



J.B.METZLER

Günter Blamberger

»DENN ES GEHT DEM MENSCHEN
WIE DEM VIEH ...«

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Arnold
Stadler am 22. November 2009 in Berlin

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
sehr verehrte Frau Ministerin Schavan, sehr verehrte Frau Schoeller,
lieber Herr Beil, lieber Herr Esterházy,
lieber und heute zu ehrender Herr Stadler,

wie Kleists Hände ausgesehen haben mögen, fragt Robert Walser. Seine Hände, mit denen er geschrieben und Freunde begrüßt hat. Kein Porträt zeigt sie. Walser möchte das Unberührbare berühren und rührt uns damit. Ein weiteres Berührstück haben sie eben gehört, den Briefwechsel zweier Liebender: Mein Heinrich, mein Tasso, meine Seele, meine Nerven – Mein Jettchen, meine Eingeweide, mein Schutzengel ... Kleist und Henriette Vogel treiben es ziemlich bunt mit ihrer Liste von Kosenamen, die im Prinzip unendlich verlängerbar ist. Um den Übertritt ins Unbegrenzte geht es ihnen allerdings in diesem Augenblick, kurz vor ihrem gemeinsamen Tod am Wannsee am 21. November 1811. Von letzten Worten erwartet man jedoch Wahrheit, keine Dichtung, kein galantes Masken- und Zitatenspiel wie hier. Gut, die Ausgangsfrage scheint ernsthaft wie in jedem Liebesbrief: Wie erkenne ich Dich, wie nenne ich Dich, was ist der rechte Name, der Eigenname, der das besondere, unvergleichliche Wesen des Anderen bezeichnet, aber dann führen Kleist und Henriette diese Frage durch die Erfindung immer neuer Namen ad absurdum. Der andere ist unverfügbar, heißt das, und gerade in der Respektierung dieser Grenze ereignet sich Wahrheit, schlägt die Galanterie in authentische Herzensprache um, wird aus Ferne Nähe.

Statt des Besitzes erlernst du den Bezug, hat Rilke einmal gesagt. Das ist im Grunde eine religiöse Gedankenfigur, die Kleist an einem Bild Simon Vouets aus dem 17. Jahrhundert beschreibt, das Maria Magdalena zeigt: »Sie liegt«, so Kleist, mit der

Bläße des Todes übergoßen, auf den Knien, der Leib sterbend in die Arme der Engel zurückgesunken. Wie zart sie das zarte berühren. Mit den äußersten Spitzen ihrer ro-

senrothen Finger nur das liebliche Wesen, das der Hand des Schicksals jetzt entflohen ist. Und einen Blick aus sterbenden Augen wirft sie auf sie [die Engel], als ob sie in Gefilde unendlicher Seligkeit hinaussähe: Ich habe nie etwas Rührenderes und Erhebenderes gesehen.

Kleist erinnert hier an eine der traditionellen Aufgaben eines Kunstwerks: Vorstellungen zu evozieren, die die Grenzen des empirisch und begrifflich Fasslichen übersteigen und in den Bereich des eigentlich Unnennbaren vordringen, in die Zwischenräume, die Aussichten eröffnen auf Nicht-Messbares und Unermessliches. Diese Aufgabe war einfacher, solange die Kunst noch in religiösen Diensten stand. Sie scheint heute wichtiger denn je, weil die Theologie ihre Wirkungsmacht verloren hat, nicht mehr als Leitdiskurs für die Beantwortung zentraler existentieller Probleme gilt und stattdessen jeder auf die Artefakte der Medien und Künste achtet, um deren Darstellung und Deutung traditionell religiöser Fragen von Krankheit und Tod, Gut und Böse, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, Liebe und Trauer, Gemeinschaft und Einsamkeit zu studieren. Künste und Medien sehen sich heute eigentlich einer Verantwortung gegenüber, der sie kaum gewachsen sind und der sie zumeist auch ausweichen. Nicht Arnold Stadler. Auch deshalb bekommt er heute den Kleist-Preis.

