

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Den Unbeschreibbaren beschreiben : Das Bild Heinrich von Kleists in Essays der Gegenwartsliteratur - über die Kleist-Preis-Reden 2000-2014 und den Kleist-Essay von Lukas Bärfuss

Datum der Zweitveröffentlichung: 12.08.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116759x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2016): Den Unbeschreibbaren beschreiben : Das Bild Heinrich von Kleists in Essays der Gegenwartsliteratur - über die Kleist-Preis-Reden 2000-2014 und den Kleist-Essay von Lukas Bärfuss, in: Günter Blamberger, Ingo Breuer, Wolfgang de Bruyn, u. a. (Hrsg.), Kleist-Jahrbuch 2016, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag GmbH, S. 21–34, doi: 10.1007/978-3-476-04368-9_4.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Andrea Bartl

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

Im Jahr 2011 jährte sich die Selbsttötung Heinrich von Kleists am 21. November 1811 am Kleinen Wannsee in Berlin zum 200. Mal. Dieser Jahrestag war Anlass für eine Reihe von Veranstaltungen, die sich mit dem Schriftsteller Heinrich von Kleist und seinem Werk, insbesondere seinem spektakulären Tod, auseinandersetzten. Auch der Autor Lukas Bärfuss hielt in Thun eine Rede aus diesem Anlass, die später unter dem Titel ›Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist‹ Eingang in Bärfuss' Essayband ›Stil und Moral‹ fand.¹ Dort steht der Kleist-Essay im zweiten Abschnitt als Schlusspunkt (und im Grunde genommen als eine Art Konzentrat) von mehreren Essays zu anderen Autoren, die für Bärfuss' Schreiben prägend sind: Anton Tschechow, Robert Walser, William Shakespeare, Georg Büchner, Bertolt Brecht, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch – und eben Heinrich von Kleist. Generell stellen Kleists Werke wichtige Prätexte für den Autor Lukas Bärfuss dar und lassen sich in einigen seiner Werke aufspüren. So wurde auch Bärfuss' Thuner Kleist-Rede wiederum literarisiert. Sie bildet den gedanklichen Ausgangspunkt für den autobiographischen Roman ›Koala‹, in dem ein namenloser Schriftsteller Ende Mai 2011 in seine Heimatstadt Thun reist, um einen Vortrag über Kleists 200. Todestag zu halten. Dort erfolgt auch sein letzter Kontakt mit seinem Halbbruder, der kurz darauf Selbstmord begeht. Der Roman erzählt in Bezug auf Kleist von diesem persönlichen Verlust, indem er Kleists Selbstmord mit dem Selbstmord des Bruders der Hauptfigur

¹ Lukas Bärfuss, Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist. In: Ders., Stil und Moral. Essays, Göttingen 2015, S. 108–130. Die Rede wurde vorab unter anderem am 28. Mai 2011 im ›Tages-Anzeiger‹ (unter dem Titel: ›Was wir sind, sind wir durch unser Gegenüber. Zum 200. Todestag von Heinrich von Kleist, der den Menschen als Beziehungswesen entdeckte‹) und am 29. September 2011 auch im ›Tagesspiegel‹ (›Der Ort der Dichtung. Über Heinrich von Kleist‹) veröffentlicht. Zur Publikationsgeschichte vgl. Bärfuss, Stil und Moral, S. 233. Vgl. zudem folgende Teil-Publikation: Lukas Bärfuss, Der Ort der Dichtung. In: Gedankenstriche. Ein Journal des Kleist-Museums, Frankfurt (Oder) 2012, S. 58–62.

parallelisiert. Die Binnenhandlungen und -erzählungen werden so mit der Kleist-Reminiszenz zu Beginn (d.i. dem Thuner Gedenk-Vortrag) und der Beerdigung des eigenen Bruders zum Schluss, die auch wieder den Bogen zu Kleist schließt,² umrahmt und eröffnen vielfältige Bezüge zu Kleists Texten und zu divergenten Bildern von dessen möglicher Persönlichkeit.³

Den Unbeschreibbaren beschreiben – vor dieser paradoxen Aufgabe steht nicht nur Bärfuss in seinem Kleist-Essay oder der namenlose Schriftsteller in »Koala«, sondern jeder Autor, der sich in einer Rede oder einem Essay mit Heinrich von Kleist beschäftigt. Was macht Kleist für Autorinnen und Autoren unserer Gegenwart so interessant⁴ und zugleich so »unbeschreibbar«? Kleists Inkommensurabilität liegt nicht nur darin begründet, dass wir uns heute schwer ein konkretes visuelles Bild des Autors machen können, weil derzeit ausschließlich ein einziges »originales« Porträt Kleists bekannt ist – die 1801 gemalte, nur etwa 5 Zentimeter große Miniatur in Öl auf Elfenbein, die wahrscheinlich von Peter Friedel für Kleists Verlobte Wilhelmine von Zenge angefertigt wurde. Der 24 Jahre alte Dichter sieht darauf befremdenderweise aus wie ein 12-jähriger Knabe. Unfassbar ist auch Kleists Unterschrift, die sich in der kurzen Spanne seines Lebens mehrfach stark wandelte und möglicherweise der Instabilität seiner Persönlichkeit visuellen Ausdruck verlieh.⁵ Diese lebenszeugnishaften Besonderheiten deuten bereits an, was Kleists Werk einlöst: den Lese-Eindruck, dass nur wenige andere Dichter so schwer essayistisch-deskriptiv zu fassen sein mögen wie Kleist. Dasselbe gilt für seine fiktionalen Texte. Sie alle sind anthropologische wie soziologische Experi-

² Vgl. Lukas Bärfuss, *Koala. Roman*, Göttingen 32014, S. 171. Generell zu Kleist-Literarisierungen in der Gegenwartsliteratur vgl. Ingo Breuer, Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz nach 1945 [Art.]. In: KHB, S. 431–435.

³ Von Kleists Werk werden inhaltlich seine »dunkle[n], teilweise schwerverständliche[n]« Gehalte (Bärfuss, *Koala*, wie Anm. 2, S. 5) und stilistisch »die Struktur der hypotaktischen Satzkonstruktionen, für die jener Dichter und Selbstmörder berühmt ist« (ebd., S. 6), hervorgehoben – auch Kleists unzuverlässiges Erzählen, das sich in Wendungen wie »man vermag es nicht mit Sicherheit zu sagen« (ebd., S. 18) oder »[d]as Wesentliche lag im Ungesagten« (ebd., S. 19) manifestiere. Mehrere Kleist-Texte werden explizit (»Die Marquise von O....«; ebd., S. 10) und implizit (vgl. eine Anspielung auf den »Findling«; ebd., S. 145) erwähnt.

