeigt Kleist als widersprüchlichen, skeptischen Menschen und Moralisten, weist inhaltlich auf die Existenz von Gewalt und Verbrechen in seinen Werken hin und betont die Gabe des Dichters, sich stilistisch klar und direkt ausdrücken und einen wirkungsvollen ersten Satz formulieren zu können. Eilert wirft einen spöttischen Blick auf Kleist, in dessen Zuge er sich selbst als Schriftsteller verortet.

Beginnend mit der Dankesrede Kehlmanns (2006) überwiegt in den Preisreden ein Bild, das Kleist als skeptischen Moralisten zeigt, der in seinen Werken sichtbar macht, wie die Natur des Menschen ist, wie Menschen tatsächlich untereinander handeln und nicht – wie Moralphilosophen es herausstellen – wie Menschen sich idealerweise verhalten sollten. Im Rahmen dieser Darstellung lassen die Redner Aspekte des wissenschaftlichen Kleist-Diskurses in ihre Kleist-Rezeption einfließen und deklarieren diese Bezugnahmen und Einschreibungen auch als solche. In diesen Jahren geraten zunehmend Kleists Lebensphasen und Lebenspläne, hauptsächlich seine frühen Erfahrungen in der Kindheit, der Jugend und im Militär, in den Fokus der Rezeption. Die Redner stellen vor allem Kleists Tätigkeit als jugendlicher Soldat heraus und deuten mögliche Erfahrungen aus dieser Zeit als Traumata. Aus dieser psychologisierenden Perspektive heraus begründen die Redner Kleists Werke – und hier in erster Linie seine Darstellungen von Gewalt – als Fortschreibung seiner erschütternden Erfahrungen. Dass sie für ihn den anachronistischen Begriff des „Kindersoldaten“ wählen, der erst im Zuge der UN-Kinderrechtskonvention von 1989 spezifiziert wurde, verstärkt diesen Blick auf den historischen Dichter. Er macht deutlich, dass ihr Interesse, ihn aus ihrer eigenen Perspektive des beginnenden 21. Jahrhunderts sehen zu wollen, dominanter ist, als das Bedürfnis, einen historisierenden

und damit objektivierenden Blick auf Kleist zu werfen. Sehr viel stärker als in den 1990er Jahren ist eine weitere Tendenz, Kleist zu rezipieren, zu beobachten. Sie besteht darin, ihn von seinem Lebensende her zu betrachten. Dazu gehört auch, die Umstände seines spektakulären erweiterten Suizids – als „letzte Inszenierung“ – zu diskutieren, ein Thema, dessen sich die Kleist-Forschung beispielsweise im Rahmen ihrer internationalen Jahrestagung 2000 in Berlin unter dem Titel ›KLEIST(S) INSZENIERUNGEN‹ angenommen hat.¹²⁴⁸

Die quantitative Auswertung der Einzelanalysen spiegelt dieses große Interesse an der Person Kleist und das Bedürfnis der Redner, sich ein Bild von dem Dichter machen zu wollen, wider.¹²⁴⁹ Dabei ist das Äußere Kleists nur selten von Belang; nur Özdamar und Lewitscharoff beziehen sich auf das Portrait des Dichters und ziehen aus der Physis Rückschlüsse auf seine Psyche. Stark beziehungsweise ungebrochen ist die Beachtung, die die Redner Kleists Sprache und Stil, insbesondere seiner Syntax, beimessen. Doch erfolgt in dieser Dekade die hauptsächliche Annäherung an den Dichter, indem die Redner unterschiedlichste Aspekte seiner Biografie in den Blick nehmen und sich seinen Briefen widmen. In dieser Hinsicht bilden nur die Preisträger Jonke (2005) und Goldt (2008) Ausnahmen. Mit Abstand am häufigsten wird Kleists Leben von den Umständen seines Endes her charakterisiert. Kennzeichnend dafür ist sein gemeinschaftlicher Tod mit Henriette Vogel. Als wegweisend für seinen von Brüchen geprägten Lebensweg, beziehungsweise seine sich ständig ändernden Lebenspläne, betrachten die Redner Kleists Kindheit, Jugend und Militärzeit aus einer psychoanalytischen Perspektive. Die Vielzahl der unterschiedlichen Annäherungen an den Dichter macht deutlich, dass ein großes Bedürfnis vorhanden ist, sowohl den Lebensweg als auch das persönliche Befinden dieses ›schwierigen‹ Menschen nachvollziehen zu können, um darin möglicherweise Erklärungsansätze für sein von Widersprüchen geprägtes Werk zu finden. Infolgedessen stehen nicht

1248 Die im Rahmen der Tagung ›KLEIST(S) INSZENIERUNGEN‹ veröffentlichten Beiträge sind dokumentiert im *Kleist-Jahrbuch 2001* (Stuttgart et al. 2001, S. 25–264).

1249 Abweichungen von den Ergebnissen, die in Bartls Studie veröffentlicht werden, kommen dadurch zustande, dass ihnen – mit den Jahren 2000 bis 2014 – ein längerer Beobachtungszeitraum zugrunde liegt. Außerdem bezieht Bartl ausschließlich die Reden der Preisträger in ihre Analyse ein (vgl. Bartl 2016, S. 27f.), während in dieser Studie auch die Texte der Laudatoren hinsichtlich ihrer Kleist-Rezeption Berücksichtigung finden.

so sehr Kleists Werke – als seine ›Produkte‹ – im Mittelpunkt des Interesses der Redner, sondern seine persönlichen Dokumente. Ostermaier, Breth, Kehlmann, Genazino und Schirach beschäftigen sich intensiv mit Kleists Briefen. Dabei steht die Lektüre der frühen Briefe (1793–1805), die Einblick in seine wechselnden Lebenspläne geben, im Vordergrund. Die späteren Briefe, insbesondere aufschlussreich für die Zeit seines literarischen Schaffens, bleiben – mit Ausnahme derer, die auf seine Lebensmüdigkeit hinweisen – in den Preisreden unbeachtet.

Interessant ist die Frage, auf welche Werke sich die Redner auf der Suche nach dem Menschen Kleist beziehen beziehungsweise welche Texte sie hinzuziehen, um seine Sprache beispielhaft vorzuführen. Was die Anzahl, Streubreite, Dichte und Häufigkeit von Intertextualität betrifft, weisen die Reden teilweise sehr komplexe Strukturen auf. Diese gehen jedoch nicht zwangsläufig mit einer produktiven Kleist-Rezeption einher. Ein Resümee der Dramenrezeption offenbart, dass in den insgesamt zweiundzwanzig Reden dieser Dekade insgesamt sechsundzwanzig Bezugnahmen auf Kleists Dramen zu beobachten sind. Dabei handelt es sich überwiegend um bloße Erwähnungen. Dass sich lediglich vier Redner intensiver mit einzelnen Dramen als Prätext beschäftigen kann als Ausdruck dafür gewertet werden, dass die anderen Redner Kleists Dramen im Kontext ihrer jeweiligen Auseinandersetzung mit dem Dichter für nicht anschlussfähig halten.

Kleists frühes Drama *Die Familie Schroffenstein* wird – im Gegensatz zu den 1990er Jahren – von drei Rednern genannt (Breth, Eilert sowie Lewitscharoff). Auch das im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises bisher nur einmal von Heiner Müller erwähnte Fragment *Robert Guiskard* tritt, in der Laudatio Breths, in Erscheinung. Bei der Rezeption von *Der zerbrochne Krug* könnte man in dieser Dekade durchaus von einem ›weißen Fleck‹ sprechen, denn bis auf die marginale Erwähnung bei Lewitscharoff, die – mit Ausnahme des *Robert Guiskard* – sämtliche Dramen aufzählt, findet sich keine weitere Bezugnahme in den Reden. Kleists *Amphitryon* wird hingegen nicht nur von Lewitscharoff benannt. Flimms Anspielung „vom heldenhaften Überlebenskampf des Ich“ und das Zitat der Schlussverse des Dramas bleiben ohne weitere Kontextualisierung leer. Sie verweisen in erster Linie auf Kleist als Dramatiker. Kehlmann hingegen stellt seine intensive Beschäftigung mit diesem Werk heraus, indem er – auf textueller Basis – an seinem Beispiel veranschaulicht, wie Kleist diesen von Flimm angedeuteten „Über-

lebenskampf des Ich“, bei Kehlmann der „Verlust des Selbst“, in der Figur des Sosias angelegt hat. Er zitiert und setzt Kleists Text pointiert und sinnkonstituierend ein. Gerade dieses Beispiel des unterschiedlichen Umgangs mit einem Prätext zeigt die gegensätzliche Qualität intertextueller Bezugnahmen sowie die daraus resultierenden Differenzen in der Rezeptionswirkung. Es zeigt jedoch auch, dass die in diesem Drama dargestellte Identitätsproblematik zu Beginn des 21. Jahrhunderts stärker von Interesse ist als sie es in der Dekade zuvor war.

Von den vier Rednern, die sich auf das Drama *Penthesilea* als Prätext beziehen (Beil, Flimm und Stadler berühren es beiläufig), beschäftigt sich Lewitscharoff als einzige intensiv mit diesem Werk. Ihr dient es als Beispiel für die ihrer Auffassung nach unmotivierte Darstellung von Gewalt in Kleists ›unethischer‹ Literatur.

Das Ritterschauspiel *Das Käthchen von Heilbronn* wird vier Mal genannt. Neben Lewitscharoff erwähnen alle drei Theaterschaffenden, Breth, Beil und Flimm, dieses Drama. Breths produktive Rezeption bezieht sich auf einen Nebentext, den sie beispielhaft für Kleists poetische Ausdruckskraft und Fähigkeit, Nebentexte wie Regieanweisungen formulieren zu können, zitiert. Dass gerade die Theaterregisseure dieses Drama erwähnen, könnte auf dessen Bekanntheitsgrad und „latente[...] Modernität“¹²⁵⁰ zurückzuführen sein. Zu berücksichtigen ist ferner, dass alle drei Laudatoren eigene Inszenierungen dieses Werkes auf die Theaterbühne gebracht haben.

Kleists umstrittenstes Drama *Die Hermannsschlacht* findet – ähnlich wie in den 1990er Jahren – lediglich einmal bloße Erwähnung, denn Lewitscharoff reiht es nur in die Aufzählung der Theaterstücke ein, die sie in ihrem Leben nicht gesehen habe. Wurde *Die Hermannsschlacht* in den 1980er und 1990er Jahren noch im Kontext Kleists als politischer Dichter zumindest erwähnt, so kann die Rezeption nach der Jahrtausendwende als Zeichen dafür gedeutet werden, dass dieses Kleist-Bild nicht von Interesse ist.¹²⁵¹ In diesem

1250 Bartl 2016, S. 27. Bartl zeigt sich in ihrer Analyse überrascht darüber, dass lediglich Lewitscharoff (und Kermani) *Das Käthchen von Heilbronn* als Prätext erwähnen und mutmaßt, dies könne an der „gewöhnungsbedürftigen Ritterromantik oder dem möglicherweise problematischen Frauenbild“ (ebd.) liegen.

1251 Zu möglichen Gründen für diese Distanzierung von dem Drama *Die Hermannsschlacht* äußert sich Bartl und verweist auf die Rezeptionsgeschichte des Dramas insbesondere mit

Zusammenhang ist auch die Aufnahme von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* von Bedeutung: Anders als in den 1990er Jahren findet dieses Drama häufig Erwähnung, doch sind alle neun Bezugnahmen von marginaler Natur. Genazino und Stadler dient es als Beispiel für Kleists Verwendung des Motivs der Ohnmacht und sie weisen darauf hin, dass das Drama mit einem preußischen Aufführungsverbot belegt worden ist. In darüber hinausgehende politische Zusammenhänge wird es nicht eingeordnet.

Berücksichtigt man, dass bei Lewitscharoff mit Ausnahme des *Robert Guiskard* sämtliche Dramen Kleists im Sinne einer Aufzählung Erwähnung finden, die an ihn als Dramatiker erinnern, und lässt man diese außer Acht, so gibt es in den 2000er Jahren zwei ›weiße Flecke‹: *Die Hermannsschlacht* und *Der zerbrochne Krug* dienen keinem der Redner als Prätext. Dass Letzterer überhaupt nicht sichtbar wird, ist auffällig. In den 1990er Jahren wurde *Der zerbrochne Krug* von Klüger (1996) im Kontext von Kleists Sprachvirtuosität genannt und von Honigmann (2000) zur Veranschaulichung der geistigen Grundhaltung des Dichters herangezogen, die sie zwischen Humor, Unglück und Melancholie ausmachte. Diese Charakteristika treten auch in den Reden dieser Dekade in Erscheinung, werden jedoch nicht mit Kleists Lustspiel in Verbindung gebracht.

Das Ergebnis dieser quantitativen Analyse zeigt, dass sich die Redner möglicherweise mit Hilfe anderer Werke oder Aspekte ein Bild von dem Dichter machen, beziehungsweise dass von Kleists Dramen eine geringere Wirkung auf sie ausgeht. Öffentliche Stimmen, wie sie von aktuellen Kleist-Inszenierungen auf dem Theater zu erwarten sein können, werden in den Preisreden nicht sichtbar. Eine Inszenierung der *Hermannsschlacht* durch Michael Funke, die anlässlich des 222. Geburtstages von Kleist 1999 in der Ruine der Marienkirche in Frankfurt/Oder aufgeführt wird, erzielt viel Aufmerksamkeit und unterschiedliche Resonanz.¹²⁵² Niederschlag in den Kleist-Preis-

Blick auf die ideologische Inanspruchnahme durch den Nationalsozialismus (vgl. ebd., S. 27).

1252 Positives Echo findet sie bei Peter Ensberg und Hans Jochen Marquardt (Hrsg.): *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft* (IV. Frankfurter Kleist-Kolloquium. 6./7. August 1999. Stuttgart 2003, S. 8f.), während die Resonanz Jens Biskys eher verhalten zu nennen ist. In einem Kommentar in der *Berliner Zeitung* spricht er vom bloßen „Festivalcharakter“ dieser Inszenierung des Kleist-Theaters in Frankfurt/Oder, das sich zu diesem Zeitpunkt kurz vor seiner Schließung befindet (vgl.: *Unbeachtet von den*

reden findet sie nicht. Stattdessen wird auch noch knapp dreißig Jahre nach Peymanns Inszenierung der *Hermannsschlacht* im Jahre 1984 von Lewitscharoff an diese Aufführung erinnert.

Kleists Erzählungen wird in ähnlicher Anzahl gedacht wie in den 1990er Jahren. Werden die Erzähltexte in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts lediglich als Prätexte erwähnt, so zeigt die qualitative Analyse zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein anderes Bild: In den zweiundzwanzig Reden wird achtzehn Mal ein Bezug zu einer der Erzählungen Kleists hergestellt. Sieben davon gehen über eine marginale Erwähnung hinaus:

Wie in den vorherigen Dekaden stehen die beiden Erzählungen *Michael Kohlhaas* und *Die Marquise von O...* im Zentrum der Kleist-Rezeption. Am häufigsten sind Bezüge zu *Michael Kohlhaas*: Insgesamt fünf Rednern dient diese Erzählung als Prätext. Eine intensivere Auseinandersetzung erfolgt in den Reden Kehlmanns und Stadlers. Kehlmann führt die Figur des *Michael Kohlhaas* als Beispiel für die Zwanghaftigkeit Kleists an, dem inneren moralischen Gesetz nicht entkommen zu können, Stadler sieht in ihr eine Parallele zu Kleist, dem Träumer und Gerechtigkeitsfanatiker. Özdamar stilisiert die Figur des Kohlhaas zum Vorbild der türkischen Bürgerrechtsbewegung Ende der 1960er Jahre. Genazino nennt sie beispielhaft dafür, dass Kohlhaasens Ohnmacht als nach außen verlagertes, körperliches Motiv der Machtlosigkeit gedeutet werden könne. Und Eilert spielt im Kontext der Darstellung von Verbrechen auf den Erzähltext an.

Von den vier intertextuellen Bezügen zu *Die Marquise von O...* (Mosebach, Kehlmann, Genazino sowie Lewitscharoff) hebt sich in qualitativer Hinsicht nur der Kehlmanns ab. Er rezipiert die Figur der Marquise von O.... im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Kleist als Moralist, der an ihrem Beispiel zeigt, wie Menschen trotz anderer an sie gestellter Erwartungen handeln können. Kehlmann stellt die Marquise von O.... als Antitypus zu Kohlhaas dar.