Von seiner ›Sehnsucht nach Mitteilung‹ schreibt Kleist kurz vor der Interpretation des Vouet-Bildes und dass sie gebunden sei an den Tod als »ewige[m] Refrain« des Lebens. In Stadlers Roman ›Einmal auf der Welt. Und dann so‹ ist das eine frühe Erfahrung und folglich ist schon das Kind »ein gezeichnetes«. Auch wenn es nicht Menschen sind, die ihm sterben, sondern Tiere, ein Hund, eine Katze, ein Schwein:

Der Tod dieser drei Lebensgefährten auf Zeit machte mich zu einer Art Schriftsteller, in jenem Augenblick, der mir die Sprache verschlagen hat. Und dieser gehäufte Tod war wohl auch der Grund für mein späteres Theologiestudium, das mich in die Ewige Stadt führte.

Allenthalben wird in Stadlers Romanen gestorben, wird der Leser konfrontiert mit der Einsicht, die dem Prediger Salomo, dessen großartigen Gedanken über Zeit und Vergänglichkeit, entnommen sein könnte: »Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh: wie dies stirbt, so stirbt auch er, und sie haben alle einen Odem, und der Mensch hat nichts voraus vor dem Vieh; denn alles ist eitel« (Prediger 3,19).

Eines hat der Mensch dem Vieh doch voraus, das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit, von dem die Sinnggebung des irdischen Daseins ebenso abhängt wie der Entwurf von irdischen wie jenseitigen Heilsvorstellungen. Alles Philosophieren heißt Sterben lernen, hat Montaigne einmal gesagt, und Martin Heideggers ›Sein und Zeit‹ zeugt davon. Alles Schreiben heißt Sterben lernen, könnte es bei Stadler heißen. Beide, Heidegger wie Stadler, stammen bekanntlich aus Meßkirch, aus dem Viehzüchter-, aus dem Fleckviehgau, was Stadler zu hintergründigem Witz und die Interpretieren seiner Romane zu waghalsigen Vermutungen von Wahl- und tatsächlicher Verwandtschaft hingerissen hat. Ich unterscheide sie lieber.

Heidegger war im ersten Weltkrieg Militärwetterwart. Er hatte die Winde zu berechnen und dafür zu sorgen, dass die Kugeln, die von der hinteren Frontlinie aus

losgeschossen wurden, über die eigene Avantgarde hinwegflogen, die dem Feind entgegenlief. Von daher seine berühmte Formel, dass man in den Tod vorlaufen müsse, um ein Dasein in Eigentlichkeit zu gewinnen. In der Grenzsituation des Todes, im Eingedenken der eigenen Sterblichkeit, wird gewissermaßen Gerichtstag gehalten, das Eigentliche vom Uneigentlichen, der Schein vom Sein getrennt. *Sub specie mortis*, unter dem Blickwinkel des Todes, wird bei Heidegger das Urteil über das je eigene Leben gefällt. Diese Säkularisierung macht Stadler, so denke ich, nicht mit, er betrachtet Tod und Vergänglichkeit weiterhin im christlichen Sinne *sub specie aeternitatis*, unter dem Blickwinkel der Ewigkeit. Das heißt nicht, dass seine Texte angesichts des Todes immer noch um Himmel oder Hölle spielen wie ein barockes Drama. Er gibt sich nur mit der Verkürzung des Todesproblems um die metaphysische Dimension nicht zufrieden, er übersteigt die mit dem Tod eines Einzelnen gesetzte physische Grenze.

Das fällt auf den ersten Blick nicht auf, weil Stadlers Romane so sehr auf seine eigene, private Geschichte konzentriert scheinen und häufig in seiner oberschwäbischen Heimat anzusiedeln sind. Autobiographisch sind sie dennoch nicht. Der Autor, der sein Ich in den Erzähler transponiert, sieht sich gewissermaßen exemplarisch, nicht als Individuum. Er erlebt nicht, er verarbeitet Geschichten, fremde und eigene. Nicht seine Eigenschaften und Erlebnisse sind Objekt der Erzählung, sondern jene Erfahrung, die potentiell auch die des Lesers ist. Nicht das nur Private, das allen Gemeinsame teilt er mit.