⁴ Als kleine Auswahl der großen Anzahl von Forschungsliteratur zur Kleist-Rezeption (insbesondere nach 1945) vgl. das Kapitel VII »Rezeption und Wirkung« in KHB, S. 410–475 und NR; Günter Blumberger, »nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtnis«. Kleists Nachruhm und die Aktualität eines Moralisten in postheroischer Zeit. In: Ders., *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 469–487; Gunther Nickel (Hg.), *Kleists Rezeption*, im Auftrag des Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Heilbronn 2013; Wolfgang Barthel, *Kleist – DDR. Der kleinere deutsche Beitrag zur Kleist-Rezeption. Ein Verzeichnis. 1949 bis 1990. Mit Ergänzungen*, Heilbronn 2015; Marcus Gärtner, *Stationen der Kleist-Rezeption nach 1933*. In: Claudia Albert (Hg.), *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus*. Schiller, Kleist, Hölderlin, Stuttgart 1994, S. 79–84; Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider (Hg.), *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Freiburg i.Br. 2014.

⁵ Vgl. Blumberger, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 4), S. 487.

mentalanaordnungen, in denen Handlungsmuster und Figurenbeziehungen bis zum Exzess gesteigert und von unauflösbarer Ambivalenz sowie radikalen Zweifeln gegenüber Erkenntnis, zwischenmenschlicher Solidarität und gelingender Kommunikation geprägt sind. Heinrich von Kleist selbst erscheint in seinen Briefen und Lebensdaten als der Unbehauste, der rastlos Reisende, der scheiternde Glückssucher. Das mag Kleist für heutige Leser anschlussfähig und nachhaltig aktuell machen. Neben diesem verstörenden, aber in dieser Verstörung »sympathisch« modernen Kleist steht jedoch auch ein anderer ebenso verstörender, »unsympathischer« Kleist: der Autor von Gewaltszenen, die (wie in der »Herrmannschlacht«) mitunter säbelrasselnde Legitimierung erfahren, oder (wie in der »Verlobung in St. Domingo«) von durchaus punktuell rassistischen und sexistischen Figurenzeichnungen. Kleists Persönlichkeit und Werk scheint somit in unvereinbare Bruchstücke zu zerfallen oder einer beständigen Metamorphose zu obliegen – so zumindest mag es auf Autorinnen und Autoren unserer Gegenwart wirken, die mit kollegialem Interesse manche Dramen und Novellen Kleists, vielleicht auch einzelne Aufsätze der Forschungsliteratur zu Kleist, lesen.

Wie geht man daher als Gegenwartsautor/in mit diesen agonalen Bruchstücken einer Autorenpersönlichkeit und eines Gesamtwerkes um? Wie beschreibt man den Unbeschreibbaren? Um diese Frage zu beantworten, seien versuchsweise zwei Untersuchungen angestellt: Zum ersten sei im Folgenden eine knappe, eher quantitative Analyse von insgesamt 15 Reden zur Verleihung des Kleist-Preises aus den Jahren 2000 bis 2014 durchgeführt.⁶ Ein Autor, der den Kleist-Preis bekommt und eine entsprechende Dankesrede halten »muss«, ist in irgendeiner Weise durch den Anlass verpflichtet, Kleists Leben und/oder Werk zu charakterisieren und die eigene Ästhetik mit dem Schreiben Kleists in Bezug zu setzen. Das unternimmt aus anderem Anlass heraus auch Lukas Bärfuss mit seiner Rede bzw. seinem Essay zu Kleists 200. Todestag, was diesen Text gut mit den Kleist-Preis-Reden in Vergleich setzen lässt. Daher soll zum zweiten eine qualitative Analyse von zwei Kleist-Essays aus dem Jahr 2011 erfolgen: Lukas Bärfuss' Essay »Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist« und Sibylle Lewitscharoffs Rede aus Anlass der Verleihung des Kleist-Preises 2011. Dabei orientiert sich die Auswahl dieser beiden Texte nicht nur an dem Kleist-Jahr 2011, vielmehr stellen beide Kleist-Essays von Bärfuss und Lewitscharoff überraschend ähnliche Fragen und geben darauf zugleich auf paradigmatische Weise unterschiedliche Antworten.

⁶ Bislang liegt leider generell noch keine detaillierte, vergleichende Analyse aller Kleist-Preis-Reden vor. Günter Blamberger hat dazu in seiner Kleist-Biographie dankenswerterweise erste Ansätze geliefert (vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist, wie Anm. 4, S. 484–486), eine umfänglichere Aufarbeitung – etwa im Rahmen einer Dissertation – ist jedoch noch immer ein Desiderat der Kleist-Rezeptionsforschung. Auch meine Analyse kann diese Forschungslücke natürlich nur zu einem kleinen Teil schließen.

I. Kleist und Ich. Eine Analyse der 15 Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014

Natürlich ist es schwer, so etwas wie »das Kleist-Bild der sehr unterschiedlichen Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014 zu abstrahieren oder die Texte jeweils auf einen einzigen semantischen Kern zu reduzieren. Auch wird bei der Lektüre schnell deutlich, dass manche Preisträger/innen sich mehr, andere sich weniger darum bemühen, Kleist und sein Werk zu erfassen, bzw. dass manchen Preisreden genauere, anderen nur oberflächliche Kleist-Lektüre voranging. Allen Preisreden gemeinsam ist jedoch, dass dort Kleist als Projektionsfläche für die eigene Ästhetik der Preisträgerinnen und Preisträger genutzt wird; über Kleist zu sprechen heißt über das eigene Schreiben zu sprechen.⁷ Diese Doppelung ist sicher dem Anlass geschuldet, legt doch die Entgegennahme des Kleist-Preises die Verpflichtung nahe, sich zur eigenen Poetik zu äußern und diese zugleich mit Kleists Werk in Beziehung zu setzen. Aber trotzdem ist Kleist, wie eingangs ausgeführt, meines Erachtens diesbezüglich ein Sonderfall: ein Autor, der einerseits wegen seiner Radikalität eine Stellungnahme erzwingt, eine eigene Auseinandersetzung damit provoziert, zur Reibungsfläche taugt – und andererseits mit der Offenheit und Ambivalenz seiner Biographie wie seiner Texte es ermöglicht, den eigenen Werdegang in Kleists Werdegang mit einzuschreiben. Das, was im Folgenden daher in Kürze über Kleist gesagt wird, ist auch in Bezug auf die Frage zu sehen: Was kann, soll, darf Literatur ganz generell? Wie positionieren sich die Gegenwartsautorinnen und -autoren selbst? Wie beschreiben sie *par la bande* (über die Beschäftigung mit Kleist) die eigene Poetik?