Während in den 1990er Jahren alle weiteren Erzählungen nahezu unsichtbar bleiben, werden im neuen Jahrtausend fünf weitere Erzählungen Kleists vereinzelt sichtbar. Dieses ist insbesondere auf die Reden der beiden Schriftstel-

Frankfurtern begannen die 9. Kleist-Festtage. Kleist ist mehr. In: *Berliner Zeitung*. Online-Ausgabe vom 9. August 1999).

ler Eilert und Lewitscharoff zurückzuführen. Sie erwähnen *Das Erdbeben in Chili* (Eilert) und *Das Bettelweib von Locarno* (Eilert und Lewitscharoff). Am Beispiel der Erzählung *Die Verlobung von St. Domingo* arbeitet Lewitscharoff detailliert heraus, dass dies der einzige Text sei, in dem Kleist dem Bösen in der Figur der Toni ein Korrektiv entgegensetze. Im Kontext ihrer Kritik an der fehlenden moralischen Orientierung in den Werken Kleists beschäftigt sie sich auch mit *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Sowohl Lewitscharoff als auch Eilert zitieren die gleiche Passage aus der Erzählung *Der Findling*, um darzulegen, wie subtil Kleist die Darstellung von Böswilligkeit und Gewalt in der Figur des Nicolo sprachlich angelegt habe. Ähnlich wie in den 1990er Jahren findet *Der Zweikampf* keinen Niederschlag in den Reden. Möglicherweise spiegelt die intensivere Rezeption der Erzählungen seit der Jahrtausendwende – zeitverzögert – die Tendenz wider, die Kreuzer Mitte der 1990er Jahre beobachtet haben will: eine stärkere Aufmerksamkeit für Kleists Erzählkunst.¹²⁵³

Kleists Schriften bilden als Prätexte weiterhin eine Ausnahme. Der Essay *Über das Marionettentheater* tritt insgesamt vier Mal in Erscheinung. Drei Redner (Hermann, Breth und Goldt) erwähnen ihn am Rande, nur Kehlmann lässt ihn in seinen literaturwissenschaftlich-philosophischen Essay einfließen und setzt sich mit ihm im Zuge seiner Darstellung Kleists als Moralist auseinander. Er ist es auch, der Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* in diesem Zusammenhang in seiner Rede sichtbar macht. Mit Kleists *Brief eines Dichters an einen Anderen* beschäftigt sich allein Lewitscharoff und betont, dass Kleist dem Inhalt gegenüber der Form größere Priorität in der Literatur eingeräumt habe. Sie führt diese Auseinandersetzung jedoch ohne die kritische Intensität, mit der sich Reich-Ranicki 1992 mit diesem fiktiven Künstlerbrief beschäftigt hat.¹²⁵⁴

Kleists Tätigkeit als Verfasser von Anekdoten wird von zwei Rednern gedacht: Auf textueller Ebene befasst sich Mosebach mit der *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege* und präsentiert an ihrem Beispiel sowohl Kleists sprachlichen Ausdruck als auch dessen thematische Vorliebe für den Sieg des mutigen Einzelkämpfers gegenüber einer militärischen Macht. Jonke hingegen erzählt eigene Anekdoten, die formal mit Kleists kleinen

1253 Vgl. Kapitel 5.2.8.

1254 Vgl. Kapitel 5.2.2.

literarischen Formen korrespondieren und so indirekt an ihn als Verfasser dieser Gattung erinnern. Auf Kleist als Herausgeber der *Berliner Abendblätter* verweisen Mosebach, Ostermaier und Jonke. Weitere philosophische, kunsttheoretische oder politische Schriften finden in dieser Dekade keinen Niederschlag in den Reden.¹²⁵⁵

Diese quantitative Analyse spiegelt das Interesse der Redner wider, Kleist als soziales Wesen in den Mittelpunkt ihrer jeweiligen Auseinandersetzung zu stellen und sich seiner seelischen Verfassung zu widmen. Trotz einer nicht geringen Anzahl von intertextuellen Anspielungen auf Kleists Werke zeigt sich, dass diese Prätexte überwiegend in anderen Zusammenhängen sichtbar gemacht werden. Verweise auf seine Werke erfolgen überwiegend mit einem allgemeineren, unspezifischen Blick auf Kleist als Dramatiker, als Herausgeber der *Berliner Abendblätter*, als Verfasser von Anekdoten oder mit Bezug auf unterschiedliche Aspekte seiner Sprache. Zeichnen Redner – wie Mosebach, Kehlmann, Stadler, Eilert oder Lewitscharoff – ihre Kleist-Darstellungen am Beispiel einzelner Werke nach, so treten diese für den Dichter charakteristischen Aspekte plastischer hervor und die Rede gewinnt an Aussagekraft. Die in allen Reden wiederkehrenden Charakteristika zeigen den Dichter als widersprüchlichen, rätselhaften, ruhelosen, einsamen Menschen und Skeptiker, der auf der Suche nach Glück und Wahrheit ist. Doch zeigt die quantitative Analyse, dass die Redner diese Kleist-Bilder weitgehend ohne Rückbezug auf Kleists Werke entwickeln. Möglicherweise halten sie diese im Hinblick auf Kleist als soziales Wesen für nicht anschlussfähig. In dieser Hinsicht geht von den Dankesreden Kehlmanns – in Bezug auf Kleist als Moralist – und Lewitscharoffs – mit Blick auf die Darstellung von Gewalt – eine besonders starke Wirkung aus: Die Intertextualität spiegelt die Aspekte wider, die sie als für Kleist charakteristisch empfinden. Auch in den Reden, in denen Kleists als Sprachvirtuose gedacht wird (Mosebach, Eilert, Lewitscharoff), gibt es aussagekräftige Bezüge zu Kleists Werken. Dieses funktioniert in Bezug auf die Darstellung Kleists als soziales Wesen nicht. Auf der Suche nach dem Befinden des Dichters greifen die Redner auf seine Biografie als Prätext zurück und befragen häufig seine Briefe. Im Abgleich mit ihrem eigenen Leben konzentrieren sie sich darauf, Kleist als Projek-

1255 An die von Kleist herausgegebene Zeitschrift *Phoebus – Ein Journal für die Kunst* wird nicht erinnert.

tionsfläche eigenen (Er)Lebens und Arbeitens sichtbar zu machen. Dies veranschaulichen sie jedoch nicht anhand seiner Werke, sondern in Anlehnung an seinen Lebensweg. So ist zu erklären, warum trotz der Vielzahl der (oft marginalen) Bezugnahmen auf Kleistsche Werke, die Intensität dieser Inter textualität und damit einhergehend ihre Rezeptionswirkung (bis auf wenige Ausnahmen) gering ausgebildet ist.

Auffallend ist das in den Reden zum Ausdruck kommende vermehrte Interesse der Redner an Kleists Sprache und Stil. In der Mehrzahl aller Preisreden wird insbesondere auf die für Kleist charakteristische Syntax Bezug genommen. Mosebach und Lewitscharoff berauschen sich nahezu an Kleists hypotaktischen Satzkonstruktionen mit Charakterisierungen, wie „diese äußerste Geschraubtheit und Anspannung der Grammatik, diese Stauchung und Zusammenpressung der Sätze“ (Mosebach) oder „das unwahrscheinliche Geschiebe seiner Satzperioden“ (Lewitscharoff). Intensivere Auseinandersetzungen werden mit Blick auf Kleists ›Kunst des ersten Satzes‹ geführt (Mosebach und Eilert), allgemeinere Anspielungen beziehen sich auf seine Wortwahl, beispielsweise auf das „Ach“ der Alkmene (Kronauer, Flimm, Matthes).¹²⁵⁶

Drei Preisträger lassen die Frage, ob Kleist ein Dichter der ›Moderne‹ beziehungsweise ein im weitesten Sinne ›moderner‹ Dichter sei, in ihre Rede einfließen (Ostermaier, Kehlmann sowie Genazino). Ostermaiers Darstellung Kleists als Leidensgefährte in dem Sinne, ein ruheloser, suchender, einsamer Mensch und Dichter und damit im Verständnis des 21. Jahrhunderts ›modern‹ zu sein, ist eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit dem historischen Dichter. Es verbinde ihn und seine Generation ein Lebensgefühl mit Kleist, das von Widersprüchen geprägt sei. Im Hinblick auf die Beantwortung der Frage nach Kleist als Autor der Moderne und als Reaktion auf Kehlmanns Rede zieht Genazino eine Verbindungslinie zwischen Kleist und Kafka und kommt zu dem Fazit, Kleist sei ein vormoderner Dichter. In den Folgejahren greifen auch Stadler, Eilert und Lewitscharoff die Gemeinsamkeiten zwi-

1256 In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass der in den 1980er Jahren begonnene dekonstruktivistische Kleist-Diskurs im Kontext der Preisreden dieser Dekade nicht weitergeführt wird. Mosebach, Kronauer, Flimm und Matthes analysieren lediglich einzelne sprachliche Aspekte.

schen Kleist und Kafka auf und erweitern diese um die Kleist-Rezeption Robert Walsers (Stadler, Lewitscharoff).

In den 1990er Jahren konnten in den Preisreden keine Bezugnahmen zu literaturwissenschaftlichen oder öffentlichen Stimmen des Kleist-Diskurses festgestellt werden. Dies ist in der ersten Dekade des neuen Jahrtausends anders: Literaturwissenschaftliche Stimmen des Kleist-Diskurses werden in den Reden fortgeschrieben (Kehlmann, Genazino und Lewitscharoff). Kehlmanns Preisrede ist in dieser Hinsicht besonders aussagekräftig. Einerseits, weil er – diverse Male auf den wissenschaftlichen Kleist-Diskurs Bezug nehmend – Kleist in die Tradition der Moralistik stellt und damit ein noch junges Kleist-Bild ins Zentrum seiner Kleist-Rezeption rückt. Andererseits, weil gerade seine Beurteilung Kleists als ›moderner‹ Autor Rückwirkung auf den wissenschaftlichen Kleist-Diskurs zeigt.¹²⁵⁷ Eine solche Wirkung ist sowohl im Hinblick auf Kehlmanns Rede als auch auf weitere Preisreden dieser Dekade zu beobachten: Im Kontext der Frage nach der Aktualität und Fortschreibung Kleists in der Gegenwart finden sowohl Mosebachs als auch Ostermaiers und Genazinos Kleist-Rezeption in Blambergers Biografie *Heinrich von Kleist* ihren Niederschlag als Prätext.¹²⁵⁸ Eingang in weitere Publikationen des wissenschaftlichen Kleist-Diskurses, wie es sie im Vorfeld des Kleist-Gedenkjahres 2011 vermehrt gegeben hat, findet die Kleist-Rezeption dieser Redner nicht. Diese Beobachtung lässt die Schlussfolgerung zu, dass es in den Fällen, in denen die Preisträger die Programmatik der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft – insbesondere die ihres Präsidenten – affirmieren, zu einer ›Wechselwirkung‹ kommt, indem sie Eingang in den wissenschaftlichen Kleist-Diskurs finden. Anhand dieses Beispiels wird das der Preisverleihung zugrunde liegende Prinzip des Gabentauschs, das – im Idealfall – zu einer Mehrung des symbolischen Kapitals aller Beteiligten führt, anschaulich.

Im Unterschied zu der in den 1990er Jahren in den Reden in Erscheinung tretenden Kleist-Rezeption konzentriert sich das größte Interesse der Redner zu Beginn des 21. Jahrhunderts auf die Biografie, die Lebensumstände und das Befinden Kleists. Auf der Suche nach dem Dichter machen die Preis-

1257 Vgl. Blamberger 2009 (c), S. 28.

1258 Vgl. Blamberger 2011 (c), S. 226 (Genazino), S. 484 (Mosebach und Ostermaier) sowie S. 485 (Kehlmann und Ostermaier).

träger und Laudatoren ihn als soziales Wesen sichtbar, werfen einen anthropologischen, psychologisierenden Blick auf ihn und ziehen Verbindungen zu einzelnen seiner Werke, die ihnen als Resultate seiner Lebenserfahrung fruchtbar erscheinen. Ihr Blick auf Kleist erfolgt überwiegend im Kontext des eigenen gesellschaftlichen (Er)Lebens.

6 „Am Grund der Diskurse ein Fisch“: Resümee und Ausblick

Am Grund der Diskurse ein Fisch, ein
Fisch, der nicht zu fassen ist, es ist
ein Fisch, am Grund der Diskurse
schwimmt ein Fisch, nicht zu fassen,
am Grund ein Fisch, der schwimmt, am
Grund der Diskurse schwimmt ein Fisch,
ein Fisch, der nicht zu fassen ist.¹²⁵⁹

Resümee

Der Kleist-Preisträger des Jahres 1998, Dirk von Petersdorff, verfasste das obengenannte Gedicht zu Beginn der 1990er Jahre. Ob er dabei an den Kleist-Diskurs gedacht und aufgrund dessen in seiner Preisrede eine Auseinandersetzung mit dem schwer zu fassenden Dichter vermieden hat? Seine Dankesrede gibt keinen Aufschluss darüber, wie er zu Kleist steht. Doch kann dieses Gedicht als Spiegel all der Bemühungen, den Dichter Kleist charakterisieren und sich ein ›Bild‹ von ihm machen zu wollen, verstanden werden. Die umfangreichen Analyseergebnisse dieser Studie zeigen lediglich einen Bruchteil der unterschiedlichen Stimmen, die den Kleist-Diskurs mitgestalten, und deuten doch gleichzeitig die Problematik an, nicht alle Facetten des ›Mosaiks‹ Kleist dergestalt fassen zu können, dass ein homogenes charakteristisches Bild des Dichters entsteht. Kleist ist so leicht nicht zu fassen. Sein Werk und er sind facettenreich, widersprüchlich und rätselhaft. Sie entziehen sich der Eindeutigkeit. Der auf ihn gerichtete Blick ist kontext- und zeitabhängig. Andrea Bartl hat die Schwierigkeit, Kleist beschreiben zu wollen und ihn doch nicht auf einen „semantischen Kern“¹²⁶⁰ reduzieren zu

1259 Dirk von Petersdorff: *Wie es weitergeht. Gedichte*. Frankfurt/Main 1992, S. 45.

1260 Bartl 2016, S. 24.

können, ebenso zugespitzt wie prägnant zusammengefasst: Es handelt sich um den Versuch, „[d]en Unbeschreibbaren [zu] beschreiben“.¹²⁶¹

Die intertextuelle Analyse der Dankesreden und Laudationes hat unterschiedlichste Kleist-Bilder zum Vorschein gebracht, deren pointierte charakteristische Zusammenschau nahezu unmöglich erscheint. Die implizite Frage „Wie stehst du zu Kleist?“, die im Rahmen der Verleihung des Kleist-Preises insbesondere an die Preisträger gerichtet ist, wird von ihnen überwiegend beantwortet. Auch die Analyse der Lobreden demonstriert, dass die Mehrheit der Vertrauenspersonen, die ebenfalls als Autoren tätig sind, an den historischen Dichter erinnert.

Der Versuch einer Kategorisierung der Redner soll einen Eindruck vermitteln, welche hauptsächlichen Formen von Preisreden in dem Untersuchungszeitraum von siebenundzwanzig Jahren (1985–2011) auftreten.¹²⁶² Bezogen auf die vierundzwanzig Preisträger zeigen sich im Wesentlichen drei Kategorien: Der erste Preisträger Kluge hält eine Rede, die primär der Erinnerung an Kleist gewidmet ist und sich durch eine intensive Kleist-Rezeption auszeichnet. Seinem Muster folgend sind die Dankesreden Heiner Müllers (1990), Marons (1992), Herta Müllers (1994), Honigmanns (2000), Mosebachs (2002), Ostermaiers (2003), Özdamars (2004), Kehlmanns (2006), Genazinos (2007), Stadlers (2009) sowie Lewitscharoffs (2011) dieser Kategorie zuzuordnen und machen somit die Hälfte aller Dankesreden aus.

Ein fließender Übergang besteht zu den Preisträgern der zweiten Kategorie. Diese nehmen die Preisverleihung zum Anlass, um über ein bestimmtes Thema zu sprechen, in deren Zusammenhang sie Kleist in Erscheinung bringen beziehungsweise ihn fortschreiben. Unter dieser Kategorie der Preisträger lassen sich Kempff (1986), Horstmann (1988), Salvatore (1991), Jandl (1993), Hermann (2001), Goldt (2008) und Schirach (2010) subsumieren.

1261 Ebd., S. 21.

1262 In dem Untersuchungszeitraum 1985–2011 konnten in den Jahren 1995, 1997 und 1999 keine Preisverleihungen stattfinden. Von dem Preisträger Thomas Brasch liegt keine Dankesrede in schriftlicher Form vor; er soll lediglich aus eigenen Texten gelesen haben. Im Hinblick darauf, dass auch seine Nichtbeschäftigung mit Kleist als eine Aussage zu dem Dichter zu werten ist, findet diese in der Gesamtanzahl von achtundvierzig Preisreden Berücksichtigung.

