

Inhaltsverzeichnis

0.	Einleitung.....	1
1.	Kleist und Frankreich.....	7
1.1	Drei Aufenthalte in Frankreich.....	7
1.1.1	Im Jahr 1801 (Die Großstadt).....	7
1.1.2	Im Jahr 1803 (Robert Guiskard).....	17
1.1.3	Im Jahr 1807 (Die Gefangenschaft).....	18
1.2	Der französische Einfluss aus Kleists Leben und Werk.....	22
1.2.1	Die französisch-reformierte Gemeinde zu Berlin.....	22
1.2.2	Der Einfluss Rousseaus.....	25
1.2.3	Andere Einflüsse.....	31
1.3	Die Germania-Periode.....	35
1.3.1	Die Texte.....	35
1.3.1.1	Die Hermannschlacht.....	35
1.3.1.2	Die Germania-Texte und die Kriegslyrik.....	40
1.3.2	Der Kontext.....	47
2.	Frankreich und Kleist.....	55
2.1	Frühe Artikel.....	59
2.2	Mme de Staël.....	60
2.3	Zwei Artikel im „Le Globe“.....	65
2.4	Erste Übersetzungen.....	66
2.5	Heines Besuch bei Dumas.....	67
2.6	Saint-René Taillandier.....	67
2.7	Kleist im Zeichen des Realismus.....	69
2.7.1	Raymond Bonafous.....	70
2.7.2	Frankreich-Premiere.....	76
2.7.3	Der romantische Feind Frankreichs.....	77
2.7.4	Kleist als Vorläufer Nietzsches.....	79
2.7.5	I. Rouge.....	81
2.7.6	Roger Ayrault.....	83
2.8	Jean Cassou und der Surrealismus.....	91
2.9	Jean Giraudoux.....	95
2.10	André Gide.....	96
2.11	Louis Aragon.....	98
2.12	Alfred Schlagdenhauffen und der Existentialismus.....	101
2.13	Avignon 1951 – Die Entdeckung Kleists.....	107
2.14	Avignon, der Kleist-Boom und die Folgen für das französische Theater.....	114
3.	Schluss.....	116
	Anhang 1: Das Kriegslied der Deutschen.....	121
	Anhang 2: Übersetzungen der Werke Kleists (1829-1957).....	122
	Litraturliste.....	124

0. Einleitung

Während meines Erasmus-Aufenthaltes in Frankreich besuchte ich an der Université de Provence in Aix einen Kurs in Kunstgeschichte. Bei der Romantik angelangt besprachen wir Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“. Die Professorin zog zur Verdeutlichung der düsteren Stimmung des Bildes die Äußerungen Heinrich von Kleists zu diesem Bild heran. Sie beschrieb ihn als einen „romantique désespéré“, einen hoffnungslosen Romantiker. Ihre Lippen wurden dabei von einem mitleidsvoll, unschlüssigen Lächeln umspielt und ihre Augenbrauen zogen sich bedeutend in die Höhe. Sie war ergriffen von dem Schicksal des tragischen Poeten, desjenigen der sich sein Leben lang auf der Suche befand und sich, vom Dasein enttäuscht, das Leben nahm. Ihre Sprache war die des Körpers und damit hatte sie schon etwas gemein mit den Figuren die Kleist in seinen Dramen und Novellen erfunden hat, auch wenn sie nicht gleich vor Rührung in Ohnmacht fiel. „Was soll man von so einem nur halten?“, schien sie sagen zu wollen. Mme Sophie Roux war mit Kleist vertraut, obwohl es nicht ihr Fachgebiet war und obgleich sie dem Dichter eher mit ratloser Sympathie als mit Verständnis begegnete schien ihr der „romantique désespéré“ nicht ganz fremd zu sein.

Kleist ist aktuell. Nicht nur in Deutschland, wo gleich zwei Jahreszeitschriften, eine in Frankfurt/ Oder und eine in Köln, in Konkurrenz zueinander, regelmäßig wissenschaftliche Arbeiten veröffentlichen, nimmt die Publikation von Forschungsliteratur kein Ende. Auch in Frankreich gehört Kleist seit einem halben Jahrhundert zu den Klassikern. Seine Anwesenheit auf den Spielplänen der französischen Bühnen ist nicht mehr wegzudenken. Seine Werke finden sich in Einzel- oder Gesamtausgaben in den Antiquariaten, Buchhandlungen und Bibliotheken. Alle seine Werke wurden, zum Teil mehrfach, übersetzt. Einige dieser Übersetzungen, wie die der „Penthesilea“ von Julian Gracq, wurden selber zu Klassikern, so dass man sie in zahlreichen Ausgaben wieder und wieder auflegte. Vor zehn Jahren wurde von einem zur Gallimard-Gruppe gehörenden Verlag die Herausgabe und größtenteils Neuübersetzung des Kleistschen Gesamtwerkes in Auftrag gegeben. Das Großprojekt wurde 2002 abgeschlossen und brachte eine fünfbändige Gesamtausgabe hervor, in der neben den Hauptwerken auch die Gedichte, die Anekdoten, die „Germania-Texte“ und diverse journalistische Artikel der Berliner Abendblätter in einer einheitlichen Übersetzung ins Französische übertragen wurden. Selbst Übersetzungen Kleists, wie die Fabel Lafontaines „Les deux pigeons“ wurden dabei ins Französische zurückübersetzt, um die Elemente der spezifisch Kleistschen Übersetzung hervorzuheben. Ein zweiter Verlag, der etwa zur gleichen Zeit das gesamte dramatische Werk Kleists in ebenfalls neuer Übersetzung veröffentlichte, versuchte Gallimard wegen Plagiat zu verklagen. Der Regisseur Eric Rohmer verfilmte mit großem Erfolg die „Marquise von O...“ und die französische Feministin Hélène Cixous erklärte 1975, dass sie Kleist ihr Leben verdanke.