Sucht man – mit dem soeben selbstkritisch reflektierten Problemen, die zum Teil komplexen Texte der Kleist-Preis-Reden auf einen semantischen Kern zu abstrahieren – nach einem dominanten Aspekt des in den Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014 gezeichneten Kleist-Bildes, so ließe sich dieser wie folgt benennen: Barbara Honigmann (2000) fokussiert an Kleists Werk »das Zerbrochene [...] und Inkohärente, [...] das Unaufgelöste und Unauflösliche, das Schiefe«.⁸ 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

⁷ Das lässt sich beispielsweise schon daran festmachen, mit welchen Autor/innen Kleist verglichen, ja welche Autor/innen in den Kleist-Preis-Reden neben Kleist noch erwähnt werden. Das sind oft solche, die mit Kleists Werk nicht historisch-chronologisch, sondern eher thematisch und strukturell verwandt scheinen, und zugleich den Kleist-Preisträger/innen für ihr eigenes Schreiben wichtig scheinen: Franz Kafka (z.B. in der Rede von Özdamar, Genazino, Lewitscharoff, Stadler), Robert Walser (bei Lewitscharoff, Stadler), Bertolt Brecht (Özdamar, Stadler), Johann Wolfgang von Goethe (Stadler, Lewitscharoff, Kermani) etc.

⁸ Barbara Honigmann, Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises. In: KJb 2001, S. 13–21, hier S. 13.

des gemeinsamen Genießens des Unglücklichen«.⁹ Beide Autorinnen greifen damit Aspekte in Kleists Schaffen heraus, die für ihr eigenes Schreiben sprachlich wie inhaltlich charakteristisch sind. Auch der sich als kundigen Stilisten verstehende Martin Mosebach (2002) würdigt Kleist als versierten, avantgardistischen Sprach-Handwerker und als Meister des »ersten Satzes«; darin sei Kleist eine Lehrer-Figur für Autoren auch unserer Gegenwart.¹⁰ Albert Ostermaier (2003) hebt Kleists Sprachskepsis, Einsamkeit und insbesondere Rastlosigkeit hervor, in der ein Analogon zu einem charakteristischen Autorbild unserer Gegenwart, insbesondere zum Selbstbild Ostermaiers, deutlich wird.¹¹ Emine Sevgi Özdamar (2004) stellt anhand von Kleists »Kohlhaas« als Kultbuch der türkischen »68er-Bewegung« eine autobiographische Reflexion über die eigene Entwicklung zwischen türkischer und deutscher Kultur an, deren spezifische interkulturelle Situation eher wenig Berührung mit Kleists Werken ermöglicht habe,¹² aber indirekt wieder einen Nukleus in Özdamars Poetik ausmacht. Gert Jonke (2005) spricht nicht direkt über Kleist, sondern erarbeitet fünf fiktionale Stegreif-Miniaturen nach dem Vorbild Kleist'scher Anekdoten.¹³ Daniel Kehlmann (2006) versteht Kleist als Romantiker, da sein Gesamtwerk zwischen folgenden Polen oszilliert: Recht, Gesetz, Moral – und deren Auflösung; das Ich – und seine Krisen; Erkenntnis – und Erkenntnis-skepsis.¹⁴ Im Grunde könnte ein solcher Kleist in modernem Gewand als Figur in Kehlmanns Prosa wiederauferstehen. Auch 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 umherstreifend, voller Scham und Melancholie etc.¹⁵ 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 aufgefallen.«¹⁶ In dieser ironischen Zurückweisung von Leser-/Hörer-Erwartungshaltungen wird ihrerseits ein charakteristisches Schreibmuster Goldts erkennbar. Arnold Stadler (2009) greift hingegen, wie vor ihm Judith Hermann, das Glücksthema in Kleists Texten auf und beschreibt diese – wiederum als gewisses Analogon zur eigenen Poetik – als »die Beschreibung des

⁹ Judith Hermann, Das Paradox des Genießers. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises. In: KJb 2002, S. 14–17, hier S. 16.

¹⁰ Martin Mosebach, »Romane schreiben, wie man einen Schuh macht«. Dankrede bei der Verleihung des Kleist-Preises. In: KJb 2003, S. 12–19, hier S. 13.

¹¹ Vgl. Albert Ostermaier, Kleist-Preis-Rede. In: KJb 2004, S. 12–18.

¹² Vgl. Emine Sevgi Özdamar, Kleist-Preis-Rede. In: KJb 2005, S. 13–18.

¹³ Vgl. Gert Jonke, »Blitz trifft mich«. In: KJb 2006, S. 17–19.

¹⁴ Vgl. Daniel Kehlmann, Die Sehnsucht, kein Selbst zu sein. In: KJb 2007, S. 17–22.

¹⁵ Wilhelm Genazino, Die Flucht in die Ohnmacht. Dankrede zum Kleist-Preis. In: KJb 2008/09, S. 16–21, hier S. 18, 20.

¹⁶ Max Goldt, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2008. In: KJb 2008/09, S. 37–43, hier S. 39.

Unglücks, das als Glück gedacht war.«¹⁷ Ferdinand von Schirach (2010) betont ebenfalls an Kleists Werk und Persönlichkeit etwas, das für sein – Schirachs – Schreiben konstitutiv ist: Zentrum von Kleists Werk sei das Thema der Relativität von Wahrheit; Kleist selbst sei als der Einsame, sich überall fremd Fühlende zu beschreiben.¹⁸ Sibylle Lewitscharoff (2011), deren Rede gleich noch genauer analysiert sei, übt harsche Kritik an der »moralische[n] Verwilderung«, am Fehlen von ethischer Orientierung in Kleists Texten¹⁹ – und wirft damit eine Frage auf, die sie in mehreren weiteren Essays und ihren fiktionalen Texten wiederholt stellt. Navid Kermani (2012) nennt Kleist einen Autor der Liebe – in all ihren Facetten und in illusionsloser Beschreibung;²⁰ auf den ersten Blick mag diese Etikettierung überraschen, sie öffnet jedoch einen treffenden und sogar gleich doppelten Blick: auf eine prägende thematische Facette von Kleists Werk und auf Kernzonen im Schreiben Kermanis selbst. Katja Lange-Müller (2013) reflektiert über Kleist als »Kindersoldaten«, als traumatisierten Kriegsteilnehmer, ja als Rätsel²¹ – was eine gewisse Konstante des Kleistbildes in Essays der Gegenwartsliteratur sichtbar macht und auch mit einer gesellschafts- und gewaltkritischen Ebene in Lange-Müllers Texten korrespondiert. Marcel Beyer (2014) findet ein starkes Bild für Kleists Werk wie die Literatur generell: beides sei klaffende Wunde und Axthieb gleichermaßen.²² Dieser Durchgang durch zentrale Aspekte des Kleist-Bildes in den Kleist-Preis-Reden 2000 bis 2014 macht mehreres deutlich: Die Kleist-Preisträger/innen sprechen *zumeist* über Kleist und sie sprechen, wenn sie das tun, *immer* von ihrem eigenen Schreiben und *häufig* auch von ihrem Selbstbild als Autor/in und Mitglied unserer Gegenwartsgesellschaft. Darüber hinaus zeigen sich wiederkehrende, fast topische Elemente eines Kleist-Bildes, die zum Teil mit gängigen Stereotypen der Kleist-Rezeption konvenieren, zum Teil jedoch auch ungewöhnlich sind. Welche sind das? Um dies benennen zu können, seien einige quantitative Auswertungen der Reden²³ unternommen.