Darüber hinaus gibt es noch den ›unsichtbaren‹ Kleist, der – weil die Redner sich nicht sichtbar mit dem Dichter auseinandersetzen – in einzelnen Reden beziehungsweise Lesungen nur als Leerstelle durchscheint. Zu den Preisträgern, die dieses Vorgehen wählen, gehören Brasch (1987), Augustin (1989), Schädlich (1996), Petersdorff (1998) und Jonke (2005). Diese Fälle, in denen die Preisträger nicht den Preisverleihungsausancen folgen, können primär als Zeichen des eigenen Autonomiebestrebens als Autor gelesen werden. Ein Bruch mit der Tradition der Dichterehrung im Sinne eines Herrscherlobes richtet sich gegen Konventionen hegemonialer Verhältnisse im Literaturbetrieb. Diese Preisverleihungen zeigen im Hinblick auf das Gedenken an Kleist eine geringe Wirkung, verweisen im Wesentlichen auf den Kleist-Preis als Literaturpreis und lenken die öffentliche Aufmerksamkeit primär auf den Preisträger selbst. Die überwiegende Anzahl aller Laureaten ist sich jedoch der impliziten Norm, an den Namenspatron des Literaturpreises zu erinnern, bewusst, stellt sich ihr im Sinne eines Gabentausches und affirmiert diese Verleihungsausance.

Die Untersuchung der Laudationes bringt im Wesentlichen zwei Formen hervor: Mit Heißenbüttels Laudatio etabliert sich 1985 ein Modell von Lobrede, das eine Verbindungslinie zwischen dem zu ehrenden Schriftsteller und Kleist zieht, die entweder in Gemeinsamkeiten oder in Unterschieden besteht. Diese setzt den Preisträger zu dem historischen Dichter in Beziehung. Der Großteil der Laudatoren folgt diesem Muster. Neben Heißenbüttel (1985) sind es Kaiser (1986), Wolf (1987), Kunert (1988), Muschg (1989), Matt (1990), Reich-Ranicki (1992), Weinzierl (1993), Klüger (1996), Bondy (2000), Kronauer (2002), Breth (2003), Beil (2004), Flimm (2005), Wittstock (2006), Matthes (2007), Eilert (2010) und Mosebach (2011). Insbesondere die Laudatoren, die selbst als Autoren tätig sind, führen intensive Auseinandersetzungen mit Kleist. Im Unterschied zu den Preisträgern beziehen sie ihre Beschäftigung mit dem historischen Dichter jedoch selten auf sich selbst. Diesem Vorgehen setzt Enzensberger 1991 ein Konzept entgegen, das den Enkomiasen von einer Erinnerung an den Namenspatron entbindet und die Laudatio primär der Ehrung des Preisträgers widmet. Lediglich sechs Redner wählen diese Form.¹²⁶³ Sie scheinen damit zum Ausdruck zu bringen, dass

¹²⁶³ Neben Enzensberger (1991) entscheiden sich Hinck (1994), Gustafsson (1998), Naumann (2001), Kehlmann (2008) und Esterházy (2009) für diese Art einer Laudatio.

ihnen eine andere Laudatorenordnung vorschwebt, die allein dem Preisträger als zu Lobenden dient. Dieses Ergebnis macht deutlich, dass ein Verständnis von Lobrede vorherrscht, welches – neben der Ehrung des Preisträgers – auch die Erinnerung an den Namenspatron mit einschließt. Eine Auffassung, von der auch die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft profitiert, als deren Repräsentanten die Vertrauenspersonen handeln.

Die Vergabepolitik der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft zur Würdigung Kleists fällt somit auf fruchtbaren Boden. Doch bleibt die Frage, ob eine internationale literarische und wissenschaftliche Vereinigung wie die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft mit der traditionsreichen Vergabe des Kleist-Preises unter dem Aspekt, das Gedenken an Kleist auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts öffentlichkeitswirksam bewahren und fördern zu können, erfolgreich ist? Leisten die Redner einen Beitrag zum Kleist-Diskurs?

Die im Rahmen der Preisreden zum Ausdruck kommende Kleist-Rezeption ist entscheidend auf das persönliche Interesse und die Erfahrungswelt der Redner zurückzuführen. Diese bringen die Aspekte im Leben und Werk des Dichters zum Vorschein, die sie in Bezug auf ihr eigenes Leben und Schreiben für bedeutsam und passend halten. Doch geht die Suche der Redner nach Gemeinsamkeiten und/oder Gegensätzen tiefer und über die Vorstellung hinaus, dass sich ein Dramatiker überwiegend mit Kleists Dramen auseinandersetzen, ein Lyriker sich insbesondere Kleists Gedichten widmen und ein Essayist sich primär mit Kleists Prosatexten befassen könnte. Die Untersuchungsergebnisse zeigen, dass die Faszination von Kleists Werk weniger von seiner literarischen Form als von seinen Inhalten ausgeht.

Trotz unterschiedlichster Vorlieben der Redner entstehen im Prozess ihrer Auseinandersetzung mit Kleist dominante, wiederkehrende Kleist-Bilder. Überlegungen, dass jede Zeit ›ihren‹ Kleist herausstellt, weil es primär von außen kommende, beispielsweise (gesellschafts)politische Einflussgrößen sind, die ihren Niederschlag in der Kleist-Rezeption der Redner finden, können – wenn überhaupt – in so verallgemeinerter Form nur für die 1980er Jahre gelten. Denn deutlicher tritt die Beobachtung hervor, dass diejenigen Redner, die Kleist als Anlass für eine gesellschaftspolitische Rede nehmen und ihn in diesem Kontext sichtbar machen, ausschließlich (gesellschafts)politisch engagierte Schriftsteller sind oder Autoren, deren persönliche Lebensumstände stark politisch geprägt sind. Schriftsteller, deren Interesse sich

auf andere Themen oder Sachfelder fokussiert, ergreifen die Gelegenheit, um ebendiese hervorzuheben und stellen – bestenfalls – innerhalb dieses Rahmens eine Verbindung zu Kleist her. So werden nicht nur alte, in der Literaturgeschichte bereits bestehende, stereotype Bilder Kleists übernommen. In Abhängigkeit von den Aspekten, die einzelne Redner in Kleists Leben und Werk suchen und für ihr eigenes (Er)Leben und Schreiben für anschlussfähig halten, generiert jeder dieser Dichter ›seinen‹ Kleist.

Als Folge der politisierten deutschen Gesellschaft wird die Preisverleihung in den 1980er Jahren überwiegend zum Anlass für eine politische oder gesellschaftspolitische Stellungnahme genommen, zur Diagnose des Zustands Deutschlands, Europas, der westlichen Gesellschaft oder der Umwelt. In diesen politischen Reden wird von Kleist das Bild eines politischen Beobachters, Taktikers und Chronisten seiner Zeit konstruiert. Seine gesellschaftspolitischen Utopien werden formuliert oder es wird darauf verwiesen, dass der politische Kleist an den Widrigkeiten seiner Zeit verzweifelt und gescheitert sei. Der bis zu Beginn der 1980er Jahre wiederkehrende nationalistische ›rechte‹ Mythos spiegelt sich im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises nur als nicht affirmative Anspielungen wider.¹²⁶⁴ Gerade die Reden, in denen Kleist als politischer Beobachter und Chronist dargestellt wird, könnten in den 1980er Jahren zu einer Neubewertung Kleists beigetragen haben, weil sie den Dichter von politisch ›rechten‹ Inanspruchnahmen entlasten und den Blick auf seine gesellschaftspolitischen Tätigkeiten als Schriftsteller lenken. Der ›linke‹ Mythos der 1970er Jahre, der Kleist als politischen ›Rebell‹, der gegen die gesellschaftliche Ordnung opponiert, kolportierte, findet seinen Niederschlag in den Reden der Preisträger, die sich dem Dichter in dieser Hinsicht als künstlerischen Leidensgefährten verwandt fühlen.¹²⁶⁵ Seit der Jahrtausendwende und bis in die Gegenwart hinein tritt das Bild von Kleist als politischer Schriftsteller und Chronist in den Hintergrund.

In den 1990er Jahren erfolgt die Kleist-Rezeption zunehmend in einem breiteren gesellschaftspolitischen Kontext mit neuem Themenspektrum: Kleist wird als Anlass verstanden, einen Diskussionsbeitrag zu gesellschaftspoliti-

1264 Es handelt sich um die Reden Kluges, Heißenbüttels, Wolfs, Horstmanns, Kunerts und Heiner Müllers.

1265 Insbesondere bei Heiner Müller und Honigmann.

schen Themen zu leisten¹²⁶⁶ oder sich einer Definition des Wesens von Kunst oder Literatur zu widmen.¹²⁶⁷ Die Kleist-Rezeption ist von Vorlieben und dem (Er)Leben der Redner geprägt und dieses Interesse ist – mit dem Wechsel der politischen Gegebenheiten – ebenfalls starken Änderungen unterworfen. In dieser Dekade wird Kleists Biografie nur wenig Beachtung geschenkt. Es ist zu beobachten, dass Kleist im Rahmen der Preisreden überwiegend als kanonischer Autor, Sprachkünstler und Dichtergenie sichtbar gemacht und fortgeschrieben wird. Der Anteil der Redner, die sich in keiner Form zu Kleist äußern, ist in den 1990er Jahren am höchsten.

Die gesellschaftspolitisch engagierten Preisträgerinnen Maron, Herta Müller und Honigmann, deren existentielle Erfahrungen in Diktaturen auch ihren Blick auf Kleist schärfen, treten im Hinblick auf die Aussagekraft ihrer Reden besonders deutlich hervor. Sie beschäftigen sich zunehmend mit dem Menschen Kleist, vor allem mit seiner Vorstellung von Frauen, seinem fragilen Weltbild und seiner widersprüchlichen Existenz. Diese Tendenz, sich Kleist als Individuum zu nähern, weitet sich im neuen Jahrtausend aus.

Mit der Ausrichtung auf den gesellschaftspolitischen Kleist beschränkt sich das Interesse der Redner an seiner Biografie in den 1980er und 1990er Jahren weitgehend darauf, seine Lebensumstände zu umreißen, um ihn historisierend betrachten zu können. In diesen Jahren sprechen einige Autoren, insbesondere die, deren Leben von der Existenz in einem totalitären Staat geprägt wurde (Wolf, Heiner Müller, in den 1990er Jahren noch Herta Müller und Honigmann), wiederholt davon, dass Kleist als Dichter und Mensch an den gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit gelitten habe und aufgrund dessen gescheitert sei. Dieser Topos des Künstlers, der Schreiben als Überlebensstrategie wählt und dessen Todesursache in seinem Scheitern an den gesellschaftlichen Bedingungen seiner Zeit, insbesondere auch in seinem ›Verkanntsein‹ als Künstler zu suchen ist, kommt immer wieder vor. Im Rahmen der Kleist-Preisverleihung taucht er in der intensiven Form, in der Kleist als Identifikationsfigur für die Redner dient, überwiegend in den 1980er und 1990er Jahren auf.

1266 Diese beschäftigen sich mit Frauenrechten, dem Umweltschutz, der Urbanisierung oder der Industrialisierung (Maron) ebenso wie mit Fragen, die die Freiheit, das Vertrauen und die Demokratie betreffen (Schädlich).

1267 Reich-Ranicki und Petersdorff.

Allen Zeiten der Kleist-Rezeption ist gemein, dass Kleist als Projektionsfläche eigenen Erlebens und Schreibens gedeutet wird. Im Hinblick darauf, dass die Redner ihre Auseinandersetzung mit Kleist nur selten aus einer historisierenden Perspektive führen, droht die historische Person des Dichters hinter ihren Aneignungen zu verblassen, auch ohne dass sie den Dichter ideologisch vereinnahmen. Gerade der Versuch einer identifikatorischen Annäherung, bei der Kleist vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen und mit Blick auf die eigene Lebenswirklichkeit gedeutet wird, birgt die Gefahr, dass sich Vergangenheit und Gegenwart vermischen. Dieses einer subjektiven Perspektive geschuldete Rezeptionsverhalten lässt den historischen Dichter und sein Werk undeutlich werden oder verschwinden. Es wird gerade in den Reden der Autoren ersichtlich, deren Lebenshintergrund von ihrer schriftstellerischen Existenz in der DDR geprägt wurde. Kleist bietet ihnen eine Projektionsfläche, auf der sie ihr eigenes Leben zwischen staatlicher Macht einerseits und künstlerischer Autonomie andererseits spiegeln können. In Analogie zu Kleist nehmen sie Dichtung als existenzielles Grundbedürfnis und als Überlebensstrategie angesichts einer als unmenschlich empfundenen Gesellschaftsform wahr. Sie stellen sich in die Tradition Kleists, einer der Dichter, die – nach den Worten Anna Seghers’ – „Hymnen auf ihr Land [schrieben], an dessen gesellschaftlicher Mauer sie ihre Stirnen wund rieben“.¹²⁶⁸

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts verschiebt sich das Interesse der Redner. Kleist wird als Anlass genommen, vermehrt über die Tätigkeit des Schreibens zu sprechen,¹²⁶⁹ eine Auseinandersetzung mit dem Literaturbetrieb zu führen¹²⁷⁰ oder sich zur Funktion von Literatur zu äußern.¹²⁷¹ Primär und stärker noch als in den Jahren zuvor gibt die Preisverleihung im Namen Kleists in dieser Dekade den Anstoß zur Selbstbetrachtung. Mit dem Be-

1268 Anna Seghers: *Vaterlandsliebe*. In: Anna Seghers: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Band XIII. *Aufsätze, Ansprachen, Essays. 1927–1959*. Zweite Auflage. Berlin (Ost) 1984, S. 33f. Seghers’ Rede *Vaterlandsliebe* wurde 1935 in den *Mitteilungen der Deutschen Freiheitsbibliothek* (Heft 4, Paris 1935) veröffentlicht. Zu dieser Kategorie von Schriftstellern zählt Seghers – neben Kleist – auch Hölderlin, Büchner, Gündert, Lenz und Bürger.

1269 Mosebach und Jonke.

1270 Goldt.

1271 Lewitscharoff.

dürfnis der Redner, Stellung zur eigenen Befindlichkeit und zum eigenen Autorbild zu nehmen, verändert sich auch ihr Interesse an dem historischen Dichter: Es ist nun überwiegend biografischer Natur. Kleists Leben wird aus dem Blickwinkel seines spektakulären Todes beleuchtet und rückblickend analysiert. Man unterzieht ihn einer psychologischen Betrachtung, die – ausgehend von seinen persönlichen krisenhaften Erfahrungen der Jugend – eine Erklärung sucht für sein Werk und die bemerkenswerten Umstände seines Lebensendes. In diesen Jahren verändert sich auch die Bedeutung Kleists als Identifikationsfigur. Die Redner füllen diese Rolle – im Abgleich mit der eigenen Lebenswirklichkeit – mit neuen Inhalten. Zunehmend wird Kleist als Geistesverwandter, Zeitgenosse oder Leidensgefährte adaptiert, dem sich die Redner mit Blick auf die eigene Sprachskepsis, Melancholie, Einsamkeit, Verzweiflung, ein fragiles Weltbild, ein Gefühl der Heimatlosigkeit, der Suche nach Glück und Wahrheit oder in Bezug auf die eigene Widersprüchlichkeit und Zerrissenheit im Leben verbunden fühlen. Im Rahmen einer solchen ›Aktualisierung‹ des Dichters, die sich die Offenheit und Heterogenität von Leben und Werk Kleists zu eigen macht, so dass er überhaupt als Projektionsfläche dienen kann, zeigt sich für einzelne Redner Kleists Aktualität als ›moderner‹ Schriftsteller.

Über den Untersuchungszeitraum von siebenundzwanzig Jahren sind – unabhängig von Zeitdiskursen – wiederkehrende Kleist-Bilder beziehungsweise den Dichter charakterisierende zentrale Aspekte und Motive zu beobachten. Sie betreffen Kleist als soziales Wesen, seine Persönlichkeit sowie seine Tätigkeit als Schriftsteller und greifen ineinander. Ein sich häufig wiederholendes Motiv ist das seiner Rolle als gesellschaftskritischer, welt- und lebensfremder Außenseiter. Es bezieht sich sowohl auf ihn als Mitglied der Gesellschaft als auch auf ihn als Schriftsteller. In beiden Zusammenhängen wird Kleist als nach Glück, Wahrheit und Ruhm Suchender charakterisiert, dessen Leben mit Begriffen wie Rastlosigkeit, Heimatlosigkeit, Einsamkeit und Erfolglosigkeit in Verbindung gebracht wird. Ein wiederkehrender Topos ist der des ›Katastrophen-Kleist‹. Im Rahmen dieses Bildes liegt der Schwerpunkt auf den von emotionalen Erschütterungen geprägten Erfahrungen, die Kleist in seiner Kindheit und Jugend – als Kindersoldat – machen musste und die insbesondere als Begründung für die extremen Gewaltdarstellungen in seinen Werken herangezogen werden.

Häufige Erwähnung findet Kleists spektakuläres Lebensende. Mit Blick auf seinen (erweiterten) Suizid wird der Dichter – rückblickend – als Skeptiker und Melancholiker betrachtet, dessen Lebensweg und Charakter von Widersprüchlichkeit und Zerrissenheit geprägt sind. Es ist das Bild eines lebensmüden, im Leben Gescheiterten, dem „auf Erden nicht zu helfen war“.¹²⁷² Dieses Bild findet in unterschiedlicher Hinsicht Verwendung: In Bezug auf seine Tätigkeit als Schriftsteller wird er als Dichter ohne Förderung in Erscheinung gebracht, man erinnert an ihn als Journalist, Vertriebspezialist, Unternehmer und ›Projektemacher‹ und macht ihn als einen politischen, gesellschaftlich engagierten Schriftsteller sichtbar, dessen Aktivitäten von Misserfolgen geprägt waren.