Das bezeugt schon die Erzähltechnik. Stadler schreibt keine Bildungs-, Zeit- oder Dorfromane und vor allem keine Heimatromane, er schreibt eigentlich überhaupt keine Romane, sondern Epen. Wie ein Epiker zerstreut er einzelne Geschichten und deren Chronologie, fängt immer wieder von vorn an, wiederholt und variiert seine Motive. Wie ein Epiker erklärt er seine Geschichten nicht, sondern überlässt deren Auslegung dem Leser. Gerade dadurch senken sie sich als Erfahrung in dessen Gedächtnis ein.

Es ist vor allem eine Erfahrung, die Stadler mit seinen Lesern teilen, die er mitteilen will: die Erfahrung der Ungebundenheit und die Sehnsucht nach Gebundenheit, gleichgültig ob die Protagonisten seiner Romane sich in schwäbisch Mesopotamien zwischen Donau und Rhein, in Italien, Kuba oder Patagonien befinden. »In der Nacht vom 20. zum 21. Juni warf sich der Sohn des Fellhändlers Antonio aus Pico Grande, Patagonien, vor den Zug. Es war sein erstes Lebenszeichen.« So beginnt Stadlers Buch »Feuerland«. Stadler nennt diesen Todesfall ein Fanal, eine »Sehnsucht, aber eine ganz schwarze, ebenerdige, finale, ganz ohne blaue Fernen mit einem Himmel über allen, der *sky* und *heaven* ist.« Roland dagegen, Hauptfigur von Stadlers Buch »Komm, gehen wir«, bekennt sich trotz aller Erniedrigungen und Enttäuschungen zu einem großen Ja:

Ja war und blieb eine Verheißung, seine Farbe war blau. Ja war zum Weltraum hin offen. Roland war nun ein einziges Ja. – Dem Atheisten in ihm verschlug es die Sprache, dem Ungläubigen in der Liebe. War es Liebe? Es war ein großes Ja und Einverständnis. Lichtjahre weg vom kleinen Nein. Ja war das Echo der Welt vom ersten Tag an, ausgelöst durch ein göttliches Ja oder ich liebe dich. Ja war das erste Wort Gottes, und sein Echo ging bis zum Jüngsten Tag.

Das ist nicht einfach ein Gebet und schlichter Glauben. Roland nennt das *Ja* wenig später eine »Illusion des Glücks«. Es handelt sich, wie Stadler es formulieren würde, um »Hoffnungsschmerz«, um einen Schmerz, der nicht ohne Hoffnung ist, obgleich es vielleicht keine Aussicht gibt auf ein endgültiges Heil. Im Sinne der mittelalterlichen Scholastik: nicht heroische Melancholie, *tristitia saeculi* oder *acedia*, hochmütiges Sich-Einrichten in ausgangsloser Verzweiflung, sondern *tristitia secundum deum*, eine Trauer, die zugleich provokatorisch ist, in Freude umschlagen kann und insofern gottgemäß ist, als der Trauernde die Unzulänglichkeit der menschlichen Ordnungen erkennt und sich mit der Gegensatzfülle des Wirklichen abfindet, welche Glück und Leiden zugleich bedeutet. Stadlers Poesie nimmt dergestalt die Haltung der Demut an, ins Lateinische übersetzt heißt das *humilitas*. Erich Auerbach hat die *humilitas* einmal als Grundbegriff des Neuen Testaments bestimmt, in dem Gott Mensch wird und seine Lehre der Nächstenliebe allen Menschen in verständlichen Worten mitteilt. In diesem Sinne ist Stadlers Poesie dem *sermo humilis* verpflichtet, einer Kongruenz von Ethik, Erkenntnistheorie und Ästhetik im Zeichen der Demut, des Mitleids und des Mitleidens. Es ist ein Schreiben zwischen Verzweiflung und Verantwortung.