¹⁷ Arnold Stadler, Der Mensch will bleiben. Aber er muss gehen. Oder Vom Verschwinden. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2009. In: KJb 2010, S. 16–26, hier S. 20.

¹⁸ Vgl. Ferdinand von Schirach, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2010. In: KJb 2011, S. 30–33.

¹⁹ Sibylle Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011. In: KJb 2012, S. 14–19, hier S. 15.

²⁰ Vgl. Navid Kermani, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2012. In: KJb 2013, S. 13–20.

²¹ Katja Lange-Müller, Kleist, der Krieg und die Welt. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2013. In: KJb 2014, S. 12–21, hier S. 13.

²² Vgl. Marcel Beyer, Der Schnitt am Hals der Heiligen Cäcilie. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2014. In: KJb 2015, S. 12–20.

²³ Wegen der zum Teil nur indirekten Erwähnungen wurde auf eine rein digitale Auswertung der Texte verzichtet, sondern die Kleist-Preis-Reden wurden von zwei Leserinnen (Andrea Bartl, Lisa Feller) unabhängig voneinander nach bestimmten expliziten Schlagwörtern wie impliziten Anspielungen ausgewertet. An den wenigen Stellen, wo diese Befunde zahlenmäßig voneinander abwichen, wurde eine Dritt-Betrachtung vorgenommen. An dieser Stelle sei meiner studentischen Hilfskraft Lisa Feller herzlich für ihre Mitwirkung an dieser Analyse gedankt.

Welche Dramen werden in den Kleist-Preis-Reden erwähnt? Besonders oft »Prinz Friedrich von Homburg« (achtmal), dessen Sonderstellung hier überraschen mag. Zusätzlich zu »Prinz Friedrich von Homburg« werden – weniger überraschend – die bekannten Dramen (dabei oft sogar recht ausführlich) besprochen: »Amphitryon« (viermal), »Penthesilea« (viermal), »Der zerbrochne Krug« (zweimal), sogar »Die Familie Schroffenstein« (dreimal). Interessant ist in diesem Kontext die Frage, welche Dramen in den analysierten Preisreden nicht angesprochen oder höchstens sehr knapp erwähnt werden: Kein einziges Mal aufgegriffen wird »Robert Guiskard« (was wahrscheinlich am Fragmentcharakter und der relativen Unbekanntheit des Textes liegt); zwar dreimal aufgelistet (von Lewitscharoff, Kermani, Lange-Müller), aber dort jeweils nur kurz gestreift wird »Die Hermannsschlacht« – hier mag ein Stück, das in seiner Rezeptionsgeschichte als patriotisch und Gewalt legitimierend kritisiert und ideologisch »missbraucht« wurde,²⁴ nicht in das Bild des modernen Autors passen, mit dem man als Kleist-Preisträger die eigene Ästhetik »kurzschließen« möchte; auch nur zweimal (bei Lewitscharoff, Kermani) und dabei nur sehr kurz oder gar negativ²⁵ eingegangen wird auf Kleists »Käthchen von Heilbronn«, was wegen der Bekanntheit und latenten Modernität des Stückes verblüfft. Eventuell wird das Stück von den Autorinnen und Autoren wegen seiner etwas gewöhnungsbedürftigen Ritterromantik oder dem möglicherweise problematischen Frauenbild weniger beachtet als andere Texte Kleists? Doch das ist Spekulation.²⁶

Kleists Prosa hingegen zeitigt in den hier ausgewerteten Preisreden eine breitere, relativ durchgehende Rezeption. Auffallend oft wird auf »Michael Kohlhaas« (siebenmal, v.a. bei Kehlmann und Genazino), »Die Marquise von O...« (sechsmal), »Die Verlobung in St. Domingo« (viermal, v.a. bei Lewitscharoff) und des Weiteren auf manche Essays (bes. »Über das Marionettentheater«, viermal, v.a. bei Honigmann) und die Briefe (sechsmal, v.a. bei Ostermaier und Kermani) Bezug genommen. Letzteres zeigt einmal mehr, dass die Kleist-Preisträger/innen versuchen, sich nicht nur dem Werk, sondern auch dessen Autor anzunähern und diesen inkommensurablen Menschen irgendwie zu fassen. Auch hier ist ein Blick darauf aufschlussreich, welche Lebensphasen Kleists in den Preisreden angesprochen und welche ausgespart werden. Das Bild, das die Autorinnen und Autoren in

²⁴ Zum Problem der Rezeption der »Hermannsschlacht« durch Autorinnen und Autoren nach 1945 vgl. Breuer, Bundesrepublik Deutschland, Österreich, Schweiz nach 1945 (wie Anm. 2), S. 431. Des Weiteren dazu vgl. Klaus Müller-Salget, Die Hermannsschlacht [Art.]. In: KHb, S. 76–79.

²⁵ So erwähnt Sibylle Lewitscharoff das Stück in ihrer Preisrede 2011 nur *ex negativo*: »Kleist, den Theatermann kenne ich leider zu wenig, zumindest habe ich nur wenige Inszenierungen seiner Stücke gesehen. Das »Käthchen« nicht, die »Familie Schroffenstein« nicht, den »Prinzen von Homburg« nicht, die »Hermannsschlacht« nicht (von der die Kunde geht, Herr Peymann habe sie – ach, ein halbes Menschenleben ist's schon her – hervorragend inszeniert), und auch die »Penthesilea« nicht.« (Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011, wie Anm. 19, S. 17)

²⁶ Zu den »Kontroversen in der Rezeption« dieses Stückes auch vgl. Yixu Lü, Das Käthchen von Heilbronn [Art.]. In: KHb, S. 67–76, bes. S. 74f.