Als wiederkehrendes Motiv wird Kleists fragiles Weltbild aufgegriffen: Es ist eines, durch das ein Riss geht, das von der Suche nach Liebe und Glück einerseits (Kleists Frauenbild) und Wahrheit und Erkenntnis (›Kant-Krise‹) andererseits gebildet wird und sich unter anderem in seinen ständig wechselnden Lebensentwürfen und -plänen widerspiegelt. Kleists Verständnis von Welt wird als innerer Konflikt zwischen Recht und Gerechtigkeit und Vernunft und Gefühl dargestellt. In den 2000er Jahren tritt die von Blumberger eingeführte Darstellung Kleists als Moralist in den Fokus. Diese Charakterisierung wird als Resultat seiner Erfahrungen dargestellt, aufgrund derer er sich vom Idealisten zum Skeptiker und Realisten entwickelt hat. Kleist wird als Verhaltensforscher beschrieben, der menschliche Verhaltensmuster und -möglichkeiten aufzeigt, ohne vorzugeben, wie Menschen handeln sollten. Im Zuge dieser Darstellung wird auf Kleists Texte verwiesen, in denen Krisen und Katastrophen in das Leben von Menschen einbrechen und in denen gezeigt wird, wie diese Menschen mit diesen Einbrüchen umgehen, mit welchen Verhaltensweisen sie dagegen angehen und welche Verhaltensmuster sich daraus entwickeln.

Die Darstellung Kleists als bildungsbürgerliches Kulturgut, als ein kanonischer Dichter hohen Ansehens, wiederholt sich in den Bildern ebenso wie seine Charakterisierung als sprachlicher Avantgardist, Meister des ersten Satzes, Verfasser komplexer Syntax und Sprachvirtuose.

1272 DKV, Band 4, S. 513

Diese zentralen Kleist-Bilder sind nicht nur im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises zu beobachten. Sie sind – als wiederkehrende Konstante der gegenwärtigen Kleist-Rezeption – Teil des Kleist-Diskurses.

Betrachtet man die Bedeutung, die der jeweilige Redner Kleist in Bezug auf sich selbst beimisst, so reicht diese von energischer Ablehnung hinsichtlich einzelner Aspekte seines Weltbildes, Charakters oder ethischer Fragestellungen seiner Literatur bis hin zu großer in unterschiedlicher Form ausgedrückter Wertschätzung: Viele Redner zollen Kleist Respekt und Verehrung als kanonischem Autor und deutschem Kulturgut oder im Hinblick auf seine sprachlichen Fähigkeiten. Einzelnen Rednern ist er in dieser Hinsicht schriftstellerisches Vorbild. Identifikationsfigur ist er denjenigen, die sich ihm mit Blick auf die Notwendigkeit des Schreibens als einer Überlebensstrategie in einem für sie inakzeptablen Gesellschaftssystem verbunden fühlen. Bezogen auf Kleists von Widersprüchlichkeit und Fragilität geprägtes Weltbild empfinden sich ihm einzelne Redner als geistesverwandt. In Bezug auf ein zeitgenössisches großstädtisches Leben im 21. Jahrhundert, welches mit Ruhelosigkeit, Einsamkeit, der Suche nach Liebe und einem Lebensort einhergeht, wird Kleist als Zeitgenosse wahrgenommen. In diesem Zusammenhang, verbunden mit dem eigenen Lebensgefühl und der Tätigkeit als Schriftsteller, wird er – nicht ohne Hinweis auf das Widersprüchliche in seinem Leben – einzelnen Autoren in puncto Sprachskepsis und der Suche nach Wahrheit, Heimat und Glück zum Leidensgefährten.

Die Untersuchungsergebnisse bringen eine Kleist-Rezeption hervor, die zeigt, dass das jeweilige Kleist-Bild des Redners, die Bedeutung, die er Kleist beimisst und das zum Ausdruck gebrachte Selbstbild des Schriftstellers in enger Relation zueinander zu betrachten sind. Die Schriftsteller spiegeln sich in Kleists Leben und Werk, setzen sich in Beziehung zu ihm, suchen Verbindendes ebenso wie Trennendes. Das von den Rednern entwickelte Verhältnis ihres Selbstbildes zum Kleist-Bild ist nicht immer so affirmativ, wie es in den Reden der Schriftsteller herausgestellt wird, die sich selbst als (gesellschafts)politische Autoren darstellen, Kleist als ebensolchen Dichter sichtbar machen und ihn zum Vorbild nehmen beziehungsweise ihn als Identifika-

tionsfigur oder Leidensgefährten betrachten.¹²⁷³ Eine solche positive Übereinstimmung zeigt sich in Bezug auf Mosebachs Kleist-Bild des Sprachvirtuosen, der ihm hinsichtlich seines eigenen Umgangs mit Sprache Vorbild ist, oder mit Blick auf Schirachs Selbstbild als Suchender nach Wahrheit, dem Kleist in dieser Hinsicht geistesverwandt erscheint. Kehlmanns und Genazinos Darstellungen Kleists als Moralist verweisen ebenso auf ihr jeweiliges Selbstbild wie Ostermaiers Charakterisierung des Dichters als rastlos Suchender und Sprachskeptiker.

Die Einzelanalysen aller Reden haben eines hervorgebracht: Es ist offensichtlich schwierig, Kleist und sein Œuvre dergestalt zu charakterisieren, dass sie sich in ein weitgehend homogenes ›Bild‹ einfügen lassen. Ob es an der Vielfalt und Offenheit seiner unterschiedlichen Textformen, der Vielzahl der Inhalte oder den stilistischen Merkmalen seiner Texte liegt: Sie lassen eine Klassifizierung oder literaturhistorische Einordnung seines Werkes ebenso wenig eindeutig zu, wie sie ein kongruentes Kleist-Bild unmöglich zu machen scheinen. Kleist hat viele Gesichter. Die Kleist-Rezeption der (ausgezeichneten) Schriftsteller und Laudatoren ist vielschichtig, vielseitig und erfolgt überwiegend im Abgleich mit der eigenen Ästhetik, mit Blick auf die eigene Poetologie und im Spiegel des schriftstellerischen Selbstverständnisses des Redners. In diesem Kontext bestätigt sich der Eindruck, dass Kleist ein Dichter für Dichter ist. Das Chaotische, Widersprüchliche in Kleists Biografie und die Offenheit seiner Texte scheinen ihn anschlussfähig zu machen für das eigene Leben und Schreiben der Autoren. Genau das ist es, was ihn für Schriftsteller der Gegenwart interessant macht und ihn ›aktuell‹ erscheinen lässt: die Möglichkeit, ihn als Projektionsfläche für die eigene Lebenswirklichkeit und Poetologie zu nutzen.

Der Kleist-Preis ist ein Literaturpreis, der – zumindest der Idee nach – an „Unruheftifer“¹²⁷⁴ verliehen wird. Wen wundert es da, dass diese Preisträger auch die Beunruhigungskraft, die von Kleists Werk und seiner Person beziehungsweise seinem Leben herrührt, in den Blick nehmen? Dass Schriftsteller von dem Werk Kleists eine Bedrohung ausgehen sehen, thematisiert

1273 Für Kluge und Heißenbüttel ist Kleist gleichsam Vorbild, für Wolf Identifikationsfigur und Heiner Müller und Honigmann sehen in dem historischen Dichter einen Leidensgefährten.

1274 Blamberger 2011 (d).

als erste Maron, die sein Frauenbild als Furcht erregend empfindet. Die Laudatorin Klüger greift auf, dass von Kleists politischen und moralischen Vorstellungen etwas Verstörendes und Abschreckendes ausgehe. Beinahe zwanzig Jahre später äußert mit Lewitscharoff eine weitere Preisträgerin ihr Unbehagen angesichts seines Werkes, und führt es auf seine – in ihren Augen – »unethische« Literatur zurück. In beinahe allen Reden, in denen sich der Autor mit Kleist beschäftigt, wird deutlich, dass eine Auseinandersetzung mit dem Dichter zwischen Faszination, Spiegelung und Identifikation einerseits und Irritation und Befremden andererseits oszilliert. Häufiger Topos ist das Widersprüchliche, Zerrissene und auch das Extreme im Charakter Kleists, in seinem Leben und Werk. Es betrifft seine Charaktereigenschaften, die Gewaltdarstellungen in seinen Werken, sein Verhältnis zu Frauen, die Wirkung, die von seinen politischen Strategien ausgeht und ihn zum politischen Vordenker werden lässt, seine Sprache oder die besonderen Umstände seines Suizids: Die Beunruhigungskraft, die mit seiner Person und seiner Dichtung verbunden wird, ist anhaltend. Sie provoziert, lädt zur Auseinandersetzung und Stellungnahme ein. Trotz unterschiedlicher Annäherung an den Dichter bleibt Kleists Denken unverständlich, unzugänglich, irritierend, verstörend, widersprüchlich und rätselhaft. Kleist ist den Schriftstellern ähnlich und gleichzeitig fremd.

Die Analysen der Preisreden zeigen, dass einzelne Redner implizit oder explizit Bezug auf Stimmen des politischen, öffentlichen oder auch wissenschaftlichen Kleist-Diskurses nehmen. Besonders deutlich äußert sich dies in den Reden der 1980er und 2000er Jahre. Doch wirken die unterschiedlichen Stimmen des Kleist-Diskurses nicht nur auf die Kleist-Preisreden, sondern es ist eine Wechselwirkung zu beobachten: Einzelne Preisreden werden ihrerseits zu Prätexten für den wissenschaftlichen Kleist-Diskurs. Dieses ist beim Kleist-Bild des politischen Chronisten (Kluge) beziehungsweise im Rahmen des Kleist/Kafka-Paradigmas (Genazino und Stadler) zu beobachten.¹²⁷⁵ Bezüglich der Frage nach der Aktualität und Fortschreibung Kleists in der Gegenwart finden sowohl Mosebachs als auch Ostermaiers, Kehlmanns und

1275 Kittler leitet das Vorwort in seiner Monografie *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege* (Heilbronn 2011) ein, indem er auf die Kleist-Rezeption Kluges zu sprechen kommt (vgl. Kittler 2011, S. 10–16, hier: S. 10f.). Scholz erwähnt Genazino und Stadler in ihrem Aufsatz *Kleist/Kafka. Annäherung an ein Paradigma* (vgl. Scholz 2010, S. 79).

Genazinos Kleist-Rezeption in Blambergers Biografie *Heinrich von Kleist* ihren Niederschlag als Prätext.¹²⁷⁶ Dieses dürfte nicht zuletzt dem Umstand geschuldet sein, dass sie in ihren Dankesreden die Programmatik der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft affirmieren. Während in den im Vorfeld des Kleist-Gedenkjahres 2011 veröffentlichten Monografien keine Bezugnahmen auf Kleist-Preisreden zu beobachten sind,¹²⁷⁷ geraten die Preisreden in jüngster Vergangenheit in einzelnen Aufsätzen, so zu Kluge,¹²⁷⁸ Heiner Müller,¹²⁷⁹ Herta Müller¹²⁸⁰ oder in Bartls Kurzstudie,¹²⁸¹ zunehmend in den Fokus.

Anlässlich des Kleist-Gedenkjahres 2011 und sicherlich mit Blick auf die Kleist-Reden der Vorjahre fasst Blamberger seinen Eindruck von Kleist als Schriftsteller und Identifikationsfigur, der den Rezipienten insbesondere zu Beginn des 21. Jahrhunderts zeitgemäß und aktuell erscheint, folgendermaßen zusammen:

Kleist taugt nicht zum Klassiker und auch nicht zum Identifikationsangebot für die gegenwärtige Generation, er war seinen Zeitgenossen fremd, und je genauer wir hinschauen, desto fremder wird er auch uns [...]. Die Toten halten den Lebenden den Spiegel vor. Sie befreien uns aus der Enge und Eindimensionalität der Gegenwart, sie korrigieren eingefahrene Denkbilder unserer Zeit. Das können sie nur, wenn man sie in ihrer historischen Fremdheit belässt [...]. Es gilt also nicht mehr, das Zeitgemäße, sondern gerade das Unzeitgemäße an Kleist zu entdecken, und das mag gelingen, wenn man die Krisenzeit um

1276 Vgl. Blamberger 2011 (c), S. 226 (Genazino), S. 484 (Mosebach und Ostermaier), S. 485 (Kehlmann und Ostermaier).

1277 Diese Feststellung bezieht sich auf folgende Monografien: Jens Bisky: *Kleist. Eine Biographie*. Berlin 2007; Werner Frick: *Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers*. Freiburg i. Br. et al. 2014; Walter Hinderer: *Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist*. Würzburg 2011; Herbert Kraft: *Kleist. Leben und Werk*. Münster 2007; Peter Michalzik: *Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher*. Berlin 2011; Gerhard Schulz: *Kleist. Eine Biographie*. Durchgesehene und aktualisierte Sonderausgabe. München 2007 sowie Peter Staengle: *Heinrich von Kleist. Sein Leben*. Vierte, durchgesehene und aktualisierte Auflage, Heilbronn 2011.

1278 Vgl. Kapitel 2.1 sowie Kapitel 5.1.1.

1279 Vgl. Kapitel 2.1 sowie Kapitel 5.1.6.

1280 Vgl. Kapitel 2.1 sowie Kapitel 5.2.4.

1281 Vgl. Bartl 2016.

1800 mit der Krisenzeit um 2000 konfrontiert, die gesellschaftlichen Erschütterungen nach 1789 mit den gesellschaftlichen Erschütterungen nach 1989.¹²⁸²

Blambergers Appell richtet sich gegen ein weit verbreitetes identifikatorisches Rezeptionsverhalten, das auch im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises zum Ausdruck kommt. Er befürwortet stattdessen eine historisierende Betrachtung Kleists, um den historischen Dichter in seiner Fremdheit und Einmaligkeit einordnen zu können und ihn vor einer Trivialisierung zu bewahren. Bereits 1988, kurz nach der Wiederbegründung des Kleist-Preises, weist der langjährige Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft Hans Joachim Kreuzter auf eben diese Gefahr hin. Um das Bild des Dichters in der Gegenwart vor Inanspruchnahmen zu bewahren, regt er im Rahmen der Kleist-Preisverleihung an:

Wenn es um Kleist geht, wollen wir uns lieber nicht an seine Widerspiegelungen in der Gegenwart halten, sondern die geschichtliche Überlieferung selbst befragen.¹²⁸³

Mit dieser eindringlichen Aufforderung spricht er sich implizit dafür aus, Kleists Œuvre in den Mittelpunkt der Rezeption zu stellen. Das Ergebnis dieser Untersuchung zeigt, dass sowohl die Tendenz, sich historisierend mit Kleist auseinanderzusetzen, als auch eine identifikatorische Herangehensweise an den Dichter gegeben sind. Seit Beginn der 2000er Jahre stellen die Redner vermehrt die Frage nach dem Zeitgemäßen bei Kleist. Im Abgleich mit der eigenen Befindlichkeit schwindet die Distanz zu dem historischen Dichter und die Gefahr steigt, dass Kleist hinter der Aneignung als Zeitgenosse und Identifikationsfigur zu verschwinden droht. Doch betonen die Redner eben nicht nur das Verbindende mit Kleist, sondern stellen dem bewusst das Widersprüchliche und Fremde seiner Existenz und seines Werkes entgegen, so dass ein Wechselspiel aus Nähe und Distanz entsteht. Sie beantworten die Frage nach Kleists Aktualität damit, dass sie das Irritierende und Provozierende an seinem Denken und Handeln sichtbar machen und – im Abgleich mit dem Eigenen – bewerten. Obwohl die Schriftsteller ihn

1282 Günter Blamberger (b): »nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtniss«. *Über das Unzeitgemäße an Kleist. Rede zur Eröffnung der Kleist-Ausstellung am 20. Mai 2011 in Frankfurt (Oder)*. In: *Kleist-Jahrbuch 2011*. Stuttgart et al. 2011, S. 37–42, hier: S. 37.

