



PROJECT MUSE®

Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell (review)

Gerhard Sauder

Monatshefte, Volume 100, Number 2, Summer 2008, pp. 297-300 (Review)

Published by University of Wisconsin Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/mon.0.0012>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/240284>

It is precisely this intertwining of *Macht* and *Geist* that also takes center stage in Schiller's and Goethe's vision of Europe. In both Schiller's historical writings and his plays, which seek to diagnose the European situation since the seventeenth century, European identity is connected to the prevention of conflict, which in turn makes Napoleon appear as a direct threat to the political equilibrium of the European states after the peace treaty of Westphalia (83). Although to some extent critical of Napoleon's expansionist goals, Goethe apparently has closer affinities to the Napoleonic continental project, which in its most peaceful form seems to mirror Goethe's concept of *Weltliteratur*. Seen from this perspective, *Weltliteratur* emerges as a specifically cultural dimension of transnational politics, while also providing a pluralist and "nomadic" alternative to the primacy of the "nation" Lützelers ascribes to Herder (86 and 91). Leaving aside the perhaps somewhat problematic characterization of Herder, it is interesting to note that Goethe's *Weltliteratur* is reactivated throughout the twentieth century whenever a presumed European cultural unity threatens to disintegrate. The celebration of Goethe by Hermann Hesse, Thomas Mann, and others represents that literary attempt to intervene in the political process which Lützeler outlines in his introductory remarks; but it also shows—perhaps unintentionally—that, in contrast to the threshold between the eighteenth and nineteenth centuries, such intervention met little success throughout the twentieth century.

Although Lützeler highlights the development of a European discourse in twentieth-century German literature, it also seems that literary writing itself becomes increasingly less able to fulfill any political role the more the twentieth century progresses. Postcolonial critics outside Europe, like Homi Bhabha, might occasionally appeal to Goethe (88–90), but the most recent German-speaking reflection on the idea of Europe in essays by Thomas Hürlimann, Rolf Hochhuth, and Günter Grass does not make any substantial contribution beyond the customary embrace of multicultural tolerance (271). It seems, then, that the identity of Europe since the 1990s is no longer formed through literary discourse, as it was to a considerable extent around 1800. Undoubtedly, this has much to do with the commodification of literary writing, which is ironically part of the same economic globalization that literature supposedly seeks to counterbalance: not surprisingly, the political relevance of literary writing has been in decline since the late 1960s. Seen against this background, Lützeler's eminently readable book is not only a timely and important study on the image of Europe in German literary history, but also raises valid questions about the actual political potential of literary writing beyond the European arena.

Rice University

—Christian J. Emden

Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell.

Von Beda Allemann. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Eckart Oehlenschläger. Bielefeld: Aisthesis, 2005. 429 Seiten. €29,00.

Beda Allemann (1926–1991) hat seit den sechziger Jahren an dieser Monographie gearbeitet. Er hielt sie für sein wichtigstes Werk. Mehrfach gilt ein "zu spät" für diese Veröffentlichung aus dem Nachlass: Strukturanalytische Untersuchungen galten schon um 1990 nicht mehr als der letzte Schrei; selbst ein Erscheinen dieser Kleist-Studien

vor Allemanns Tod hätte Spuren des langen Entstehungsprozesses, der inhärenten “bestimmten Ungleichheiten” nicht übersehen lassen. Für den Druck hatte der Verfasser noch selbst die Einleitung und die Einzelanalysen (I. Teil) vorbereitet; an dem umfangreichen II. Teil hat er bis zuletzt gearbeitet—über 100 Seiten mehr oder weniger ausformulierter Passagen werden im “Anhang” mitgeteilt.