ihren Preisreden von Kleists Leben zeichnen, deckt sich relativ klar mit den gängigen Stereotypen und Mustern einer allgemeineren gegenwärtigen Kleist-Rezeption: Besondere Beachtung findet Kleists Kindheit mit dem frühen Verlust der Eltern (zweimal), der Kriegserfahrung bzw. Traumatisierung durch den Krieg (sechsmal); in vier Preisreden fällt gar explizit das Stichwort »Kindersoldat« (Daniel Kehlmann, Wilhelm Genazino, Sibylle Lewitscharoff, Katja Lange-Müller). Dieses auffällige Interesse an der frühen Entwurzelung und Gewalterfahrung Kleists stellt sicherlich den Versuch dar, die schillernde Persönlichkeit des Autors und die Radikalität seiner Texte psychoanalytisch zu erklären; es korrespondiert dann auch mit der wiederholten Betonung von Kleists lebenslanger Unbehaustheit und Rastlosigkeit (vgl. Wilhelm Genazino, Albert Ostermaier, Sibylle Lewitscharoff, Marcel Beyer). Zudem macht der Fokus auf Kleists frühe Kriegserfahrung diesen Autor anschlussfähig für Fragen der aktuellen Weltpolitik wie Kriege, Terrorismus, Flucht, Exil. Des Weiteren thematisieren mehrere Reden zwei ungewöhnliche Aspekte von Kleists Biographie als Versuch, diesen »unbeschreibbaren« Autor repräsentativ zu fassen: Kleists Verhalten seiner Braut Wilhelmine von Zenge gegenüber (sechsmal) sowie die sogenannte »Kant-Krise« (dreimal). Die Unmöglichkeit, sich von Kleist ein klares Bild zu machen, wird in drei Reden implizit nochmals zum Thema gemacht, wenn die Preisträger/innen auf die fehlenden Porträts bzw. die einzig erhaltene, zudem sehr kindlich wirkende, Porträtminiatur eingehen.

Welche Lebensphasen werden in den Preisreden so gut wie nicht erwähnt, woraus sich schließen lässt, dass sich die Preisträger/innen für diese Lebens- und Werkphasen Kleists nur in geringem Ausmaß interessieren? All die (für das Werk wichtigen!) Phasen nach der »Kant-Krise« in Paris, Thun, Königsberg und Dresden, generell die Jahre 1801–1809 werden in keiner der Reden mit auch nur einem Wort²⁷ erwähnt. Stattdessen nehmen die Autorinnen und Autoren vor allem dann erst wieder die letzten Lebensjahre und den Tod Kleists in den Fokus: Die Lebensphase 1809 bis 1811 wird in 12 der 15 Reden explizit angesprochen, davon wird in 9 Reden auf den Selbstmord und davon wiederum in 4 Reden auf die Tötung von Henriette Vogel eingegangen. Das zeigt – was auch eine breitere Kleist-Rezeption jenseits nur von Schriftstellern belegt – die starke Prägung des Kleist-Bildes bis in unsere Gegenwart hinein durch das Skandalon der Selbsttötung. Kleists ganzes Werk wird diesbezüglich vom Ende her gelesen, rückwirkend erschlossen.

Gilt das auch für Lukas Bärfuss und Sibylle Lewitscharoff, die beide im Jahr 2011 – genau 200 Jahre nach Kleists Selbstmord – über Kleist sprechen? Wie beschreiben sie den Unbeschreibbaren? Welche Akzente setzen sie, welche Texte und Lebensphasen erwähnen sie, was sparen sie aus? Werden in beiden Kleist-Reden aus dem Jahr 2011 zwei Facetten desselben Kippbildes sichtbar? Oder anders gefragt: Wozu »benutzen« Bärfuss und Lewitscharoff Kleist?

²⁷ Ostermaier geht als einziger indirekt auf die Paris- und Thun-Phase ein, jedoch in ganz anderem Kontext: der Frage nach der Beschreibung von Menschen. Vgl. Ostermaier, Kleist-Preis-Rede (wie Anm. 11), S. 15.

II. Noch einmal: Kleist und Ich. Eine Analyse zweier Kleist-Essays von Lukas Bärfuss und Sibylle Lewitscharoff aus dem Jahr 2011

Lukas Bärfuss' Essay »Der Ort der Dichtung. Zu Heinrich von Kleist« passt in das oben skizzierte Bild und weicht in einzelnen Aspekten auch davon ab. Bärfuss geht ebenfalls auf die bereits herausgearbeiteten neuralgischen Punkte ein: Kleists Kindheit, den Militärdienst, hier insbesondere die Belagerung von Mainz. Auch Bärfuss betont, dass Kleist ein vom Krieg »Traumatisierter« gewesen sei, und verwendet das Wort »Kindersoldat«.²⁸ Danach skizziert Bärfuss Kleists Studium der Wissenschaften und seine Verlobungszeit mit Wilhelmine von Zenge. Eine motivliche Konstante des entworfenen biographischen Bildes stellt das Thema der Ortlosigkeit, Kleists rastlose Reisen und immer nur kurz dauernde Lebensphasen, dar. Der Selbstmord mit Henriette Vogel wird ebenfalls Thema – soweit entspricht Bärfuss' Essay den gängigen Mustern der Kleist-Deskription, wie sie auch die Preisreden nutzen. Es fallen jedoch zwei Unterschiede auf: Bärfuss bemüht sich in seinem Essay generell um eine deutlich ausführlichere, zeitlich ausgewogenere Würdigung von Kleists Leben – und gibt dabei speziell der Episode in Thun bzw. Kleists Plan, als Bauer auf einer Insel in der Aare zu leben, und dem Erlebnis von Bürgerkriegen bzw. den Feldzügen Napoleons breiten Raum.

Diese Muster der Kleist-Deskription in Bärfuss' Essays lassen sich erneut erklären: Ähnlich wie die anderen Autor/innen denkt auch Bärfuss Kleists Leben und Werk vom Ende her, ja stellt es unter das Signum der Selbsttötung, indem er auf den gemeinschaftlichen Suizid von Kleist und Henriette Vogel zu sprechen kommt. Die belasteten Erfahrungen der Kindheit wie den frühen Elternverlust, das Kriegstrauma und die Zeit als »Kindersoldat« werden wiederum als psychologische Erklärungsmöglichkeiten für die Radikalität des Werkes und frühen Todes von Kleist genutzt. Zudem wird darin – wie in den geschilderten späteren Schlachterfahrungen Kleists – Kleist anschlussfähig für aktuelle Fragen der Weltpolitik gemacht, die das eigene Schreiben des Lukas Bärfuss stellt. Ähnlich wie Kleist legt auch der Autor Lukas Bärfuss den Fokus seiner Werke immer wieder auf Kriege, unmenschliche Gewalt, Traumatisierung. Die andere spezifische Besonderheit von Bärfuss' Essay, der als einziger der untersuchten Kleist-Essays umfangreich auf die Thun-Episode bzw. Kleists Zeit auf der Insel in der Aare eingeht, ist biographisch und anlassbezogen motiviert: Bärfuss als geborener Thuner hält im Jahr 2011 die Urfassung dieses Essays als Kleist-Vortrag in Thun. Diesem Anlass und der Gattung, konkret: dem größeren Umfang eines Abendvortrags bzw. eines Essays im Vergleich zur kürzeren Preisrede und deren Schriftfassung, ist wohl außerdem die ausführlichere Würdigung von Kleists Leben und Werk, die über vergleichbare Passagen in den Kleist-Reden in Umfang und Differenzierung hinausgeht, geschuldet.