1283 Kreuzter 1988 (b), S. 10.

sowohl mit Blick auf ihr eigenes poetologisches Selbstverständnis als auch im Zusammenhang mit ihrer persönlichen Verfasstheit und Weltsicht als Spiegel benutzen, betrachten sie die Projektion jedoch nicht als vollkommen identisch mit ihrem Selbstbild. Dass ihre Auseinandersetzungen mit Kleist primär der impliziten Norm einer Dichterehrung als Gegengabe geschuldet sein könnten, sollte dabei nicht außeracht gelassen werden. Aufgrund dessen, dass die Beschäftigung mit Kleist eine höchst subjektive ist und sich oft weniger dem Werk widmet als der Biografie, gestaltet sich die Auseinandersetzung mit diesem Dichter häufig als eine Art Selbstbetrachtung. Der Dichter wird im Lichte eigener Wirklichkeitserfahrung begutachtet und es wird der Versuch unternommen, seine eigenen Gefühle und Probleme in ihm wiederzuerkennen:

Das Suchbild eines Dichters entsteht; die Identifikation mit ihm aber wird zu einem Akt versuchten Selbstfindens.¹²⁸⁴

Das heißt: Man sucht und findet das in seinem Werk und lässt es sich bestätigen, wovon man vorher bereits eine Vorstellung hat, weil man es seit langem sucht. Kleist wird zum Mittel der Selbstbetrachtung beziehungsweise die Schriftsteller stilisieren ihn zu einem Medium der Selbstvergewisserung in Bezug auf die eigene künstlerische Darstellung. Die Tendenz zur Identifikation ist eine Form der Annäherung an eine vergangene Zeit, die einem fremd ist und von der man meint, sie so verstehen zu können. Ein trügerischer Versuch. Er löscht die Unterschiede zwischen den verschiedenen Zeiten aus und wird so weder der Zeit, noch dem Werk geschweige denn dem historischen Dichter Kleist gerecht. Andererseits ist eine jede dieser subjektiven Suchen der Dichter nach ›ihrem‹ Kleist ein aktueller Beitrag zur Erinnerungskultur und der Dichterehrung, der sich die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft mit der Vergabe des Kleist-Preises verpflichtet fühlt. Durch die Aktualisierung, die der Großteil aller Redner Kleist unterzieht, in dem Sinne, Verbindendes oder Trennendes zu durchleuchten und sich und seine eigenen Lebens- und Schreibumstände mit denen Kleists abzugleichen und sich zu ihm ins Verhältnis zu setzen, entsteht eine lebendige Form des Dichtergedenkens. Sie gibt Auskunft darüber, wie Kleist von Schriftstellern der Gegenwart rezipiert wird, bis hin zu der Frage, welche Bedeutung er für sie hat.

1284 Schulz 2003, S. 15.

Darüber hinaus gibt sie Einblick in die Themen und Problematiken, die die Redner durch ihre spezifische Beschäftigung mit Kleist herausstellen. Bemisst man die Bedeutung Kleists allein aufgrund seines Œuvres, wie Kreutzer es angeregt hat, so bietet die Rezeption der Redner im Kontext der Vergabe des Kleist-Preises keinen ergiebigen Beitrag, da ihre überwiegende Anzahl intensive Auseinandersetzungen mit einzelnen Werken nicht vornehmen. So sollten die in diesem Rahmen evozierten Kleist-Bilder losgelöst von wissenschaftlichen Ansprüchen betrachtet werden, um zu einer Einschätzung kommen zu können, ob die Vergabe des Kleist-Preises dazu geeignet erscheint, das Andenken an den Dichter bewahren und fördern zu können. Unter dem Aspekt einer lebendigen, aktualisierenden Rezeption leistet diese Literaturpreisverleihung einen wertvollen, mit starker Außenwirkung versehenen Beitrag zur öffentlichen Kleist-Wahrnehmung und -Erinnerung. Sie ist eine unter vielen Stimmen, die – unter anderem zusammen mit und unter dem Einfluss der Kleist-Forschung – den Kleist-Diskurs gestalten.

Ausblick

Betrachtet man das seit Ende der 1990er Jahre von Blamberger etablierte Kleist-Bild des Moralisten, welches sich – seit 2006 – auch in der Kleist-Rezeption der Preisreden widerspiegelt, so stellt sich die Frage, wie sich die Kleist-Rezeption im Verlauf des frühen 21. Jahrhunderts in diesem Kontext weiterentwickelt. Wird das Bild Kleists als Moralist weiter verfolgt oder treten neue Betrachtungsweisen in den Vordergrund? Findet Blambergers eindringlicher Appell, Kleist verstärkt aus einer historisierenden Perspektive wahrzunehmen, Zuspruch und dementsprechenden Niederschlag in künftigen Auseinandersetzungen der Redner mit dem historischen Dichter? Ein identifikatorisches Rezeptionsverhalten, in dem die Frage nach Kleists Aktualität beziehungsweise Zeitgemäßheit in den Mittelpunkt gestellt wird, würde in den Hintergrund treten und stattdessen Kleist in seiner Fremdheit sichtbar machen.

Kermani, der Kleist-Preisträger des Jahres 2012, stellt in seiner Rede die Frage nach der Natur der Liebe und charakterisiert Kleist als den Dichter deutscher Sprache, der „das Wesen der Liebe tiefer, umfassender, auch illu-

sionsärmer“¹²⁸⁵ als andere Autoren dargestellt habe. Der Preisträger widmet sich diesem ›zeitlosen‹ Thema, indem er auf die unterschiedlichen Formen und Ausprägungen der Liebe in den Werken Kleists eingeht: auf jugendliches Verliebtsein (*Das Erdbeben in Chili*), sexuelle Leidenschaft (*Der Findling*), aufopfernde Liebe (*Der Zweikampf*), Mutterliebe (*Mutterliebe*), pragmatische Liebe (*Die Marquise von O...*), skeptische Liebe (*Die Verlobung in St. Domingo*), eifersüchtige Liebe (*Die Hermannsschlacht*), hingebende Liebe (*Das Käthchen von Heilbronn*) und die beherrschende, besitzergreifende Liebe (*Penthesilea*). Wieder einmal sucht ein Autor bei Kleist das, was sein eigenes Leben und Schreiben kennzeichnet – und wird fündig: Kleist und Kermani, Autoren der Liebe.¹²⁸⁶

Ein Jahr später widmet sich Katja Lange-Müller dem durch seine jugendlichen Erfahrungen als Kindersoldat erschütterten Kleist, dessen Leben und Werk sie mit Kriegen gleichsetzt. Es entsteht ein Bild, das einen skeptischen Dichter zeigt, dessen Leben eine Mischung aus Einsamkeit, Sehnsucht, Kränkungen sowie Katastrophen ist und dessen Werk ein Rätsel bleibt, das „Leser in der ganzen Welt bannt, erregt und verstört.“¹²⁸⁷ Lange-Müllers komplexe Satzgefüge erinnern stark an die Kleistsche Syntax, ein Bezug, der Rückschlüsse auf ihr eigenes Schreiben zulässt. Mit der anachronistischen Darstellung Kleists als Kindersoldat nimmt die Schriftstellerin implizit Bezug auf die Preisreden ab Mitte der 2000er Jahre und auf ein relativ junges Kleist-Bild, in dem der Dichter einer psychologisierenden Betrachtung unterworfen wird, um aus den Traumata seiner Kindheit und Jugend Rückschlüsse auf seine Texte ziehen zu können. Lange-Müllers Betonung des Rätselhaften, Widersprüchlichen in Kleists Werk verweist hingegen auf Charakteristika, die dem Dichter stereotyp zugeschrieben werden.

1285 Navid Kermani: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2012*. In: *Kleist-Jahrbuch 2013*. Stuttgart et al. 2013, S. 13–20, hier: S. 14.

1286 Liebe als Grundthema in Navid Kermanis Prosa: *Du sollst*. Zürich 2005; *Große Liebe*. München 2014 (a); *Sozusagen Paris*. München 2016. Kermani stellt auch in seiner Prosa selbst Beziehungen zu Kleist her, z. B. in: *Zwischen Koran und Kafka. West-östliche Erkundungen*. München 2014 (b).

1287 Katja Lange-Müller: *Kleist, der Krieg und die Welt. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2013*. In: *Kleist-Jahrbuch 2014*. Stuttgart et al. 2014, S. 12–21, hier: S. 14. Am Beispiel von Kleists Erzählung *Das Erdbeben in Chili* vollzieht Lange-Müller ihre Deutung dezidiert nach.

Marcel Beyer erkundet in seiner Dankesrede „den Schnitt am Hals der Heiligen Cäcilie“. Der Preisträger vergegenwärtigt die Figur der Heiligen Cäcilia von Rom, die Kleists Legende *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* zugrunde liegt, und stellt die Frage zum Wesen von Literatur: „Literatur soll den Finger in die Wunde legen? Was aber, wenn die Literatur jene Wunde erst schlänge?“¹²⁸⁸

Dass Monika Rinck, ähnlich wie Kleist, Kippfiguren schätze, so Blamberger,¹²⁸⁹ wird aus ihrer intensiven Beschäftigung mit dem historischen Dichter ersichtlich. Sie unterzieht sein Drama *Penthesilea* einem Perspektiv- und Wahrnehmungswechsel, der aus dem Trauerspiel eine ›Hundekomödie‹ werden lässt.¹²⁹⁰

Die Reden dieser Preisträger zeichnet eine intensive Auseinandersetzung mit Kleist aus. Ihre Wahrnehmung des historischen Dichters wird von ihrem persönlichen Interesse gesteuert. Wie die Preisträger vor ihnen nehmen sie die Themen in Kleists Werk und Persönlichkeit in den Blick, die ihr eigenes Werk kennzeichnen und die sie für anschlussfähig halten. Doch zeigt sich in ihrer Beschäftigung mit dem Dichter keine identifikatorische Annäherung. Die Redner nutzen ihn weniger als Projektionsfläche für die eigene Befindlichkeit als für die Spiegelung der eigenen Ästhetik. Sie konzentrieren sich auf Kleists Texte, anhand derer sie die Darstellung ihres übergeordneten Themas begründen und nachvollziehbar machen. Kleists Charakterisierung als Moralist wird in diesen Jahren nicht weiter fortgeschrieben. Die seit Beginn der 2000er Jahre sichtbare Entwicklung der Redner, nach der Zeitgemäßheit Kleists zu fragen und ihn im Kontext des eigenen (Er)Lebens zu betrachten, tritt zurück. Blambergers Appell scheint Gehör zu finden. Mit einem Ausblick auf die Reden dieser vier Preisträger endet diese Untersuchung und bietet damit einen Überblick auf insgesamt gut dreißig Jahre Kleist-Rezeption im Rahmen der Vergabe des Kleist-Preises (1985–2015).

1288 Marcel Beyer: *Der Schnitt am Hals der Heiligen Cäcilie. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2014*. In: *Kleist-Jahrbuch 2015*. Stuttgart 2015, S. 12–20, hier: S. 17. Bartl fasst Beyers Charakterisierung Kleists sehr pointiert zusammen: „Marcel Beyer (2014) findet ein starkes Bild für Kleists Werk wie die Literatur generell: beides sei klaffende Wunde und Axthieb gleichermaßen.“ (Bartl 2016, S. 26.)

1289 Vgl. Blamberger 2016, S. 4.

1290 Monika Rinck: »Helden und Köter und Fraun«. *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2015*. In: *Kleist-Jahrbuch 2016*. Stuttgart 2016, S. 11–18.

Sowohl im Vorfeld als auch im Nachgang des Kleist-Gedenkjahres 2011 sind zahlreiche wissenschaftliche Publikationen veröffentlicht worden, in denen sich der Fokus stärker auf die Kleist-Rezeption in den Preisreden bezieht und einzelne Autoren im Hinblick auf eine mögliche Fortschreibung Kleists in ihren Werken in Augenschein genommen werden. Im Verlauf dieser Studie kamen – im Rahmen der Einzelanalysen – produktive Auseinandersetzungen mit Kleist in früheren Werken, beispielsweise bei Walser und Kafka, als auch in den Werken einzelner Preisträger und Laudatoren zur Sprache. Mit Blick auf die Rezeptionswirkung Kleists in der Gegenwart wäre eine Untersuchung der Kleist-Fortschreibung in den Werken dieser Schriftsteller ein Desiderat, um Aufschluss darüber zu erlangen, ob sie den Dichter auch außerhalb dieses spezifisch Kleist gewidmeten Kontextes und in Bezug auf ihre eigenen Werke für fruchtbar und anschlussfähig halten. Stellt man die Frage allgemeiner nach den in den literarischen Verarbeitungen von Kleists Leben und Werk in der Literatur der Gegenwart zutage tretenden Kleist-Bildern, so könnten daraus Erkenntnisse darüber gewonnen werden, wie virulent den Autoren eine Auseinandersetzung mit Kleist auch im 21. Jahrhundert ist und ob sich die Annahme bestätigt, dass Kleist „ein Dichter für die Dichter“ ist. Spätestens anlässlich des 250. Dichtergeburtstages im Jahre 2027 sollte diese Frage erneut gestellt werden.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

- Augustin, Ernst: *Mamma*. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1970.
- Augustin, Ernst: *Raumlicht. Der Fall Evelyne B.* Frankfurt/Main 1976.
- Augustin, Ernst: *Der amerikanische Traum*. Frankfurt/Main 1989.
- Augustin, Ernst: *Einleitung zur Lesung bei der Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1990*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1991, S. 11–13.
- Augustin, Ernst: *Der Preisträger*. In: ders.: *Der Künzler am Werk. Eine Menagerie*. München 2004, S. 148–150.
- Beil, Hermann: *In einer fremden Sprache zu schreiben, ist eine Reise. Kleist-Preis 2004 für Emine Sevgi Özdamar [sic]*. In: *Kleist-Jahrbuch 2005*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger und Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2005, S. 8–12.
- Beyer, Marcel: *Der Schnitt am Hals der Heiligen Cäcilie. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2014*. In: *Kleist-Jahrbuch 2015*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget. Stuttgart 2015, S. 12–20.
- Bondy, Luc: *»Hier ist es zu schön, da können wir nicht bleiben«*. *Laudatio für den Kleist-Preis an Barbara Honigmann*. In: *Kleist-Jahrbuch 2001*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2001, S. 7–12.
- Brasch, Thomas: *Drei Wünsche sagte der Golem. Gedichte. Stücke. Prosa*. Leipzig 1990.

- Brecht, Bertolt: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Band 10/1. *Stücke. Stückfragmente und Stückprojekte*. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1997.
- Brecht, Bertolt: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Band 14. *Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939*. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1993.
- Breth, Andrea: *Kleist-Preis-Rede*. In: *Kleist-Jahrbuch 2004*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2004, S. 7–11.
- Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyhos*. Neunte Auflage. Reinbek 2007.
- Eilert, Bernd: *Rede auf Ferdinand von Schirach zur Verleihung des Kleist-Preises 2010*. In: *Kleist-Jahrbuch 2011*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2011, S. 22–29.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Poesie und Politik*. In: ders.: *Einzelheiten II, Poesie und Politik*. Vierte Auflage. Frankfurt/Main 1976, S. 113–137.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Rede auf Gaston Salvatore*. In: *Kleist-Jahrbuch 1992*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1992, S. 7–12.
- Esterházy, Péter: *Eine Frau*. Salzburg et al. 1996.
- Esterházy, Péter: *Rede auf Arnold Stadler zur Verleihung des Kleist-Preises 2009*. In: *Kleist-Jahrbuch 2010*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2010, S. 8–15.
- Flimm, Jürgen: *Laudatio anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises an Gert Jonke am 20. November 2005 in Berlin*. In: *Kleist-Jahrbuch 2006*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2006, S. 9–16.
- Genazino, Wilhelm: *Die Liebesblödigkeit. Roman*. Ungekürzte Ausgabe. München 2008.

- Genazzino, Wilhelm (a): *Die Flucht in die Ohnmacht. Dankrede zum Kleist-Preis*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2009, S. 16–21.
- Genazzino, Wilhelm (b): *Das Glück in glücksfernen Zeiten. Roman*. München 2009.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* in vierzig Bänden. Erste Abteilung. Sämtliche Werke. Band 1. *Gedichte 1756–1799*. Herausgegeben von Karl Eibl. Frankfurt/Main 1987.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* in vierzig Bänden. Erste Abteilung. Sämtliche Werke. Band 3/1. *West-östlicher Divan*. Herausgegeben von Hendrik Birus. Frankfurt/Main 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* in vierzig Bänden. Erste Abteilung. Sämtliche Werke. Band 7/1. *Faust*. Texte. Herausgegeben von Albrecht Schöne. Vierte überarbeitete Auflage. Frankfurt/Main 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in vierzig Bänden*. Erste Abteilung. Sämtliche Werke. Band 18. *Ästhetische Schriften 1771–1805*. Herausgegeben von Friedmar Apel. Frankfurt/Main 1998.
- Goldt, Max: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2008*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2009, S. 37–43.
- Goldt, Max: *Für Nächte am offenen Fenster. Die prachtvollsten Texte 1987–2002*. Reinbek 2015.
- Gustafsson, Lars: *Laudatio auf Dirk von Petersdorff. Anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises am 13. Juni 1998*. In: *Kleist-Jahrbuch 1999*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger sowie Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2000, S. 8–13.