Lassen Sie mich kurz noch von einem anderen Autor reden, der Unsagbares sagen, Unhörbares hören, Unsichtbares sehen wollte. Zu erinnern ist an Gert Jonke, der im Januar dieses Jahres verstorben ist und vor vier Jahren bei der Kleist-Preisverleihung den Saal mit improvisierten Kleist-Anekdoten – kaum beschriebene Blätter ergänzend und von sich werfend –, ich kann es nicht besser sagen, »gerockt« hat. Niemand, der damals dabei war, wird die Intensität seiner Sprachlust und seine Liebenswürdigkeit, Menschlichkeit und Bescheidenheit vergessen. Jürgen Flimm war Jonkes Laudator, er ist heute unter uns. Péter Esterházy war als Ehrengast 2005 dabei, als ein Jonke in der Musikalität und Freiheit experimentellen Erzählens wahlverwandter Autor, dieses Jahr hat er uns die Ehre gegeben, den Kleist-Preisträger in alleiniger Verantwortung auszuwählen. Der Kleist-Preis war dank seiner besonderen Konstruktion immer frei von innerdeutscher Kritikerklängelei. Es schien der Jury aber nicht ganz unpassend, im Jahr 2009 – 2000 Jahre nach der Cheruskerschlacht, 200 Jahre nach der Niederschrift von Kleists »Herrmannsschlacht«, 20 Jahre nach dem Mauerfall – einen Vertrauensmann zu berufen, der die deutsche Literatur von außerhalb Germaniens kritisch zu prüfen und zu vermessen imstande ist. Selten ist die Kandidatenkür durch einen Schriftsteller solchen Ranges wie Péter Esterházy erfolgt; Jury und Preisträger haben hier einfach Glück gehabt und schulden Péter Esterházy großen Dank. Auch dafür, dass er sich als zweiter nach Ulrich Matthes getraut hat, die alte Weimarer Rangordnung wieder herzustellen. Zuerst bekommt man als Autor den Büchner-Preis und danach den Kleist-Preis. Bekanntlich war der Kleist-Preis in der Weimarer Republik der renommierteste aller deutschen Literaturpreise, der Büchner-Preis dagegen ein hessischer Regionalpreis. Er wäre es vielleicht geblieben, wenn die vor allem von deutschen Juden getragene Kleist-Stiftung sich nicht 1932 aufgelöst hätte, in der begründeten Furcht, dass der Kleist-Preis unter nationalsozialistischer Herrschaft zukünftig an Unwürdige fallen könnte. 1911, zum 100. Todestag

»Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh ...«

Kleists wurde der Preis durch die Kleist-Stiftung begründet. Ihr gehörten fast alle bedeutenden deutschen Dichter, Künstler, Politiker und Wirtschaftsführer an, von Hugo von Hofmannsthal über Walter Rathenau und Max Reinhardt bis zu Arthur Schnitzler und Samuel Fischer. Eine Stiftung von ähnlicher Wirkungsmacht wünschte ich mir auch heute in Berlin und Brandenburg, um die Erinnerung an Kleist auch nach dem nächsten Gedenkjahr 2011 lebendig halten zu können. 1985 wurde der Kleist-Preis von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft wiederbegründet, die sich glücklich zählen kann, dass die damaligen Fördergeber bis heute dem Kleist-Preis treu geblieben sind. Dafür danke ich der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck, vor allem Frau Schoeller, die heute unter uns ist, ich danke weiter dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und den Behörden für Wissenschaft, Forschung und Kultur der Länder Berlin und Brandenburg, vertreten durch Frau Dr. Wagner und Herrn Nowak. Was die Kunst der angemessenen Würdigung von Literatur angeht, steht der Kleist-Preis dem Büchner-Preis in nichts nach, jedenfalls seitdem Hermann Beil ihn in der ihm eigenen Ernsthaftigkeit liebevoll gestaltet. Ihm gilt die Verehrung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft wie auch den wunderbaren Schauspielern des Berliner Ensemble. Mein herzlicher Dank geht hier an Klaus Maria Brandauer, Boris Jacoby, Michael Rothmann, Stephan Schäfer, Jörg Thieme und Laura Tratnik. Der letzte Dank gilt dem Fischer-Verlag, der kräftig mitgeholfen hat, dass der Empfang der Kleist-Gesellschaft nach der Preisverleihung in der Kantine des Berliner Ensemble nicht allzu ärmlich ausfällt. Dazu darf ich Sie herzlich einladen. Aber jetzt dürfen wir uns erst einmal auf die Laudatio von Péter Esterházy freuen.