²⁸ Bärfuss, Der Ort der Dichtung (wie Anm. 1), S. 117. Vgl. dazu auch Bärfuss, Koala (wie Anm. 2), S. 8.

Welche Werke Kleists werden in Bärffuss' Essay erwähnt? Es sind auffallend viele – unter den Dramen: »Prinz Friedrich von Homburg«, »Robert Guiskard«, »Das Käthchen von Heilbronn«, »Amphitryon«, »Penthesilea«, »Der zerbrochne Krug« und »Die Familie Schroffenstein«. Schon diese Vielzahl an Dramentiteln und auch die Tatsache, dass sogar das »Guiskard«-Fragment und das sonst in den untersuchten Essays nahezu ausgesparte »Käthchen« genannt werden, zeigen Bärffuss' breite Beschäftigung mit Kleists Texten und sein Bemühen, Kleists Werk möglichst umfangreich zu erfassen und abzubilden. Trotzdem fehlt ein Drama auf auffällige Weise: Kleists »Herrmannsschlacht«, die wohl trotz profunder Kleist-Kenntnisse in ihrem (nur teilweise berechtigten) Image als patriotisch-militaristisches Drama nicht recht zu Bärffuss' Kleist-Bild und Bärffuss' durch Kleist vermitteltes Selbst-Bild als gewaltkritischer Kriegsgegner passen mag.

Richtet man den Blick auf Kleists Prosa, so wird auch diese in Bärffuss' Essay besprochen: »Michael Kohlhaas«, »Das Erdbeben in Chili«, die Briefe und ausgewählte Essays (»Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, »Über das Marionettentheater«) kommen vor. Eine Novelle jedoch wird – ebenso sprechend wie unter den Dramen die »Herrmannsschlacht« – ausgespart und das mag angesichts von Bärffuss' eigenem Schreiben sehr überraschen: Sein Essay erwähnt die »Verlobung in St. Domingo« mit keinem Wort,²⁹ obwohl das Kriegsthema dieser Erzählung stark anschlussfähig an Bärffuss' eigene Texte ist; so scheint Kleists »Verlobung in St. Domingo« als paratextuelle Folie Bärffuss' Roman »Hundert Tage« unterlegt, wie generell »Hundert Tage« meines Erachtens eine starke Auseinandersetzung mit gleich mehreren Novellen Kleists darstellt.³⁰ Warum Bärffuss' Essay gerade diese Novelle Kleists ausspart, bleibt rätselhaft. Stattdessen legt der Essay großes Gewicht auf Kleists Briefe und zeigt darin erneut den – für die aktuelle Kleist-Rezeption geradezu topischen – Versuch, Kleists inkommensurable Persönlichkeit doch irgendwie fassen und biographisch/psycho-

²⁹ Die ebenfalls im Essay nicht erwähnte »Marquise von O...« wird allerdings in der Literarisierung dieses Essays bzw. der ihm vorausgehenden Rede zum Kleistjubiläum 2011 in Thun nachgetragen: Bärffuss, Koala (wie Anm. 2), S. 10.

³⁰ Der Roman »Hundert Tage« (Lukas Bärffuss, Hundert Tage. Roman, München 2010) ist ein Dokument der Kleist-Rezeption, der Auseinandersetzung mit – am deutlichsten – Kleists »Verlobung in St. Domingo«, aber in Details auch mit »Michael Kohlhaas« (vgl. Davids Gerechtigkeitsfanatismus als Kind; ebd., S. 6), »Das Erdbeben in Chili« (so erinnern die Massenszenen rund um den Papstbesuch Johannes Pauls I. oder die trügerische »Idylle« des Zeltlagers vor dem endgültigen Chaos an Kleists Novelle; ebd., S. 198), »Das Bettelweib von Locarno« (vgl. das Auftreten der Hausdienerin Erneste, ebd., S. 100, oder später einer Bettlerin als Spuk; ebd., S. 196) etc. Vgl. dazu auch Jan Süsselbeck, »Geschlechterkriege« als »Rassenkriege«. Von Heinrich von Kleists Literatur bis zu ihrer intertextuellen Aufrufung bei Lukas Bärffuss. In: Ders., Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2013, S. 368–403; ders., Der erfrischende Machetenhieb. Zur literarischen Darstellung des Genozids in Ruanda, am Beispiel des Romans »Hundert Tage« von Lukas Bärffuss und seiner intertextuellen Bezüge zu Heinrich von Kleists »Verlobung in St. Domingo« (1811). In: Carsten Gansel (Hg.), Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989, Göttingen 2011, S. 183–202.

logisch erklären zu wollen. Warum und inwiefern? Darauf seien hier – der Struktur des Essays folgend – vier Antwortversuche gegeben:

(a) Kleist wird als programmatische Exempelfigur³¹ zur Beantwortung poetologischer, literaturtheoretischer Leitfragen genutzt. Konkret geht es in Bärffuss' Kleist-Essay um die Frage nach dem Ort und der Aufgabe von Dichtung, noch konkreter um eine mögliche gesellschaftliche Funktion und darüber hinaus um eine anthropologische, quasi wissenschaftliche Erkenntnisfunktion von Dichtung. Der Sprecher in Bärffuss' Essay sieht für Autoren keinen Ort im Staat und an der Universität, da sich Dichtung nicht auf einen klaren Auftrag einengen lässt. Kleist wird geradezu zur Symbolfigur für diese Ortlosigkeit stilisiert, denn »Heinrich von Kleist hat sein Leben lang nach einem Ort gesucht, für sich selbst und für seine Dichtung« – vergeblich.³²