- Heißenbüttel, Helmut: *Rede auf Alexander Kluge zur Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1986, S. 19–24.
- Hermann, Judith: *Das Paradox des Genießers. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 2002*. Herausgegeben von Günter Blamberger, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2002, S. 14–17.
- Hinck, Walter: *Das mitgebrachte Land. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1994 an Herta Müller*. In: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1995, S. 6–13.
- Honigmann, Barbara: *Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 2001*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2001, S. 13–21.
- Horstmann, Ulrich: *Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*. Wien 1983.
- Horstmann, Ulrich: *Kleines Divertimento über den Elefantenwurm*. In: *Kleist-Preis 1988. Vier Reden*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Nördlingen 1988, S. 27–35.
- Jandl, Ernst: *Für alle*. Darmstadt 1974.
- Jandl, Ernst: *das röcheln der mona lisa. gedichte szenen prosa*. Erste Auflage. Berlin 1990.
- Jandl, Ernst: *Kleist und frühes Lesen*. In: *Kleist-Jahrbuch 1994*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1994, S. 197–199.
- Jonke, Gert: *»Blitz trifft mich«*. In: *Kleist-Jahrbuch 2006*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2006, S. 17–19.
- Jünger, Ernst: *An der Zeitmauer*. Stuttgart 1959.

- Kafka, Franz: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Herausgegeben von Erich Heller und Jürgen Born. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt/Main 1995.
- Kaiser, Joachim: *Rede auf Diana Kempff*. In: *Kleist-Jahrbuch 1987*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1987, S. 15–22.
- Kaiser, Joachim: *Erlebte Literatur. Vom ›Doktor Faustus‹ zum ›Fettfleck‹. Deutsche Schriftsteller in unserer Zeit*. München 1988.
- Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*. Mit einer Einleitung, Sachanmerkungen und einer Bibliographie von Heiner F. Klemme. Herausgegeben von Horst D. Brandt und Heiner F. Klemme. Hamburg 2003.
- Kehlmann, Daniel: *Die Sehnsucht, kein Selbst zu sein*. In: *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. Stuttgart et al. 2007, S. 17–22.
- Kehlmann, Daniel: „... und hör'n die herrlichste Musik“. *Eine Rede auf Max Goldt*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2009, S. 33–36.
- Kehlmann, Daniel (a): *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Dritte Auflage. Reinbek 2010.
- Kehlmann, Daniel (b): *Lob. Über Literatur*. Erste Auflage. Reinbek 2010.
- Kempff, Diana: *Fettfleck*. Salzburg 1979.
- Kempff, Diana: *Notizen zu einer Rede*. In: *Kleist-Jahrbuch 1987*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1987, S. 23–24.
- Kermani, Navid: *Du sollst*. Zürich 2005.
- Kermani, Navid: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2012*. In: *Kleist-Jahrbuch 2013*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums herausgegeben von Günter

- Blamberger, Ingo Breuer, Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2013, S. 13–20.
- Kermani, Navid (a): *Große Liebe*. München 2014.
- Kermani, Navid (b): *Zwischen Koran und Kafka. West-östliche Erkundungen*. München 2014.
- Kermani, Navid: *Sozusagen Paris*. München 2016.
- Kleist, Heinrich von; Müller, Adam H. (Hrsg.): *Phöbus – Ein Journal für die Kunst*. Nachdruck. Hildesheim et al. 1987.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Herausgegeben von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Walter Müller-Seidel, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Frankfurt/Main 1987–1997 (DKV).
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe in zwanzig Bänden. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt/Main 2010.
- Klüger, Ruth (a): *Freiheit, die ich meine. Fremdherrschaft in Kleists „Hermannsschlacht“ und „Verlobung in St. Domingo“*. In: dies.: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen 1994, S. 133–162.
- Klüger, Ruth (b): *Tellheims Neffe. Abkehr von der Aufklärung*. In: dies.: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen 1994, S. 163–188.
- Klüger, Ruth (a): *Steine des Anstoßes: Die Bücher von Hans Joachim Schädlich. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1996*. In: *Kleist-Jahrbuch 1997*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Sabine Doering. Stuttgart et al. 1997, S. 6–11.
- Klüger, Ruth (b): *Die Hündin im Frauenstaat: Kleists Penthesilea*. In: dies.: *Frauen lesen anders. Essays*. Zweite Auflage. München 1997, S. 129–155.
- Klüger, Ruth (c): *Die andere Hündin: Kleists Käthchen*. In: dies.: *Frauen lesen anders. Essays*. Zweite Auflage. München 1997, S. 157–176.
- Kluge, Alexander: *Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle. Rede bei der Verleihung des Fontane-Preises für Literatur*. In: *Alexander Kluge*. Herausgegeben von Thomas Böhm-Christl. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1983, S. 310–319.

- Kluge, Alexander: *Wächter der Differenz. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1986, S. 25–37.
- Kluge, Alexander: *Erzählen ist die Darstellung von Differenzen*. Im Gespräch mit Jochen Rack. In: *Neue Rundschau*. Werkgespräch. Heft 1/2001, S. 73–91.
- Kluge, Alexander: *Die Lücke, die der Teufel läßt. Im Umfeld des neuen Jahrhunderts*. Frankfurt/Main 2003.
- Kluge, Alexander: *Das fünfte Buch. Neue Lebensläufe. 402 Geschichten*. Berlin 2012.
- Kronauer, Brigitte: »... ewiger Flügel! Oh!« *Laudatio zur Verleihung des Kleist-Preises an Martin Mosebach*. In: *Kleist-Jahrbuch 2003*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2003, S. 6–11.
- Kunert, Günter (a): *Pamphlet für K*. In: *Sinn und Form*. Beiträge zur Literatur. Herausgegeben von der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Heft 5. Berlin 1975, S. 1091–1095.
- Kunert, Günter (b): *Notwendiges Nachwort zum „Pamphlet“*. In: *Sinn und Form*. Beiträge zur Literatur. Herausgegeben von der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Heft 5. Berlin 1975, S. 1095.
- Kunert, Günter: *Warum schreiben. Notizen zur Literatur*. Berlin et al. 1976.
- Kunert, Günter: *Heinrich von Kleist – Ein Modell*. Berlin 1978.
- Kunert, Günter: *Rede auf Ulrich Horstmann*. In: *Kleist-Preis 1988. Vier Reden*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Nördlingen 1988, S. 17–25.
- Kunert, Günter: *Im Eismeer der Geschichte. Theodor Lessing und die „Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen“*. In: *Die Zeit*, Ausgabe 19 vom 1. Mai 1992, S. 65.
- Kunert, Günter: *So und nicht anders. Ausgewählte und neue Gedichte*. München et al. 2002.

- Lange-Müller, Katja: *Kleist, der Krieg und die Welt. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2013*. In: *Kleist-Jahrbuch 2014*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2014, S. 12–21.
- Lewitscharoff, Sibylle: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011*. In: *Kleist-Jahrbuch 2012*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2012, S. 14–19.
- Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Band 9. *Reden und Aufsätze*, 1. Frankfurt/Main 1960.
- Mann, Thomas: *Tagebücher 1918–1921*. Herausgegeben von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/Main 1979.
- Mann, Thomas: *Leiden und Größe der Meister*. Frankfurt/Main 1982.
- Maron, Monika: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*. In: *Kleist-Jahrbuch 1993*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1993, S. 16–20.
- Maron, Monika: *Ach Glück*. Roman. Frankfurt/Main 2009.
- Matt, Beatrice von: *Heiner Müller. Rede anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises 1990*. In: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1991, S. 6–12.
- Matthes, Ulrich: *Rede auf Wilhelm Genazino zur Verleihung des Kleist-Preises 2007*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2009, S. 10–15.
- Meister, Ernst: *Im Zeitspalt. Sämtliche Gedichte* (1976). Herausgegeben von Reinhard Kiefer. Aachen 1994.
- Mosebach, Martin: *»Romane schreiben, wie man einen Schuh macht«. Dankrede bei der Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 2003*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2003, S. 12–19.

- Mosebach, Martin: *Nichts, nichts! So, so! Tot, tot! Kleists »Penthesilea« und die Rüpelszenen aus Shakespeares »Sommernachtstraum*. In: ders.: *Schöne Literatur. Essays*. München et al. 2006, S. 18–26.
- Mosebach, Martin: *Kleistjahr. Wie gefährlich ist Kleist?* In: *DIE ZEIT*, Ausgabe 2 vom 5. Jan. 2011.
- Mosebach, Martin: *Rede auf Sibylle Lewitscharoff zur Verleihung des Kleist-Preises 2011*. In: *Kleist-Jahrbuch 2012*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2012, S. 8–13.
- Müller, Heiner: *DEUTSCHLAND ORTLOS. ANMERKUNG ZU KLEIST. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1991, S. 13–16.
- Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln 1992.
- Müller, Herta: *Von der gebrechlichen Einrichtung der Welt*. In: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1995, S. 14–19.
- Müller, Herta: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. In: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München 2011, S. 96–109.
- Muschg, Adolf: *Spielwitz. Rede auf Ernst Augustin*. In: *Kleist-Jahrbuch 1990*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1991, S. 4–10.
- Naumann, Michael: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann*. In: *Kleist-Jahrbuch 2002*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2002, S. 10–13.
- Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*. Band 2. *Also sprach Zarathustra*. Herausgegeben von Karl Schlechta. Dritte durchgesehene Auflage. München 1955.
- Özdamar, Emine Sevgi: *Kleist-Preis-Rede*. In: *Kleist-Jahrbuch 2005*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft heraus-

- gegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2005, S. 13–18.
- Ostermaier, Albert: *Kleist-Preis-Rede*. In: *Kleist-Jahrbuch 2004*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2004, S. 12–18.
- Petersdorff, Dirk von: *Wie es weitergeht. Gedichte*. Frankfurt/Main 1992.
- Petersdorff, Dirk von: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1999*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2000, S. 14–22.
- Petersdorff, Dirk von: *Der neue und der alte Mensch bei Wieland, Henscheid, Enzensberger*. In: ders.: *Verlorene Kämpfe. Essays*. Frankfurt/Main 2001, S. 47–69.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Keine Frucht ohne Schale. Rede bei der Verleihung des Kleist-Preises 1992 an Monika Maron*. In: *Kleist-Jahrbuch 1993*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1993, S. 8–15.
- Reschke, Karin: *Verfolgte des Glücks. Findebuch der Henriette Vogel*. Berlin 1982.
- Rinck, Monika: »Helden und Köter und Fraun«. *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2015*. In: *Kleist-Jahrbuch 2016*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget. Stuttgart 2016, S. 11–18.
- Salvatore, Gaston: *Die Verbannten. Der Künstler und sein Land. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises*. In: *Kleist-Jahrbuch 1992*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1992, S. 13–19.
- Schädlich, Hans Joachim: *Die Sache mit B*. In: *Kursbuch. Deutschland, Deutschland*. Heft 109, September. Berlin 1992, S. 81–89.
- Schädlich, Hans Joachim: *Vertrauen und Verrat. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises 1996*. In: *Kleist-Jahrbuch 1997*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Sabine Doering. Stuttgart et al. 1997, S. 12–16.

- Schädlich, Hans Joachim: *Versuchte Nähe. Prosa*. Vierte Auflage. Reinbek 2007.
- Schädlich, Hans Joachim: *Kokoschkins Reise*. Zweite Auflage. Reinbek 2013.
- Schiller, Friedrich: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Band 8. *Theoretische Schriften*. Herausgegeben von Rolf-Peter Janz. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1992.
- Schiller, Friedrich: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Band 11. *Briefe 1772–1795*. Herausgegeben von Georg Kurscheidt. Erste Auflage. Frankfurt/ Main 2002.
- Schiller, Friedrich: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Band 12. *Briefe 1795–1805*. Herausgegeben von Norbert Oellers. Erste Auflage. Frankfurt/Main 2002.
- Schirach, Ferdinand von: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2010*. In: *Kleist-Jahrbuch 2011*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2011, S. 30–33.
- Schirach, Ferdinand von: *Verbrechen. Stories*. Dritte Auflage. München 2014.
- Seghers, Anna: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Band XIII. *Aufsätze, Ansprachen, Essays. 1927–1959*. Zweite Auflage. Berlin (Ost) 1984.
- Stadler, Arnold: *Einmal auf der Welt. Und dann so. Roman*. Frankfurt/Main 2009.
- Stadler, Arnold: *Der Mensch will bleiben. Aber er muss gehen. Oder Vom Verschwinden. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2009*. In: *Kleist-Jahrbuch 2010*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2010, S. 16–26.
- Stadler, Arnold: *Im Herzen Mesopotamiens*. In: ders.: *New York machen wir das nächste Mal: Geschichten aus dem Zweistromland*. Frankfurt/Main 2011, S. 11–18.
- Stifter, Adalbert: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band 4,1. *Der Nachsommer: eine Erzählung*. Herausgegeben von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart et al. 1997.

- Walser, Robert: *Das Gesamtwerk*. Band 9: *Maskerade. Prosa aus der Berner Zeit* (II) 1927/1928. Herausgegeben von Jochen Greven. Genf et al. 1968.
- Walser, Robert: *Das Gesamtwerk*. Band 1: *Fritz Kochers Aufsätze, Geschichten, Aufsätze*. Herausgegeben von Jochen Greven. Genf et al. 1972.
- Weinzierl, Ulrich: *Rede auf Ernst Jandl*. In: *Kleist-Jahrbuch 1994*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1994, S. 191–196.
- Wittstock, Uwe: *Die Realität und ihre Risse. Rede auf Daniel Kehlmann zur Verleihung des Kleist-Preises 2006*. In: *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. Stuttgart et al. 2007, S. 9–16.
- Wolf, Christa: *Lesen und Schreiben*. Berlin et al. 1972.
- Wolf, Christa: *Kleists »Penthesilea«*. In: *Heinrich von Kleist. PENTHESILEA*. Ein Trauerspiel. Erste Auflage. Berlin (Ost) 1983, S. 157–167.
- Wolf, Christa: *Kultur ist, was gelebt wird*. Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau. In: Sauer, Klaus: *Christa Wolf. Materialienbuch*. Neue überarbeitete Ausgabe. Zweite Auflage. Darmstadt 1985, S. 67–81.
- Wolf, Christa: *Rede auf Thomas Brasch*. In: *Kleist-Preis 1987. Zwei Reden*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Nördlingen 1987, S. 13–25.
- Wolf, Christa: *Kein Ort. Nirgends*. Frankfurt/Main 2007.

7.2 Sekundärliteratur

- Alt, Peter-André: *Kleist und Kafka. Eine Nachprüfung*. In: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1995, S. 97–120.
- Barthel, Wolfgang: *Nachbemerkung des Übersetzers*. In: Samuel, Richard: *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809*. Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte. Frankfurt/Oder 1995, S. 385–387.

- Barthel, Wolfgang: *Kleist-DDR. Der kleinere deutsche Beitrag zur Kleist-Rezeption. Ein Verzeichnis. 1949 bis 1990.* Heilbronn 2015.
- Bartl, Andrea: *Den Unbeschreibbaren beschreiben. Das Bild Heinrich von Kleists in Essays der Gegenwartsliteratur – über die Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014 und den Kleist-Essay von Lukas Bärfuss.* In: *Kleist-Jahrbuch 2016.* Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget. Stuttgart 2016, S. 21–34.
- Becker, Peter von: *Herr von K. und der Bär. Notizen zu Kleist.* In: *Kleist-Jahrbuch 1984.* Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1984, S. 132–136.
- Beekman, Klaus; Grüttemeier, Ralf: *Zitat und Zitieren aus literaturwissenschaftlicher Sicht. Einleitung.* In: *INSTRUMENT ZITAT. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren.* Herausgegeben von Klaus Beekman und Ralf Grüttemeier. Amsterdam et al. 2000, S. 7–10.
- Berg, Rudolf: *Intention und Rezeption von Kleists politischen Schriften des Jahres 1809.* In: *Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists.* Herausgegeben von Klaus Kanzog. Berlin 1979, S. 193–253.
- Bexte, Peter: *Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists.* In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009.* Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2009. S. 254–266.
- Bisky, Jens: *Kleist. Eine Biographie.* Berlin 2007.
- Blamberger, Günter: *»nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss«. Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne.* In: *Kleist-Jahrbuch 1995.* Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1995, S. 25–43.