BEITRÄGE ZUR REZEPTIONS-
UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Helena Elshout, Gunther Martens und Benjamin Biebuyck

EINE VON DEN HALBERSTÄDTER PUTZFRAUEN ÜBERWACHSTE FUSSPUR

Die produktive Kleist-Rezeption Alexander Kluges

Schon seit den frühen 1980er Jahren durchzieht die Beschäftigung mit Kleist das Werk von Alexander Kluge. Aus den expliziten Bezugnahmen wie aus den Motiv- und Stilzitate spricht eine literarische Kongenialität, die merkwürdigerweise bislang noch nicht in der Kleist- oder Kluge-Forschung kritisch thematisiert wurde. Begeistert von der Person und dem militaristisch-bürokratischen Hintergrund, führt Kluge in verschiedenen »Geschichten« Kleist als Figur auf.¹ Mit einem entscheidenden Fokus auf das Anekdotische schildert Kluge hiermit eine alternative, Tatsache und Fiktion aufs Äußerste vernetzende Biographie. So entsteht ein unentwirrbares Gewebe, das bis zur Irritation ein Spiel mit dem Leser treibt. Eine besondere Stellung in diesem Spiel nehmen die verschiedenen Kurzgeschichten ein, in denen Kluge Kleists Novelle »Die Marquise von O...« um- und fortschreibt. In »Problem der Abkunft. Seltener Fall einer unbefleckten Empfängnis«, »Eine späte Anwendung von Immanuel Kants Naturrecht«, »Eine Episode in der Zeit der Aufklärung« und »Eine Episode aus dem Russlandfeldzug 1812« inszeniert Kluge die Widerwärtigkeiten der ungewollt schwangeren Marquise unterschiedlicher Zeiträume (beziehungsweise um 1926, 1945, 1732 und 1812).² Kleists brennendes Schloss wird zu einer Sauna, die ohnmächtige Marquise zu einer trunken gemach-

¹ Kluge verwendet selbst den mehrdeutigen Gattungsbegriff »Geschichte« für die kurzen »Erzählungen«, in denen seine verschiedenen Bedeutungsebenen vermischt werden. Im Folgenden werden wir neben »Geschichte« oder »Kurzgeschichte« auch »Anekdote« und »Episode« verwenden.

² »Problem der Abkunft« stammt aus: Alexander Kluge, *Die Lücke, die der Teufel läßt*. Im Umfeld des neuen Jahrhunderts, Berlin 2003, S. 274–275 (im Folgenden abgekürzt mit dem Sichel P); »Immanuel Kants Naturrecht« aus: Ders., *Tür an Tür mit einem anderen Leben*. 350 Neue Geschichten, Berlin 2006, S. 512–513 (der Text wurde auch aufgenommen in: *Labyrinth der zärtlichen Kraft*, Berlin 2009, S. 28–29; im Folgenden abgekürzt mit dem Sichel N); »Aufklärung« aus: Ders., *Chronik der Gefühle. Lebensläufe*, Bd. 2, S. 370–373 (im Folgenden abgekürzt mit dem Sichel A) und »Russlandfeldzug« aus: Ders., *Chronik der Gefühle. Basisgeschichten*, Bd. 1, Berlin 2000, S. 250–255 (im Folgenden abgekürzt mit dem Sichel R). Für die Bezüge auf Kleists Werk wird mit der Ausgabe SW⁹ gearbeitet.