Leitfrage ist das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit, die Entdeckung einer thematischen Grundformel, der ‘Antizipation’ als ‘Struktur’ oder ‘Konstruktion’ in Kleists Dramen. Das Phänomen der potenzierten Vorwegnahme, der ‘Antizipation,’ ist in unterschiedlicher Prägnanz in allen Dramen nachweisbar und markiert die innere Gespanntheit und Antithetik des Werkes. Wie die Existenz Kleist’scher Protagonisten völlig auf ‘Vorwegnahme’ gegründet ist, zeigt das Beispiel der *Penthesilea* besonders deutlich: Gerade in diesem Werk ist die “göttliche Erscheinung” eine Antizipation traumhafter Natur, die aber auch die Existenz der Betroffenen im Ganzen prägt. Auch für Alkmene, die der Täuschung erliegt, ist die Antizipation an Wahrheitsgehalt jeder möglichen Wirklichkeit überlegen. Kleists Helden und Heldinnen erliegen ihrem Traumbild. Da dramatisches Geschehen—bei aller Bindung an die Bühnengegenwart—zukunftsbezogen ist, bezeichnet Antizipation die Gesamtheit der Techniken, die ein Bühnenwerk zum Ende der Handlung hin treiben.

Kleists Antizipations-Formel geht über die bewährten Verfahren der Vorausdeutung hinaus; sie überbietet den technischen Kunstgriff durch Potenzierung. Den zentralen Traumvisionen und Aspekten des Visionären bei Kleists Helden fehlt der Charakter der unheil drohenden Vorwarnung. Sie scheinen eher mit den Apotheosen des barocken Festspiels verwandt; gemeinsam ist ihnen die Aura des Überirdischen. Die Antizipation prägt die Kleist’schen Helden von Grund auf und ist ihre zentrale Bestimmung. Kleists Dramaturgie reflektiert die Bedingungen der Möglichkeit antizipatorischen Handelns. Dadurch wird ein geradezu stationäres Aufbauprinzip begründet. Kleists Helden haben keinen Spielraum (vgl. Guiskard). Sie blockieren sich selbst in ihrer absoluten Antizipation.

In den Erzählungen erscheinen die konstruktiven Zusammenhänge des Dramas gelockert. Aber die zukunftsgerichtete Antizipation der Dramen wird in den Erzählungen zu einer antizipatorischen Fixierung aus der Vergangenheit heraus. Auch sie sind reich an Vorwegnahme-Motiven, aber der traumhaft-visionäre Aspekt ist selten so dominant wie in den Dramen.

Die Analyse der Stücke fasst je zwei zusammen—unter “Frühe Trauerspiele” den dramatischen Erstling *Familie Schroffenstein* und *Robert Guiskard*, das Fragment. Die frühe Tragödie verblüfft durch handwerkliche Sicherheit, psychologische Motivierung, aber auch Peinlichkeiten in den Liebesszenen. Das Stück lebt aus einer konsequenten Symmetrie der Abläufe, einer alles mitreißenden Präzipitation. Grundfigur des dramatischen Konflikts ist eine sich katastrophal zuspitzende Annäherung in zwei Hauptbereichen, der Familien- und Liebestragödie. Die drei Antizipations-Szenen (III/1, Brautnacht, Eröffnungsszene) werden ausführlich analysiert. Das Stück kann als die durch falschen Verdacht antizipierte Selbstvernichtung der Familie Schroffenstein verstanden werden.

Die Motive von Robert Guiskards Handeln sind aus der Rekonstruktion der ersten zehn Auftritte kaum zu erkennen. Fest steht die Entschlossenheit des Normanenherzogs, Konstantinopel zu erobern. Falls er einer Weissagung vertraute, wäre dies ein für Kleist spezifisches Antizipationsmuster.