- Blamberger, Günter (a): *Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik*. In: *Kleist-Jahrbuch 1999*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2000, S. 25–40.
- Blamberger, Günter (b): *Ars et Mars. Grazie als Schlüsselbegriff der ästhetischen Erziehung von Aristokraten. Anmerkungen zu Castiglione und Kleist*. In: *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*. Herausgegeben von Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl. Würzburg 2000, S. 273–281.
- Blamberger, Günter (a): *Vorwort*. In: *Kleist-Jahrbuch 2001*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Sabine Doering und Klaus Müller Salget. Stuttgart et al. 2001, S. VII.
- Blamberger, Günter (b): *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Barbara Honigmann*. In: *Kleist-Jahrbuch 2001*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2001, S. 3–6.
- Blamberger, Günter (a): *Kleist-Preis*. In: *Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von Ingo Breuer. Stuttgart 2009, S. 474.
- Blamberger, Günter (b): *Die Mühen der Ebenen. Dichtung in postheroischen Zeiten. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Wilhelm Genazino am 25. November 2007 in Berlin*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2009, S. 5–9.
- Blamberger, Günter (c): *Vom guten Ton. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Max Goldt am 23. November 2008 in Berlin*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/2009*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2009, S. 25–29.
- Blamberger, Günter (a): *Unberechenbare Seelen. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Ferdinand von Schirach am 21. November 2010*. In:

- Kleist-Jahrbuch 2011*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2011, S. 17–21.
- Blamberger, Günter (b): »nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss«. *Über das Unzeitgemäße an Kleist. Rede zur Eröffnung der Kleist-Ausstellung am 20. Mai 2011 in Frankfurt (Oder)*. In: *Kleist-Jahrbuch 2011*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2011, S. 37–42.
- Blamberger, Günter (c): *Heinrich von Kleist. Biographie*. Frankfurt/Main 2011.
- Blamberger, Günter (d): *Für Unruhestifter. Der Kleist-Preis*. In: *Der Deutschunterricht*. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Jg. 63. Nr. 1. 2011, S. 68–72.
- Blamberger, Günter: *Vorwort*. In: *Kleist-Jahrbuch 2012*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2012, S. VII–VIII.
- Blamberger, Günter: *Wie aus einem I-A ein JA wird. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Monika Rinck am 22. November 2015*. In: *Kleist-Jahrbuch 2016*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer, Wolfgang des Bruyn und Klaus Müller-Salget. Stuttgart 2016, S. 3–6.
- Blöcker, Günter: *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*. Berlin 1960.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Erste Auflage. Frankfurt/Main 2001.
- Breuer, Ingo: *Erzählung, Novelle, Anekdote*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von Ingo Breuer. Stuttgart et al. 2009, S. 90–97.

- Breuer, Ingo: *Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz nach 1945*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von Ingo Breuer. Stuttgart et al. 2009, S. 431–435.
- Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985.
- Broich, Ulrich: *Zur Einzeltextreferenz*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 48–52.
- Brown, Hilda M.: *Authentizität und Fiktion: Christa Wolfs Kleistbild*. In: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Im Auftrage der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreuzer. Stuttgart et al. 1995, S. 167–182.
- Carrière, Mathieu: *für eine Literatur des Krieges, Kleist*. Frankfurt/Main 1990.
- Combrink, Thomas: *Ein Medium, das die Lichtstrahlen bündelt. Über das Verhältnis zwischen Heinrich von Kleist und Alexander Kluge*. In: *Glass Shards. Echoes of a Message in a Bottle. Alexander Kluge-Jahrbuch 2*. Herausgegeben von Richard Langston, Gunther Martens, Vincent Pauval, Christian Schulte und Rainer Stollmann. Göttingen 2015, S. 203–212.
- Dahnke, Michael: *Auszeichnungen deutschsprachiger Literatur gestern und heute: Was wissen wir wirklich über sie?* In: *Literaturbetrieb in Deutschland*. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold und Matthias Beilein. Dritte, völlig veränderte Auflage. München 2009, S. 333–343.
- Doering, Sabine: *Heinrich von Kleist*. Stuttgart 1996.
- Drügh, Heinz: *Simple Sätze. Überlegungen zu Max Goldts (de-)empathischer Ästhetik*. In: *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. Herausgegeben von Philipp Theisohn und Christine Weder. München 2013, S. 197–212.
- Dücker, Burckhard: *Rituale. Formen. Funktionen. Geschichte. Eine Einführung in die Ritualwissenschaft*. Stuttgart 2007.
- Ehrig, Stephan: *Der dialektische Kleist. Zur Rezeption Heinrich von Kleists in Literatur und Theater der DDR*. Bielefeld 2018.

- Ehrlich, Lothar: *Die Klassik-Debatte in „Sinn und Form“ 1973/74*. In: *Weimarer Klassik in der Ära Honecker*. Herausgegeben von Lothar Ehrlich und Gunther Mai. Köln et al. 2001, S. 109–126.
- Eke, Norbert O.: *DDR*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von Ingo Breuer. Stuttgart 2009, S. 427–431.
- Eke, Norbert O.: *Müller/Kleist oder: Kleist nachschreiben*. In: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Herausgegeben von Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider. Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 219–236.
- Elshout, Helena; Martens, Gunther, Biebuyck, Benjamin: *Eine von den Halberstädter Putzfrauen überwachte Fussspur. Die produktive Kleist-Rezeption Alexander Kluges*. In: *Kleist-Jahrbuch 2010*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2010, S. 29–46.
- Emig, Günther (Hrsg.): *Heilbronner Kleist-Blätter*. Ausgabe 13. Heilbronn 2002.
- Emig, Günther (Hrsg.): *Die Jahrbücher der Kleist-Gesellschaft 1921–1938* in zwei Bänden. Mit einer Einführung von Martin Maurach. Heilbronn 2013.
- Emig, Günther; Staengle, Peter: »Wir mussten wieder einmal sehr schnell handeln«. *Die Neugründung der Kleist-Gesellschaft 1960*. Heilbronner Kleist-Blätter Apart 2. Heilbronn 2011.
- Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe. Vierte Auflage. Berlin 2009.
- Emrich, Wilhelm: *Fortschritt und Reaktion im Werk Kleists*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1986, S. 98–124.
- Englhart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*. München 2013.
- Ensberg, Peter; Marquardt, Hans J. (Hrsg.): *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. IV. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 6./7. August 1999. Stuttgart 2003.

- Fischer, Alexander: *Wider das System. Der gesellschaftliche Aussteiger in Genazinos „Ein Regenschirm für diesen Tag“ und literarische Verwandte bei Kleist und Kafka*. Bamberg 2012.
- Fischer, Alexander M.: »Brecht hätte gerne eine Mitarbeiterin wie dich gehabt.« *Zur Inszenierung von transkultureller Autorschaft und auktorialem Traditionsverhalten bei Emine Sevgi Özdamar*. In: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Herausgegeben von Sabine Kyora. Erste Auflage. Bielefeld 2014, S. 247–266.
- Fischer, Ernst: *Heinrich von Kleist*. In: *Sinn und Form*. 13. Jahrgang. Ausgabe 5/6. Berlin (Ost) 1961, S. 759–844.
- Fleig, Anne; Moser, Christian; Schneider, Helmut J. (Hrsg.): *Einleitung*. In: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 9–30.
- Földényi, Lázló F.: *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*. München 1999.
- Frick, Werner: *Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers*. Freiburg i. Br. et al. 2014.
- Frickel, Daniela A.: „Also kein Ausweg, keine Möglichkeit, keine Hoffnung?“ *Heinrich von Kleists Penthesilea und deren Fortschreibungen im Werk Christa Wolfs*. In: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Herausgegeben von Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider. Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 161–180.
- Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Mathias Martinez und Simone Winko. Stuttgart 2012, S. 198–229.
- Füssel, Stephan: *Diskussionsbericht zu den Vorträgen Kunisch und Fink*. In: *Kleist-Jahrbuch 1988/89*. Internationales Kleist-Kolloquium. Berlin 1986. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1988, S. 89–95.
- Fuhrmann, Manfred: *Christa Wolf über »Penthesilea«*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1986, S. 81–92.

- Gallas, Helga: *Das Textbegehren des ‚Michael Kohlhaas‘. Die Sprache des Unbewussten und der Sinn der Literatur*. Reinbek 1981.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1993.
- Goetz, Wolfgang: *Begegnungen und Bekenntnisse*. Berlin 1964.
- Goldammer, Peter (Hrsg.): *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*. Erste Auflage. Berlin (DDR) et al. 1976.
- Grathoff, Dirk: *Materialistische Kleist-Interpretation. Ihre Vorgeschichte und ihre Entwicklung bis 1945*. In: *Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists*. Herausgegeben von Klaus Kanzog. Berlin 1979, S. 117–179.
- Grathoff, Dirk: *Rezension über Helga Gallas: Das Textbegehren des ›Michael Kohlhaas‹. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur*. In: *Kleist-Jahrbuch 1985*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1985, S. 170–177.
- Greiner, Bernhard: *Die Dioskuren-Konfiguration Kleist-Kafka*. In: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Herausgegeben von Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider. Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 37–54.
- Grünewald, Heidi: *Spanien, Mittel- und Südamerika*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von Ingo Breuer. Stuttgart et al. 2009, S. 440–444.
- Grüttemeier, Ralf: *Über Markierung, Zitat und Zitatbereich als literarhistorische Parameter. Am Beispiel der ‚Nieuwe Zakelijkheid‘*. In: *INSTRUMENT ZITAT. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*. Herausgegeben von Klaus Beekman und Ralf Grüttemeier. Amsterdam et al. 2000, S. 133–164.
- Häßel, Margarete; Weber, Richard: *Arbeitsbuch Thomas Brasch*. Erste Auflage. Frankfurt/Main 1987.
- Hamacher, Bernd: *»Auf Recht und Sitte halten«? Kreativität und Moralität bei Heinrich von Kleist*. In: *Kleist-Jahrbuch 2003*. Im Auftrag der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blumberger, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2003, S. 63–78.

- Heisenberg, Werner: *Ordnung der Wirklichkeit*. Zweite Auflage. München 1990.
- Herminghouse, Patricia: *Die Wiederentdeckung der Romantik: Zur Funktion der Dichterfiguren in der neueren DDR-Literatur*. In: *DDR-Roman und Literaturgesellschaft*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Ausgabe 11/12. 1981, S. 217–248.
- Hinderer, Walter: *Kafka und Kleist: eine komplexe Verwandtschaft*. In: ders.: *Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist*. Würzburg 2011, S. 173–188.
- Höbel, Wolfgang: *Das gute, beschissene Leben*. In: *Der Spiegel*. Ausgabe 50/1998, S. 246–249, hier: S. 249.
- Höpker-Herberg, Elisabeth: *Noch einmal: Richard Dehmel und der Kleist-Preis 1912. Materialien aus dem Dehmel-Archiv*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1986, S. 179–199.
- Honnet, Theo: *Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR*. New York et al. 1988.
- Hülk, Walburga: *Natur und Fremdheit bei Rousseau und Kleist*. In: *Kleist-Jahrbuch 2000*. Im Auftrag der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Sabine Doering und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2000, S. 33–45.
- Janouch, Gustav: *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt/Main 1981.
- Juchler, Ingo: *Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas*. In: ders.: *Narrationen in der politischen Bildung*. Band 1: *Sophokles, Thukydides, Kleist und Hein*. Wiesbaden 2015, S. 73–99.
- Kanzog, Klaus: *Vorwort*. In: *Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists*. Herausgegeben von Klaus Kanzog. Berlin 1979, S. 7–11.
- Kanzog, Klaus: *Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption*. In: *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Herausgegeben von Dirk Grathoff. Opladen 1988, S. 312–328.

- Kanzog, Klaus: *Die Gründung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Dokumentation*. In: *Kleist-Jahrbuch 2011*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blumberger, Ingo Breuer und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2011, S. 3–13.
- Karasek, Hellmut: *Keine besseren Umstände*. Hartmut Langes „Die Gräfin von Rathenow in Hamburg“. In: *Die Zeit*. Ausgabe 36 vom 8. Sept. 1972, S. 24.
- Kittler, Wolf: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Heilbronn 2011.
- Köppe, Tilmann; Winko, Simone: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart et al. 2008.
- Koopmann, Helmut: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1994*. In: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1995, S. 3–5.
- Koopmann, Helmut: *Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1996*. In: *Kleist-Jahrbuch 1997*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Sabine Doering. Stuttgart et al. 1997, S. 3–5.
- Kraft, Herbert: *Kleist. Leben und Werk*. Münster 2007.
- Kreutzer, Hans Joachim: *Blöckers Kleist*. In: *Die Zeit*. Ausgabe 51 vom 16. Dez. 1960, S. 13.
- Kreutzer, Hans Joachim; Peymann, Claus: *Streitgespräch über Kleists ›Hermannsschlacht‹*. In: *Kleist-Jahrbuch 1984*. Im Auftrage der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1984, S. 77–97.
- Kreutzer, Hans Joachim (a): *Vorbemerkung*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1986, S. 7–10.
- Kreutzer, Hans Joachim (b): *Der Kleist-Preis 1912 – 1932 – 1985. Rede zu seiner Wiederbegründung*. In: *Kleist-Jahrbuch 1986*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1986, S. 11–18.

- Kreutzer, Hans Joachim (a): *Kleist in Frankfurt*. In: *Kleist-Preis 1987. Zwei Reden*. Im Auftrage der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Nördlingen 1987, S. 5–12.
- Kreutzer, Hans Joachim (b): *Dank an die Verleger*. In: *Kleist-Jahrbuch 1987*. Im Auftrage der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1987, S. 11–14.
- Kreutzer, Hans Joachim (a): *Vorwort*. In: *Kleist-Jahrbuch 1988/89*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1988, S. 9–12.
- Kreutzer, Hans Joachim (b): *Aus gegebenem Anlaß: Neues über Kleist*. In: *Kleist-Preis 1988. Vier Reden*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Nördlingen 1988, S. 9–16.
- Kreutzer, Hans Joachim (a): *Begrüßung*. In: *Kleist-Jahrbuch 1990*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1991, S. 1–3.
- Kreutzer, Hans Joachim (b): *Begrüßung*. In: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1991, S. 3–5.
- Kreutzer, Hans Joachim (c): *Vorwort*. In: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1991, S. VII–XIV.
- Kreutzer, Hans Joachim: »...der erste nationalsozialistische Dichter der Vergangenheit...«. *Georg Minde-Pouets Krisenbericht von 1936*. In: *Kleist-Jahrbuch 1992*. Im Auftrage der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1992, S. 187–192.
- Kreutzer, Hans Joachim: *Vorwort*. In: *Kleist-Jahrbuch 1994*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1994, S. VII–VIII.
- Kreutzer, Hans Joachim: *Heinrich von Kleist*. München 2011.
- Kristeva, Julia: *Wort, Dialog und Roman bei Bachtin (1967)*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Jens Ihwe. Frankfurt/Main 1971, S. 345–375.
- Künzel, Heinrich: *Der andere Kleist. Wirkungsgeschichte und Wiederkehr Kleists in der DDR*. In: *Literatur im geteilten Deutschland*. Jahrbuch

- zur Literatur in der DDR. Herausgegeben von Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Band 1. Bonn 1980, S. 105–139.
- Lange, Hartmut: *Warum kommt Kleist wieder in Mode?* In: *Berliner Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*. Heft 1. Berlin 1976, S. 74–75.
- Leistner, Bernd: *Kleist in der neueren DDR-Literatur*. In: *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Herausgegeben von Dirk Grathoff. Opladen 1988, S. 329–354.
- Lessing, Theodor: *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*. Zweite, unveränderte Auflage. München 1921.
- Lütteken, Anett: *Heinrich von Kleist – Eine Dichterrenaissance*. Tübingen 2004.
- Lütteken, Anett: *Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur. 1911 bis 1933*. In: *Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Herausgegeben von Ingo Breuer. Stuttgart 2009, S. 418–424.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Vierte Auflage. Frankfurt/Main 1991.
- Lukács, Georg (a): *Die Tragödie Kleists*. In: *Dramaturgische Blätter*. Monatsschrift zur Pflege und Förderung der deutschen Bühnendichtung. Herausgegeben von Paul Mochmann. 1. Jahrgang, Nummer 2. Berlin 1947, S. 7–30.
- Lukács, Georg (b): *Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur*. In: ders.: *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*. Berlin 1947, S. 51–73.
- Lux, Joachim: »*Mein Reich ist in der Luft*« *Zu Gerd Jonke und seinen Theaterstücken*. Nachwort. In: *Gert Jonke. Alle Stücke*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Joachim Lux. Salzburg et al. 2008, S. 711–748.
- Man, Paul de: *Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater*. In: ders.: *Allegorien des Lesens*. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt/Main 1988, S. 205–233.
- Mappes-Niediek, Norbert: *Österreich für Deutsche. Einblicke in ein fremdes Land*. Fünfte aktualisierte Auflage. Berlin 2012.
- Martinez, Matias: *Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie*. In: *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*. Herausgegeben von Matias Martinez. Paderborn et al. 1996.

- Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München 1994.
- Maurach, Martin: *Oskar Walzel oder die Alternative. Zum Neudruck der Jahrbücher der Kleist-Gesellschaft 1921 bis 1938*. In: *Die Jahrbücher der Kleist-Gesellschaft in zwei Bänden*. Herausgegeben von Günther Emig. Band 1: 1921–1928. Heilbronn 2013, S. 11–32.
- Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. In: *Soziologie und Anthropologie*. Herausgegeben von Marcel Mauss. Band 2. München et al. 1975.
- Meier, Lars: »Von der gebrechlichen Einrichtung der Welt«. *Herta Müllers Kleist-Preis-Rede als Grundlage ihrer Poetik*. In: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Herausgegeben von Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider. Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 181–197.
- Michaelis, Rolf: *Eine andre Art von Tod. Christa Wolf Erzählung „Kein Ort. Nirgends“*. In: *Die Zeit*. Ausgabe 12 vom 16. März 1979, S. 53.
- Michalzik, Peter: *Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher*. Berlin 2011.
- Minde-Pouet, Georg; Petersen, Julius (Hrsg.): *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft 1921*. In: *Die Jahrbücher der Kleist-Gesellschaft 1921–1938 in zwei Bänden*. Band 1: 1921–1928. Herausgegeben von Günther Emig. Heilbronn 2013, S. 33–211.
- Mohr, Heinrich: *Entwicklungslinien der Literatur im geteilten Deutschland*. In: *Literatur im geteilten Deutschland. Jahrbuch zur Literatur in der DDR*. Band 1. Herausgegeben von Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Bonn 1980, S. 1–58.
- Müller-Salget, Klaus: *Kleist und die Folgen*. Stuttgart 2017.
- Müller-Seidel, Walter: *Geleitwort zu Heinrich von Kleist*. In: *Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis*. Jahrgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Berlin 1962, S. 7.
- Müller-Seidel, Walter: *Der rätselhafte Kleist und seine Dichtung*. In: *Die Gegenwärtigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin*. Im Auftrage der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Wieland Schmidt. Berlin 1980, S. 9–29.