ten Baronin, die »Geschichte einer Aufklärung«³ zu einer Gerichtsverhandlung in der Nachkriegszeit, infolgedessen der russische Vergewaltiger sein deutsches Opfer heiraten muss, und ein tot gewählter Graf kehrt aus dem Russlandfeldzug wieder und muss feststellen, dass das Bild, das er sich von seiner Frau gemacht hat, vollkommen verzerrt ist.

Die intertextuellen Spiele mit Kleists Werk manifestieren sich aber nicht nur auf thematischer, sondern auch auf rhetorischer und narratologischer Ebene. Kluge imitiert Kleists elliptisch-emphatischen Stil und auktorial-unzuverlässige Erzählinstanz, aber versachlicht sie auch radikal. Anhand einer Analyse der hierbei eingesetzten enzyklopädisch-beschreibenden, stilistischen und narrativen Techniken werden wir versuchen, die produktive Poetik von Kluges intensiver, bisher aber nur spärlich dokumentierter Kleist-Rezeption zu rekonstruieren.

In seiner Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 1985 hat Kluge den preußischen Schriftsteller (zusammen mit Robert Musil) nicht von ungefähr als großes Vorbild genannt. Doch wurde die Verbindung zwischen Kleist und Kluge nur wenig erforscht. Zwar eröffnet Wolf Kittler seine epochemachende Studie über Kleist und das Partisanentum mit einem Hinweis auf Kluges Kleist-Preisrede und erwähnt Wolfgang Reichmann kurz die Kurzgeschichten Kluges, in denen Kleist als Figur auftritt,⁴ Kluges Fortschreibungen der »Marquise von O...« blieben bisher gänzlich unberücksichtigt. Im Folgenden gehen wir zuerst auf Kluges Kleist-Preisrede ein und identifizieren die indirekten, auf die »Marquise von O...« bezogenen Stil- und Motivzitate und die direkten Bezugnahmen auf Kleist als historische Figur. In einem zweiten Schritt deuten wir Kluges Umgang mit Kleists Biografie und Schriften im Rahmen seiner übergreifenden doku-fiktionalen Technik des *Crossmappings*. Dies ermöglicht uns, die innovative Perspektive, die Kluge auf Kleists Erzählungen eröffnet, ans Licht zu bringen.

I. »Wächter der Differenz«: Kluges Kleist-Preisrede

In seiner Rede anlässlich des Kleist-Preises verteidigt Kluge ein ausgesprochen unromantisches Bild von Kleist.⁵ Das aus finanzieller und existenzieller Not entstandene Projekt der »Berliner Abendblätter«, in der Forschung lange in der Peripherie von Kleists Œuvre angesiedelt, versteht er als dessen wichtigste Leistung,

³ Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2009, S. 202.

⁴ Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie, Rombach 1987, S. 10–13. – Wolfgang Reichmann betont in seiner Studie den großen Einfluss Kleists, insbesondere was den gemeinsamen Stil der Anekdote betrifft: »eine Gattung zwischen Faktizität und Fiktionalität« (vgl. Wolfgang Reichmann, Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien, Bielefeld 2009, S. 84–86, hier S. 86). Er geht hierbei aber nicht über die drei Geschichten in Kluges »Die Lücke, die der Teufel läßt, die Kleists Biografie variieren, hinaus.