(b) Bärffuss' Essay entwirft eine narrative, zugleich faktenorientierte Skizze von Kleists Leben (mit anlassbezogenem Fokus auf der Schweiz-Phase), die auch auf Basis von Briefzitate erarbeitet und »abgesichert« wird. Dabei werden, wie gesagt, die postulierte Ortlosigkeit Kleists und die Unverortbarkeit seines Werkes zu roten Fäden für diese biographische Skizze. Kleist erscheint hier auch historisch-biographisch als Ortloser, dessen unterschiedliche Lebenspläne scheitern müssen, weil Kleists Persönlichkeit und auch Kleists Werk paradigmatisch ortlos sind. Die – hier breit aufgegriffene – Schweiz-Phase mit Kleists anfänglichem Plan, als Bauer auf einer Aare-Insel zu leben, kann in dieser Argumentationslogik daher gar nicht zum Ziel der Sesshaftigkeit führen. Bärffuss' Essay versucht – wie mehrere der Kleist-Preis-Reden auch – eine biographische Ursache für Kleists pathologische Unstetheit zu finden und entdeckt diese in dem frühen Elternverlust und einer existentiellen »Beschädigung«, einer Traumatisierung durch den Krieg und durch Kleists Zeit als »Kindersoldat«.³³ Der Sprecher in Bärffuss' Essay schlussfolgert daraus zum einen (etwas klischeehaft), dass gerade dieser Traumatisierung auf rätselhafte Weise Kleists große Kreativität zugrunde liege,³⁴ und zum anderen ein »paradoxes Faktum«, das man übrigens in gewisser Weise auch über Bärffuss' eigenes Werk sagen könnte: »Kleist hat nie über seine Kriegserfahrungen als Kind geschrieben. Jedenfalls nicht direkt. Indirekt kommt der Krieg in beinahe allen seinen Stücken vor, oft in einer seltsam verwandelten Form.«³⁵

Hier deutet sich schon eine dritte Funktionalisierung des Kleist-Bildes an, die auch dem dritten Teil des Essays unterlegt ist: (c) Die Kleist-Skizzen werden mit

³¹ Vgl. Bärffuss, Der Ort der Dichtung (wie Anm. 1), S. 110f.

³² Bärffuss, Der Ort der Dichtung (wie Anm. 1), S. 111.

³³ Bärffuss, Der Ort der Dichtung (wie Anm. 1), S. 117f.: »Wenn man weiter bedenkt, wie früh er [d.i. Kleist; A.B.] Vater und Mutter verlor und das Elternhaus durch eine Kaserne ersetzt sah, dann wird man das Gefühl nicht los, dass da ein Traumatisierter durch den Kontinent und durch sein Leben irrt, ein ehemaliger Kindersoldat, der eine verlässliche Bindung sucht, mit sich, mit der Welt – und sie nirgends findet«.

³⁴ »Von da an lebt er als Gebrochener, aber, und das ist wieder eines der großen Rätsel, vor die uns dieser Dichter stellt: Erst als Gebrochener gelangen ihm die großen Texte.« (Bärffuss, Der Ort der Dichtung, wie Anm. 1, S. 118)

³⁵ Bärffuss, Der Ort der Dichtung (wie Anm. 1), S. 115.

Skizzen des eigenen Werdegangs von Lukas Bärfuss als Schriftsteller überblendet. In beiden Fällen sind es faktengestützte, nichtsdestotrotz fiktive erzählte Bilder, insbesondere auch Bilder von zwei Männern, zu denen es kaum Bilder gibt: Kleist und Bärfuss' Vater. Das heißt: Im dritten Teil des Kleist-Essays wird ein narrativer, autobiographischer Entwurf der eigenen Genese als Autor entwickelt; er wird auf der Basis einer (zunehmend fiktionalisierten) Ekphrasis eines Fotos erarbeitet, das Bärfuss' toten Vater auf der Brücke zu »Kleists« Aare-Insel zeigt.³⁶

In diesem Abschnitt des Essays nähert Bärfuss die eigene Entwicklung hin zum Schriftsteller – trotz aller Unterschiedlichkeit – dem Modellfall Kleist implizit an. Diese behauptete Parallelität der Kleist'schen und Bärfuss'schen Genese als Autor ließe sich, wie folgt, zusammenfassen: Die eigene Ortlosigkeit wird als indirekter Widerstand gegen den Normierungsdruck z.B. der Thuner Schule oder anderer gesellschaftlicher Instanzen interpretiert. Auch das interimistische Herausfallen aus klaren Zeitstrukturen verbindet das Selbstbild Bärfuss' und sein Kleist-Bild: »Ich wuchs in einer Zwischenzeit auf, in der das Alte keine Gültigkeit mehr hatte und das Neue noch nicht da war«,³⁷ was so sicherlich auch für Kleist gelten mag. Beide Schriftsteller-Genesen schneiden sich in einem Foto: dem Bild des Bilderlosen – des Vaters wie Kleists. In logischer Konsequenz erkennt der Sprecher des Essays – in rückwärtiger Stilisierung – als Initial seines Schreibens genau den Moment, als der Vater verstorben ist und der Sohn diese Nachricht erst zu spät erhält:

Das [d.h. der Tod des Vaters, A.B.] war alles in allem eine traurige Geschichte, aber sie kam trotzdem wie gerufen. Ich besaß plötzlich eine Geschichte, und dies befähigte mich, überhaupt zu schreiben. Ich schrieb nie über meinen Vater. Zu wissen, dass es möglich wäre, war mir genug. Es war nicht die Wut oder der Zorn, auch nicht die Trauer, die mich zum Schriftsteller machte – es war die Einsicht in die Geschichte, in die ich verstrickt war. Gewisse Ereignisse konnte ich nicht ändern, ich konnte nicht einmal etwas Verlässliches über sie erfahren, weil das Schweigen um meinen Vater zu groß war. Was mir blieb, war das Schreiben, die Erfindung meiner oder irgendeiner Geschichte [...].³⁸

Hier schließt sich wiederum der vierte Argumentationsschritt logisch an, wird daraus doch als poetologische Konsequenz (d) eine Gemeinsamkeit des eigenen Welt-, Menschen- und Literaturbildes mit Kleist gezogen. Der Essay deutet implizit etliche Anknüpfungspunkte zwischen dem imaginierten Kleist-Bild und dem eigenen Schreiben bzw. der eigenen Poetik von Lukas Bärfuss an: Dem Glauben an ein gesichertes, geordnetes Ganzes wird eine Absage erteilt, ihm vielmehr die Erfahrung einer (mit Kleist) »gebrechlichen Einrichtung der Welt« entgegengestellt. Darin werden die menschlichen Handlungen nicht durch irgendwelche internen oder externen Sinnzusammenhänge bestimmt, sondern rein durch (oft fragliche,

³⁶ »Wenn ich das Bild meines Vaters auf der Brücke betrachte, so kommt mir der Gedanke, dass er zwischen mir und Kleist steht. Ich, er, eine Brücke, die Kleistinsel. Das ist ein überzogenes Bild.« (Bärfuss, Der Ort der Dichtung, wie Anm. 1, S. 125)

³⁷ Bärfuss, Der Ort der Dichtung (wie Anm. 1), S. 121.