- Müller-Seidel, Walter (Hrsg.): *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978*. Darmstadt 1981.
- Namowicz, Tadeusz: *Heinrich von Kleist in der DDR. Ein preußischer Dichter und die sozialistische Literaturgesellschaft*. In: *Kleist-Jahrbuch 1995*. Im Auftrage der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart et al. 1995, S. 150–166.
- Nübel, Birgit: *Robert Musil und Heinrich von Kleist oder Konkave Frauenkörper im Hohlspiegel unendlicher Reflexion*. In: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Herausgegeben von Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider. Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 95–118.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart et al. 2008.
- Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart et al. 2010.
- Opitz, Michael; Hofmann, Michael (Hrsg.): *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Stuttgart et al. 2009.
- Ortheil, Hanns-Josef: *Kleist, das Geheimnis. Ein ahnungsvoller Essay*. In: *Die Zeit*. Ausgabe 35 vom 21. Aug. 1981, S. 34.
- Osterkamp, Ernst: *Rezension über Karin Reschke: Verfolgte des Glücks. Findebuch der Henriette Vogel*. In: *Kleist-Jahrbuch 1984*. Im Auftrage des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. Berlin 1984, S. 163–175.
- Pfeiffer, Joachim: *Kleist und die Sprache des Unbewussten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Kleist-Forschung*. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*. Band 27. Heinrich von Kleist. Herausgegeben von Ortrud Gutjahr. Würzburg 2008, S. 21–37.
- Pfister, Manfred (a): *Konzepte der Intertextualität*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 1–30.

- Pfister, Manfred (b): *Zur Systemreferenz*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 52–58.
- Plachta, Bodo: *Literaturbetrieb*. Paderborn 2008.
- Reents, Friederike: *Kleist's ›Kant-Krise‹ in Robert Musils Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. In: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Herausgegeben von Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider: Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 79–94.
- Rehder, Mathes: *Love-Story im prüden Preußen. Hartmut Langes „Gräfin von Rathenow“ im Thalia-Theater*. In: *Hamburger Abendblatt*. Ausgabe Nr. 204 vom 2./3. Sept. 1972, S. 15.
- Reichmann, Wolfgang: *Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien*. Bielefeld 2009.
- Richter, Steffen: *Der Literaturbetrieb: Eine Einführung. Texte. Märkte. Medien*. Darmstadt 2011.
- Riedl, Peter Philipp: *Der »deutsche Modellfall«. Heiner Müllers Kleist*. In: *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*. Herausgegeben von Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider: Freiburg i. Br. et al. 2014, S. 201–217.
- Ritter, Gerhard: *Stein. Eine politische Biographie* in zwei Bänden. Band 2: *Der Vorkämpfer nationaler Freiheit und Einheit*. Stuttgart et al. 1931.
- Röhrich, Lutz: *„und weil sie nicht gestorben sind...“*. *Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen*. Köln 2002.
- Rühle, Günther: *Kleist – ein Autor der siebziger und achtziger Jahre*. In: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Herausgegeben von Hans-Joachim Kreutzer. Stuttgart 1991, S. 82–96.
- Sanders, Helma: *Preuße, Dichter, Selbstmörder*. In: *Berliner Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*. Heft 1. Berlin 1976, S. 80–84.
- Samuel, Richard: *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809*. Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte, Frankfurt/Oder 1995. [Samuel, Richard: *Heinrich von Kleist's participation in the political movements of the years 1805–1809*. Cambridge 1938.]

- Schlaffer, Heinz: *Clemens Lugowskis Beitrag zur Disziplin der Literaturwissenschaft (Einleitung)*. In: *Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt/Main 1994, S. VII–XXIV.
- Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. Darmstadt 2003.
- Schmidt, Wieland: *Vorwort*. In: *Die Gegenwärtigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin*. Im Auftrage der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Wieland Schmidt. Berlin 1980, S. 7–8.
- Schmitt, Carl: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin 1963.
- Schneider, Rolf: *Die DDR und Preußen*. In: *Der Spiegel*. Ausgabe 37/1975, S. 114–115.
- Scholz, Anna-Lena: *Kleist/Kafka. Annäherung an ein Paradigma*. In: *Kleist-Jahrbuch 2010*. Im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger, Ingo Breuer und Klaus Müller-Salget. Stuttgart et al. 2010, S. 78–91.
- Schrader, Hans-Jürgen: *Ein anderer K.? Die >Beiträge zur Kleist-Forschung< 1974–1990. Ein Resümee*. In: *Kleist-Jahrbuch 1992*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreuzer. Stuttgart et al. 1992, S. 41–63.
- Schuhmann, Klaus: *»Die arge Spur, in der die Zeit von uns wegläuft«. Begegnungen mit Kleist im letzten Jahrhundertdrittel – Christa Wolf, Günter Kunert, Heiner Müller, Christoph Hein, Stefan Schütz, Elisabeth Plessen*. In: *Weimarer Beiträge*. Ausgabe 3. 47. Jahrgang. Wien 2001, S. 418–432.
- Schulz, Gerhard; Doering, Sabine: *Klassik. Geschichte und Begriff*. München 2003.
- Schulz, Gerhard: *Kleist und kein Ende. Suchbilder eines Dichters*. In: *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. IV. Frankfurter Kleist-Kolloquium vom 6./7. Aug. 1999. Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte [Kleist-Museum] Frankfurt/Oder. Herausgegeben von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt. Stuttgart 2003, S. 11–23.

- Schulz, Gerhard: *KLEIST. Eine Biographie*. Durchgesehene und aktualisierte Sonderausgabe. München 2011.
- Schweikle, Günther; Schweikle, Irmgard (Hrsg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990.
- Sembdner, Helmut (Hrsg.): *Der Kleist-Preis 1912–1932. Eine Dokumentation*. Im Auftrag der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Walter Müller-Seidel. Berlin 1968.
- Sembdner, Helmut (Hrsg.): *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*. Siebte erweiterte Neuauflage. München et al. 1996.
- Sembdner, Helmut (Hrsg.): *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*. Neuauflage. München 1997.
- Spang, Kurt: *Rede*. Zweite veränderte Auflage. Bamberg 1994.
- Staengle, Peter: *Heinrich von Kleist. Sein Leben*. Vierte, durchgesehene und aktualisierte Auflage, Heilbronn 2011.
- Staiger, Michael: *Michael Kohlhaas im Medienwechsel. Ein Vergleich von Kleists Erzählung mit ihren filmischen Transformationen*. In: *Der Deutschunterricht*. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Jg. 63. Nr. 1. 2011, S. 55–67.
- Stillmark, Hans-Christian: *Zur Kleist-Rezeption Heiner Müllers*. In: *Kleist-Jahrbuch 1991*. Herausgegeben von Hans Joachim Kreuzer. Stuttgart 1991, S. 72–81.
- Stuber, Petra: *Klassik als Symptom. DDR-Theater zwischen 1970 und 1990*. In: *Weimarer Klassik in der Ära Honecker*. Herausgegeben von Lothar Ehrlich und Gunther Mai. Köln et al. 2001, S. 137–156.
- Totten, Monika: *Zur Aktualität der Romantik in der DDR. Christa Wolf und ihre Vorläufer(innen)*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Ausgabe 101. Berlin 1982, S. 244–262.
- Uecker, Matthias: *Schreiben – Filmen – Sprechen. Inszenierung und Kommunikation in Alexander Kluges Autorschaft*. In: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Herausgegeben von Sabine Kyora. Erste Auflage. Bielefeld 2014, S. 103–119.
- Ulmer, Judith S.: *Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals*. Berlin 2006.

- Uther, Hans-Jörg (Hrsg.): *Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Werke*. Forschungsausgabe. Abteilung III. Band 43. *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Erster Band. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage, 1819. Hildesheim et al. 2004.
- Utz, Peter: *Unkenntlicher Kleist. Facetten des Fremden in den Übersetzungen von Robert Walsers Kleist in Thun*. In: *Zwiegespräche. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens*. Herausgegeben von Ulrich Stadler. Stuttgart 1996, S. 129–142.
- Utz, Peter: »Eine Fremdheit blieb er immer«. *Robert Walser und der Kleist seiner Zeit*. In: *Kleist-Jahrbuch 1997*. Im Auftrage der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Sabine Doering. Stuttgart et al. 1997, S. 164–181.
- Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers 'Jetztzeitstil'*. Frankfurt/Main 1998.
- Victor, Walther (Hrsg.): *Kleist. Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Weimar 1953 sowie Weimar 1959.
- Wangenheim, Inge von: *Stigma der Unsterblichkeit*. In: *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*. Herausgegeben von Peter Goldammer. Berlin et al. 1976, S. 343–347.
- Weber, Ronald: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR*. Berlin 2015.
- Wittstock, Uwe: *Das Gebot mit dem Freund der Freundin zu schlafen*. In: *Die WELT* vom 26. Nov. 2001, S. 29.
- Zimmer, Robert: *Die europäischen Moralisten zur Einführung*. Hamburg 1999.
- Zimmermann, Hans Dieter: *Kleist, die Liebe und der Tod*. Frankfurt/Main 1989.

7.2.1 Internetquellen

- Bisky, Jens: *Unbeachtet von den Frankfurtern begannen die 9. Kleist-Festtage. Kleist ist mehr*. In: *Berliner Zeitung*. Online-Ausgabe vom 9. August 1999: www.berliner-zeitung.de/unbeachtet-von-den-frankfurtern-begannen-die-9--kleist-festtage-kleist-ist-mehr-15951440 (5. Jan. 2020).

- Böttiger, Helmut: *Alte Unterhemden und drastische Sexualpraktiken. Wilhelm Genazinos neuer Roman*. Beitrag im *Deutschlandfunk Kultur* vom 25. Juli 2016: www.deutschlandradiokultur.de/wilhelm-genazinos-neuer-roman-alte-unterhemden-und.1270.de.html?dram:article_id=361087 (6. Nov. 2019).
- Brockerhoff, Henni: *Ideologische Instrumentalisierung von Theater am Beispiel Kleist*. Dissertation. Publikationsservice der Heinrich Heine Universität Düsseldorf. Düsseldorf 2014: Einsehbar unter der URL: <http://d-nb.info/1064694063/34> (1. Nov. 2019).
- Bucheli, Roman: *Schöner Leiden mit Wilhelm Genazino*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, Online-Ausgabe vom 20. Feb. 2018: www.nzz.ch/feuilleton/schoener-leiden-mit-wilhelm-genazino-ld.1358061 (3. Jan. 2020).
- Dücker, Burckhard; Neumann, Verena: *Literaturpreise. Register mit einer Einführung: Literaturpreise als literaturgeschichtlicher Forschungsgegenstand*. Forum Ritualdynamik Nr. 12. Universität Heidelberg 2005. Einsehbar unter der URL: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/5811> (9. Aug. 2019).
- Emig, Günther: *Wie stehst du zu Kleist? Interviews für einen aufgegebenen Kleist-Podcast*. Berlin 2006. Einsehbar unter der URL: <http://www.kleist.org/index.php/bild-und-tondokumente/171-wie-stehst-du-zu-kleist-2006> (16. Nov. 2019).
- Emig, Günther: *Satzung des Vereins Reichswerk Buch und Volk. Kleist-Gesellschaft e. V.* Auf der Website *Heinrich von Kleist*. Herausgegeben von Günther Emig. Niederstetten 2019. Einsehbar unter der URL: <http://www.kleist.org/index.php/die-kleist-gesellschaften/81-satzungen/178-satzung-oktober-1943> (16. Nov. 2019).
- Hohlweck, Patrick: Call for Papers der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Köln 2010. Veröffentlicht über den List-Server H-Net Humanities and Social Sciences Online. Einsehbar unter der URL: <https://lists.h-net.org/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-germanistik&month=1004&week=b&msg=pTlrfuz6Gq4E%2BcVKtll/NA&user=&pw=> (11. Nov. 2019).
- Keller, Claudia; Thomma, Norbert: *Ich kann mich nicht selbst retten. Ein Gespräch mit Arnold Stadler*. In: *Der Tagesspiegel*. Online-Ausgabe vom 31. März 2013: www.tagesspiegel.de/gesellschaft/arnold-stadler-

im-gespraech-ich-kann-mich-nicht-selbst-retten/8272806.html (4. Jan. 2020).

- Klaue, Magnus: *Kleist fürs Dschungelcamp*. In: *der Freitag*. Die Wochenzeitung. Online-Ausgabe vom 22. Jan. 2011: www.freitag.de/autoren/der-freitag/kleist-furs-dschungelcamp (13. Sept. 2019).
- Lewitscharoff, Sabine: „*Ich bin ein Ordnungskasper*“. Sabine Lewitscharoff im Gespräch mit Jutta Person. Im Magazin *Literaturen (Cicero)* in der Ausgabe vom 23. Okt. 2011. Einsehbar unter der URL: <https://www.cicero.de/kultur/ich-bin-ein-ordnungskasper/46208> (4. Jan. 2020).
- Lewitscharoff, Sibylle: *Dankrede anlässlich der Entgegennahme des Büchner-Preises 2013*. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Darmstadt, 26. Okt. 2013. Einsehbar unter der URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/sibylle-lewitscharoff/dankrede> (6. Jan. 2020).
- Lewitscharoff, Sibylle: *Von der Machbarkeit. Die wissenschaftliche Bestimmung über Leben und Tod*. Dresdner Reden 2014. Veröffentlichung des Staatsschauspiels Dresden: Einsehbar unter der URL: https://www.staatsschauspiel-dresden.de/download/10591/dresdner_rede_sibylle_lewitscharoff_02032014.pdf (6. Jan. 2020).
- Reents, Edo: *Stille Verzweiflung. Zum Tod von Wilhelm Genazino*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Online-Ausgabe vom 14. Dez. 2018: www.faz.net/-gr2-9hp8m (3. Jan. 2020).
- Reich-Ranicki, Marcel: *Über Wilhelm Genazinos Roman „Ein Regenschirm für diesen Tag*. Aus dem *Literarischen Quartett* vom 17. Aug. 2001. Veröffentlicht in der Onlinezeitschrift *literaturkritik.de* der Universität Marburg. Einsehbar unter der URL: <https://literaturkritik.de/ueber-wilhelm-genazinos-roman-ein-regenschirm-fuer-diesen-tag-aus-literarischen-quartett-am-17-august-2001,25194.html> (6. Nov. 2019).
- Rüdenauer, Ulrich: *Früher Lorbeer: Judith Hermann und der Kleist-Preis*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Online-Ausgabe vom 24. Nov. 2001: www.faz.net/aktuell/feuilleton/auszeichnung-frueher-lorbeer-judith-hermann-und-der-kleist-preis-137274.html (20. Jan. 2020).
- Wiesand, Andreas J. (Hrsg.): *Handbuch der Kulturpreise: Preise, Ehrungen, Stipendien und individuelle Projektförderungen für Künstler, Publizis-*

ten und Kulturvermittler in Deutschland und Europa. Köln 2013.
Einsehbar unter der URL: [http://www.kulturpreise.de/web/index.php?
ptyp_id=100&cName=literatur&page=](http://www.kulturpreise.de/web/index.php?ptyp_id=100&cName=literatur&page=) (16. Nov. 2019).

7.2.2 Filmografie

Rüter, Christoph: *Die Zeit ist aus den Fugen. Heiner Müller, die Hamletmaschine und der Mauerfall*. Filmedition Suhrkamp, 1991.

Lebenslauf

Stefanie Reiners (geboren am 25. März 1968 in Delmenhorst) absolvierte nach dem Abitur 1987 zunächst eine Banklehre. Nach einem berufsbegleitenden Studium an der Bankakademie (heute: Frankfurt School of Finance & Management) schloss sich eine insgesamt fünfzehnjährige Tätigkeit als Vermögensberaterin im Private Banking einer Privatbank an. Von 2004 bis 2008 studierte sie Germanistik und Kunst/Medien als Zwei-Fach-Bachelor an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Den daran anschließenden Masterstudiengang in Germanistik mit dem Schwerpunkt Literaturwissenschaft schloss sie 2011 ab. Stefanie Reiners lebt in Oldenburg (Oldb.).