Die beiden Lustspiele verbindet bei aller Verschiedenheit der gemeinsame Sachverhalt, keineswegs eine konventionelle Disposition durchzuspielen. Kleist versucht eine potenzierte Form des Dramas zu verwirklichen. Für den *Zerbrochenen Krug* wählt er das Modell der analytischen Dramenform mit dem Dorfrichter Adam als der eigentlichen Hauptfigur; das Liebesdrama tritt zurück. Eve ist als handelnde Figur blockiert. Spuren der Antizipationstechnik sind in Adams Traum zu finden; darin nimmt er seine Selbstentlarvung vorweg. Die schwache Antizipationsformel gereicht diesem Lustspiel zur Kritik; auch der nicht bühnentaugliche "Variant" konnte keine Abhilfe schaffen.

Durch die Technik der Reduplikation der Handlung übertrifft *Amphitryon* das frühere Lustspiel. Wiederholt wird die Situation der Szene I/4 durch II/5. Mit der damit möglichen Potenzierung der dramatischen Substanz realisiert Kleist erstmals das schon lange angestrebte Über-Drama als Lustspiel. Nun kommt auch das Prinzip der Antizipation zu seiner spezifischen Entfaltung. Das Prinzip, das antizipierte Traum- und Wunschbild an die Stelle der Wirklichkeit treten zu lassen, wird alle künftigen Helden Kleist'scher Dramen prägen. Mit *Amphitryon* ist der für seine Dramaturgie entscheidende Durchbruch gelungen.

"Plus und Minus" ist die Interpretation von *Penthesilea* und *Das Käthchen von Heilbronn* überschrieben: Vergleichsbasis sind die beiden Titelheldinnen. Wichtigste strukturelle Prämisse in *Penthesilea* ist die Prägung der Heldin durch ein mythisches Erscheinungsbild des göttlichen Helden, den sie sich im Kampf als Bräutigam erobern wird. So steht sie von Anfang an im Spannungsfeld zwischen Antizipation und Fixierung. Sie muss an ihrer spezifischen Antizipation, an ihrer eigenen Nicht-Realisierbarkeit scheitern. Das Irresein ist konsequente Steigerung ihrer Antizipation ins Übermenschliche. Hier öffnen sich tiefenpsychologische Assoziationen, die schon in Kleists Erstling in der archaischen Thematik von Tod und Liebe die Antizipationsbilder begleiteten. Der 15. Auftritt stellt die Gipfelszene dar, in der die Antizipation der Heldin voll entfaltet wird. Der bis zum Wahnsinn überaktiven Penthesilea stellt Kleist das bis zur Traumverlorenheit passive Käthchen gegenüber. Das Traumbild-Motiv bestimmt ihr Verhalten. Von diesem Stück an (mit Ausnahme der *Hermannsschlacht*) erfahren Kleists Antizipationsbilder eine Festlegung auf somnambule Phänomene. Der Traum lässt sich auf der Basis der Antizipations-Formel und der Cherub als 'romantische Motivverstärkung' verstehen. Die förmliche Romantisierung des Antizipations-Schemas spielt noch in Kleists letztem Drama eine beträchtliche Rolle.

Trotz eklatanter Unterschiede haben die beiden letzten Dramen Kleists den Bezug auf das Staatsgesetz gemeinsam. In *Die Hermannsschlacht* fehlt ein Antizipationsbild. Von allen anderen Kleist'schen Helden unterscheidet sich Hermann durch sein Wissen, wie er seine Vision verwirklichen will. So schrumpft das Antizipations-Schema zum Manipulationsmechanismus, und die Bühnenfigur dieses Stücks ist geradezu als Selbstparodie des Kleist'schen Heldentypus bestimmbar.

In *Prinz Friedrich von Homburg* wird das Antizipations-Schema erstmals bühnenmäßig vollständig szenisch realisiert; die Realisation wird an den Beginn des Schauspiels gestellt. Nicht allein der Protagonist, sondern auch der Kurfürst als Rätsel- und Mitspieler vereinigen in ihrer Person und Rolle das Ineinander von Gegen- und Mitspiel. Vor allem der Kurfürst steigert sich geradezu zur Hauptfigur des Stücks. Er baut ein Gegenspiel auf, das in dieser Konsequenz in Kleists Werk

bislang nicht bekannt war. Die Tragödie des Prinzen verläuft so stationär wie nur je ein Kleist'scher Antizipationsvorgang. Mit der Rückkehr zur Antizipation des Anfangs werden Spannung und Widerspruch zwischen Leben und Tod erneut in die Zukunft projiziert und aufrechterhalten.