⁵ Vgl. Alexander Kluge, Wächter der Differenz. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises. In: KJb 1986, S. 25–37.

als wegweisend für die moderne Literatur überhaupt.⁶ Kleist wird in der Rede als »erster selbständiger Programmproduzent des deutschsprachigen Raums« dargestellt, der alle Aspekte des Betriebs kontrolliert: »Unternehmer, Direktor, Intendant, Autor, Erfinder von Geschichten, Kolporteur der täglichen Polizeiberichte«, und so als Vorläufer eines neuen Konzepts von Autorschaft. Das misslungene Zeitschriftprojekt ist, so Kluge, der Nährboden der kurzen Prosaform (»Kleistische Kürze«), und die »Verbindung von Nachricht, Reflexion und Geschichte«. Dass diese Merkmale gerade Basiselemente von Kluges eigenen Kurzgeschichten sind, erweckt den Eindruck, als ob Kluge Kleists »dringend der Fortsetzung bedürftige« Arbeit selbst aufgreift.⁷

Wie reimt sich aber die Konzeption einer alles umfassenden, in sich geschlossenen Autorschaft, die Kluge mit Kleist assoziiert, mit der von ihm selbst inszenierten *transauktorialen* Fortschreibungspraxis? In der Preisrede heißt es, dass Kleists Formulierungen einen »Bedeutungsüberhang« generierten:

Wenn es heißt im »Zerbrochenen Krug: »Die Nacht von gestern birgt ein anderes Verbrechen noch als bloß die Krugverwüstung«, dann haben Sie in dem Ausdruck, »Krugverwüstung« ein neues Wort, es klingt wie Landesvertreibung. Und Sie haben in dem Ausdruck »Die Nacht von gestern« eigentlich einen Titel, einen Schatten, der weit darüber hinausgeht, daß man sagt »gestern nacht«, und das ist nicht ohne Grund, daß die Worte sich metaphorisch aufladen, weil sie im Grunde von mehr berichten, als in der Szene präsent ist.⁸

Der fortwährende Reiz von Kleists Schreiben liegt, so Kluge, in seiner Figürlichkeit, die im Berichtmodus das Abwesende herbeiführt. Interessant ist die elektrische Metaphorik, die er selbstreflexiv einsetzt: die Worte »laden sich metaphorisch auf«, als ob sie elektrische Kondensatoren wären, die stillschweigend Energie in sich akkumulieren, um diese dann verspätet schlagartig abzugeben. Hiermit macht Kluge auf die besondere narrative Dynamik in Kleists Werk aufmerksam. Der Krug symbolisiert für Kluge nicht in romantischem Duktus die Jungfräulichkeit Eves; vielmehr entdeckt er im Krug eine territorial-politische Aufladung. Der im Zitat erwähnte »Grund« des Bedeutungsüberhangs wurzelt im historisch-politischen Kontext – die auf mehrere Staaten verteilten Deutschen seien Zuschauer der Revolution in Frankreich gewesen: »Sie sitzen in einem Logenplatz und haben Zeit zur Empfindung und keine Möglichkeit, etwas zu tun.« Kleist habe kein Zuschauer bleiben wollen; deswegen schildert Kluge ihn als neuen »europäischen« Patrioten, der 1801 mit dem Plan beschäftigt gewesen sei, über die Philosophie Kants, die Interessen Frankreichs und Preußens miteinander zu verbinden. Die Existenz eines solchen Plans ist nicht belegt und geht wohl auf eine sehr kreative Lektüre von Kleists Briefen und Texten aus dieser Zeit zurück. Kluge arbeitet diesen fikionalisierten »Plan« in der Kurzgeschichte »Kleists Reise« aus,

⁶ In neueren Kleist-Studien sieht man inzwischen aber die von Kluge vorweggenommene Akzentverlagerung bestätigt. Vgl. u.a. Sibylle Peters, *Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit: von der MachArt der Berliner Abendblätter*, Würzburg 2003.

⁷ Kluge, *Wächter der Differenz* (wie Anm. 5), S. 31f.