³⁸ Bärfuss, Der Ort der Dichtung (wie Anm. 1), S. 126.

immer zwanghafte) Interpretationen anderer menschlicher Handlungen.³⁹ Die Figuren in Bärfuss' Texten und die Akteure des von Bärfuss gezeichneten Weltbildes sind ähnlich von permanenter Unbehaustheit, radikaler Instabilität⁴⁰ und einer fortwährenden Metamorphose geprägt wie Kleists Figuren. Das alles, das sich in Denkfiguren der Ortlosigkeit und der Veränderung komprimieren ließe, sieht der Sprecher in Bärfuss' Essay als Inbegriff von Kleists Texten und, mehr noch, geradezu als Inbegriff der Literatur an sich an, was positiv gewertet ist, liegen doch in Ortlosigkeit und Veränderung durchaus Qualität und Aufgabe der Literatur: »Die Dichter schaffen keine Orte, sie schaffen Räume, in denen sie sich selbst und wir alle uns verändern können, in der Vorstellung, und manchmal sogar in der Wirklichkeit.«⁴¹

Bärfuss' Kleist-Essay zeigt damit einerseits das erkennbare Bemühen um gute werkbographische Kenntnisse zu Heinrich von Kleist wie seinen Texten und dadurch auch das Bemühen, diesen unbeschreibbaren Autor irgendwie doch möglichst treffend zu beschreiben; andererseits nutzt Bärfuss Kleist als exemplarisch-paradigmatische Verdichtung der eigenen Schriftsteller-Existenz und als Reflexionsfigur für wichtige literaturtheoretische Fragen: Welche Funktion und Aufgabe, welchen Ort hat Literatur? Es ist durchaus eine ethische Aufgabe, die insbesondere in der Ortlosigkeit und Wandelbarkeit von Kleists Figuren, Texten, Selbstbildern idealtypisch aufscheint.

Eine ähnliche Leitfrage stellte in demselben Jahr der Kleist-Essay von Sibylle Lewitscharoff bzw. ihre Dankrede für den Kleist-Preis 2011, kommt aber zu einer diametral entgegengesetzten Antwort. Lewitscharoff kritisiert Kleists Werk vielmehr scharf – als unethisch, als obsessives »Malm- und Mahlwerk des Bösen«, als kaltblütigen, mitleidslosen Terror.⁴² Die biographische Erklärung dieser provozierenden Lesewirkungen will Sibylle Lewitscharoff, wie Bärfuss, in einer Traumatisierung Kleists durch den frühen Verlust der Eltern und in dem Dasein als »Kindersoldat«⁴³ entdecken. Auch das Scheitern des wissenschaftlichen Welterklärungsanspruchs und schließlich der Selbstmord werden – ähnlich wie bei Bärfuss – erwähnt. Trotz dieser anscheinenden psychologischen »Erklärbarkeit« bleibt für Lewitscharoff aber das grundlegende Problem der unethischen Literatur Kleists, oder anders gesagt: Kleists Texte versagten, so die Sprecherin in Lewitscharoffs

³⁹ »Kleist behauptet nun, dass nicht eine Absicht, sondern das Spiel dieser Interpretationen und Gegeninterpretationen das menschliche Verhalten und damit auch die Weltgeschichte bestimme.« (Bärfuss, *Der Ort der Dichtung*, wie Anm. 1, S. 127)

⁴⁰ »Es gibt keinen sinnstiftenden Gedanken, kein leitendes Prinzip, es gibt nur den Moment, der sich durch die wechselseitigen Zustände dieses Moments und ihrer Interpretationen gestaltet. Wir sind, was wir sind, durch unser Gegenüber, das sich wiederum durch uns definiert. Streng genommen gibt es uns nur durch die Beziehung. Wir sind nicht durch uns selbst definiert, wir werden definiert durch das andere [...]. »Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß.« Mit diesem gewaltigen Satz erledigt Kleist den Glauben an ein gesichertes Ich.« (Bärfuss, *Der Ort der Dichtung*, wie Anm. 1, S. 128)

⁴¹ Bärfuss, *Der Ort der Dichtung* (wie Anm. 1), S. 130.

⁴² Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 (wie Anm. 19), S. 16.

⁴³ Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 (wie Anm. 19), S. 15.

Kleist-Preis-Rede, vor der unabdingbaren ethischen Funktion von Literatur. Indirekt – wie auch in anderen Essays und Reden dieser Gegenwartsautorin – wird hier eine gesellschaftlich-ethische Verantwortung von Literatur deutlich, die Lewitscharoff einfordert und die in ihrem Literaturverständnis durchaus eine moderne Variation der ästhetischen Erziehung im Gefolge des »verehrten Friedrich Schiller« sein mag.⁴⁴

Wo Bärfuss diese Frage trotz des latenten Kriegs- und Gewaltmotivs Kleists positiv beantwortet sieht, geißelt Lewitscharoff die »moralische Verwilderung« von Kleists Texten:⁴⁵

Ein Tohuwabohu aus Gut und Böse anzurichten, ohne mehr den mindesten Begriff davon zu haben, dass das Böse mit Macht die Wurzel des Seins zerstört und darum auch in einem poetischen Text ein Minimum an Widerstand dagegen aufgeboten werden muss, ein Anker für den Leser oder Zuschauer, ist nicht unbedingt das, was ich in der Literatur suche und was mich begeistern könnte.⁴⁶

Diesen Anker oder Ort des Widerständigen sieht Bärfuss (meines Erachtens sehr zu Recht) in Kleists Texten gegeben, ja dort geradezu exemplarisch verkörpert. Lewitscharoff hingegen spricht Kleists Werk dieses »Minimum an Widerstand« und, mehr noch, eine ethische Qualität rundheraus ab.

Trotz abweichender Positionen stellen beide Kleist-Essays aus dem Jahr 2011 anhand von Kleists Biographie und seinen Texten implizit dieselbe Frage nach Aufgaben und Funktion von Dichtung – und kommen zu diametral unterschiedlichen Antworten: Bei Bärfuss wird Kleist zur Exempelfigur für eine Literatur, deren Ort nur in der Ortlosigkeit bestehen und die darin vielleicht auch ethisch Position beziehen kann. Lewitscharoff konstatiert das Gegenteil: Für sie versagen Texte wie die Heinrich von Kleists vor der ethischen Aufgabe von Literatur. Was beiden Essays gemeinsam ist, ist das Paradox, einen Unbeschreibbaren zu beschreiben. Gerade in diesem Paradox lässt sich jedoch trefflich über die eigene Kunst, die Funktion und den Ort der Literatur reflektieren.

⁴⁴ Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 (wie Anm. 19), S. 18.

⁴⁵ Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 (wie Anm. 19), S. 15.

⁴⁶ Lewitscharoff, Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 (wie Anm. 19), S. 15f. Die Ausnahme sieht der Essay in der Figur Toni aus »Die Verlobung in St. Domingo, die als der einzige ethisch gute Mensch in der Hölle der »Rachgierigen« bezeichnet wird und deren vorbildliche Entwicklung hin zu humanitären Werten wie Liebe und Mitleid betont wird (ebd., S. 16).