Im umfänglichen Anhang finden sich im ersten Teil "Präliminarien," Themenkomplexe, die nicht ausgeführt werden konnten, Skizzen über "Das Werk-Modell Drama," Exkurse zur Sprachtheorie und zum biographisch-sozialen Kontext. Der zweite Teil über "Mythos—antik und modern" sammelt Material zur mythologischen Qualität und mythologischen Thematik in Kleists dramatischem Werk; eine strukturanalytisch orientierte "Befassung" mit seiner Dramaturgie wird unter der Leitidee "Mythos" noch einmal begründet. Mit Notizen zu den einzelnen Stücken, Überlegungen zur "Neuen Mythologie" und dem Ziel des Nachweises einer durchgängigen "Mythologie der Antizipation" bricht die Darstellung ab.

Der Herausgeber Eckart Oehlenschläger hatte keine leichte Aufgabe. In seinem "Editorischen Nachwort" berichtet er über den Nachlass und die drei Stufen des Materials. Es ist bedauerlich, dass Allemann seine ambitionierte Arbeit nicht selbst zum Druck befördern konnte. Die Probleme, die er sich mit dem zweiten Teil aufgebürdet hatte, waren in einer monographischen Studie kaum lösbar. Es hätte vollauf genügt, die Antizipations-These an den Stücken zu verifizieren. Das Projekt, eine Theorie des literarischen Werkes ("Modell"-Charakter der Literatur) im Kontext poetologisch-literaturtheoretischer Grundfragen zu begründen, und zwar in einem strukturanalytischen Rahmen, war eine Selbstüberforderung des Autors. Den Kairos für dieses Vorhaben hatte er verpasst. Eine Überarbeitung der Einleitung und der Werkanalysen, die gelegentlich zirkulär formuliert sind und manche Kürzung verdienten, hätte die in der Kleist-Forschung nicht ganz neue These der Diskussion unterbreiten können. Mit solcher Insistenz ist die Antizipations-Thematik jedenfalls bisher nicht entfaltet worden. Die Monographie verdient trotz ihrer Unvollkommenheit Beachtung und kritische Aufmerksamkeit.

Universität des Saarlandes

—Gerhard Sauder

Aesthetic Vision and German Romanticism: Writing Images.

By Brad Prager. Rochester, NY: Camden House, 2007. viii + 287 pages. \$75.00.

Brad Pragers Monographie setzt bei dem Begriff der "Vision" als einem Schlüsselbegriff romantischer Literatur und Ästhetik an, ist allerdings nicht primär als Beitrag zur Erforschung visuell-optischer Metaphern in der Ästhetik konzipiert, sondern fokussiert Modelle und Spielformen der Imagination in der deutschen Literatur um 1800. Die Einleitung exponiert klar die Ausgangsthese der Analysen: Für romantische Dichtung und Kunst ist die transzendentalphilosophisch fundierte Vorstellung maßgeblich, die äußere Welt sei ein Konstrukt der Imagination und das Ich produziere diese Welt gleichermaßen im Wachen wie im Traum (3). Entsprechend erscheine die Differenz zwischen dem Realen und dem Imaginären als hinfällig, und es bedürfe neuer Modellierungen des Erfahrungsprozesses. Habe der idealistische Diskurs den "firm ground of the exterior world" (3) zum Verschwinden gebracht, so werde der dadurch aufgerissene Abgrund gerade von Werken romantischer Literatur und Kunst ausgelotet. Als Folge der Preisgabe traditioneller Modelle des Erfahrungsprozesses