⁸ Kluge, *Wächter der Differenz* (wie Anm. 5), S. 30.

auf die wir später noch zu sprechen kommen. Hier sei nur darauf hingewiesen, dass die Reise, die Kleist 1801 mit Ulrike unternahm, Kluge in erster Linie gefesselt haben mag, weil er während der Reise wegen des Anakreontikers Gleim, den Kluge auch in einem seiner bekanntesten Texte ›Luftangriff auf Halberstadt‹ erwähnt, Kluges eigenen Geburtsort Halberstadt besuchte: »Lassen Sie mich hier eine Verbindung suchen«, schlägt Kluge in ›Wächter der Differenz‹ vor.⁹ Hierauf verknüpft er sehr anekdotisch die Rettung des Gleim-Hauses während des Luftangriffes 1945, die übereifrigen Feuerwehrmännern zu verdanken war, mit dem Putzen des Parkettbodens durch VEB-Putzfrauen 1985 und mit Kleists Fuß, der tatsächlich den Parkettboden berührt hat. Räumliche Konstanten werden so zu historisch variablen Erinnerungsträgern modelliert und als transhistorische Schnittflächen verwendet, denen sich Personen zuordnen lassen.

Als »Kleists Dauerthema« bezeichnet Kluge die Unmöglichkeit des Menschen, »weder auf den Krieg noch auf die Liebesfähigkeiten Selbstbewußtsein zu gründen«, ein »ungelöstes Problem«, das er, wie die ›Marquise von O...‹-Fortschreibungen verdeutlichen werden, in seinem eigenen Erzählwerk weiter erkundet.¹⁰ Einerseits betont Kluge die Gleichförmigkeit des »Doppeljahrhunderts«, des 19. und 20. Jahrhunderts, »eine übermäßig lange stillstehende Zeit«, und macht Kleist so zum direkten Zeitgenossen.¹¹ Andererseits betont er die »massiven Änderungen« einer Zeit der »Entsubjektivierung«, in der es »das unmittelbare Kämpfen« und »die persönliche Seite der [...] Verführung«, wie Kleist sie thematisiert, nicht mehr gibt.¹² Wo die Liebe und der Krieg, »diese zwei Metaphern des Ernstfalls«, bei Kleist noch als Zweikampf gestaltet werden können, sind sie bei Kluge *entgegenständlicht*, wodurch sie zum »Unfall« werden.¹³ Kluge verbindet die zwei »Metaphern« mit den Temperaturkategorien Wärme und Kälte und den Raumkategorien Innen und Außen, die auch in den Kurzgeschichten eine wichtige Funktion zukommen. Helmut Heißenbüttel, der bei der Verleihung des Kleist-Preises die Laudatio auf Kluge hielt, erklärt, wie »die Funktionalisierung [...] der privaten Sphäre« bei Kluge auf Kleist zurückgeht, in dessen Werk »der Ursprung der Verknüpfung und tragischen Abhängigkeit von Öffentlichem und Privatem ansetzt.«¹⁴ Als Motivierung für die Verbindung mit Kleist erläutert Kluge selbst:

Ich bin der Meinung, daß wir nicht als Robinsone auf einer einsamen Insel sitzen, wenn wir Texte schreiben [, sondern] in einem imaginären Laboratorium mit anderen Menschen. [...] Und nicht ich schreibe, sondern ich schreibe Texte, wenn ich davon absehen kann, daß ich bin. [...] Ich kann es nur bemerken, daß sie [frühere Autoren] durch mich hindurchsprechen.¹⁵

⁹ Kluge, Wächter der Differenz (wie Anm. 5), S. 27f.

¹⁰ Kluge, Wächter der Differenz (wie Anm. 5), S. 32f.

¹¹ Kluge, Wächter der Differenz (wie Anm. 5), S. 26f.

¹² Kluge, Wächter der Differenz (wie Anm. 5), S. 35.

¹³ Kluge, Wächter der Differenz (wie Anm. 5), S. 33, 35.

¹⁴ Helmut Heißenbüttel, Rede auf Alexander Kluge zur Verleihung des Kleist-Preises. In: KJb 1986, S. 19–24, hier S. 22.

¹⁵ Kluge, Wächter der Differenz (wie Anm. 5), S. 26f.