Kleist gehört in Frankreich mittlerweile zur Allgemeinbildung, sein Werk ist bekannt und geschätzt.

Diese Popularität ist bei Heinrich von Kleist allerdings keinesfalls selbstverständlich, denn seine eigene Beziehung zum französischen Nachbarn war von heftigen Widersprüchen durchzogen, die sich unübersehbar

auch in seinem literarischen Werk niedergeschlagen haben. Schon vor seinem ersten Besuch in Frankreich äußerte Kleist seine Abneigung gegenüber den Franzosen. Paris erschien ihm als Alptraum und das Attribut französisch wurde für Kleist schnell gleichbedeutend mit oberflächlich und falsch. In den Jahren 1808/09 schwenkte seine eher latente Ablehnung um und veränderte sich unter dem Einfluss der patriotischen Bewegung zu einem leidenschaftlich glühenden Hass. Alles Französische, so geht es aus den Texten hervor die er in dieser Zeit schrieb, gehört dem Bösen an muss folglich zerstört werden. Teile der Kriegsliteratur und der „Germania-Schriften“ lesen sich heute wie dunkle Zeugnisse einer lange überwundenen Barbarei und der Kleist-Bewunderer der Gegenwart ist nicht selten geneigt, sie mit einem verstörten Achselzucken den geschichtlichen Umständen zuzuschreiben. Der fanatische Hass, den Kleist mit dichterischer Meisterschaft verpackte, richtete sich direkt gegen Frankreich, die Franzosen und vor allem gegen Napoleon. Häufig stehen die schweren Aussagen ganz kahl auf dem Papier und sind lediglich durch ein dünnes Gewand literarischer Veränderung bedeckt, so dass ihre harten Umrisse überdeutlich hervortreten. Die letzten beiden Dramen, die „Hermannschlacht“ und der „Prinz von Homburg“ standen im Bezug zu der nationalen Befreiung von der französischen Besatzung; das eine mehr, das andere weniger drastisch.

Die Frage, die diese Arbeit stellt, ist, wie der Erfolg Kleists in Frankreich mit der Ablehnung Kleists Frankreich gegenüber zusammenpasst. Es soll hier untersucht werden, wie sich dieser Erfolg entwickelt hat, welche Widerstände es gegen sein Werk und seine Person gab. Weiterhin wird hier zu klären versucht, wie bedeutend der Einfluss der antifranzösischen Texte auf die Rezeptionsgeschichte war. Im beschränkten Rahmen dieser Diplomarbeit soll die Entwicklung des Kleistschen Werkes von faktischer Bedeutungslosigkeit im 19. Jahrhundert zum allgemeingültigen Kulturgut heute nachvollzogen werden. Dabei wird angestrebt, sich an die deutlichen Eckpunkte dieser Entwicklung zu halten. Eine genauere Analyse der Rezeption müsste sich radikal auf einen kleinen Ausschnitt, wie z.B. die Aufführungsgeschichte eines bestimmten Werkes nach 1945, beschränken um annähernde Vollständigkeit beanspruchen zu können.

Um zu zeigen warum das Verhältnis zwischen Kleist und Frankreich von besonderem Interesse ist, wird im ersten Teil der Arbeit zunächst Kleists ambivalente Beziehung zum westlichen Nachbarland dargestellt. Um Kleists unmittelbare Eindrücke Frankreichs zu beleuchten, werden zunächst die Briefe untersucht, die er während seiner drei Frankreichaufenthalte schrieb. Dabei wird versucht einen Eindruck der Wahrnehmung Kleists von Frankreich zu vermitteln, die sich aber während der unterschiedlichen Lebensabschnitte des Dichters sehr unterschiedlich gestaltet.

Weiter wird der französische Einfluss auf Kleists Leben und Werk betrachtet. In diesem zweiten Kapitel der Arbeit wird zunächst kurz der persönliche Einfluss auf Kleist beschrieben, der sich vor allem in seiner schulischen Bildung in Berlin und seinen lebenslangen Kontakten zu hugenottischen Kreisen in der preußischen Hauptstadt verdeutlichen lässt. Der geistige Einfluss aus Frankreich wird anhand seiner Briefe und Werke in kurzen Zügen umrissen. Besonderes Augenmerk erhält dabei Kleists geistige Verbundenheit mit Jean Jacques Rousseau.

Das letzte Kapitel des ersten Teils widmet sich schließlich Kleists Verhältnis zur nationalen Befreiungsbewegung in den Jahren 1808/09. Die knapp zweijährige Aktivität Kleists als politischer Schriftsteller geht einher mit dem Ausbruch eines extremen Hasses auf das napoleonische Frankreich und steht somit für die Phase, in der sich sein Kosmopolitismus in Nationalismus wandelte. Gegenstand des Kapitels sind das Drama „Die Hermannschlacht“, die wichtigsten Texte die Kleist für die Zeitschrift „Germania“ verfasste sowie der historische Kontext in dem diese Schriften entstanden sind. Im gesamten ersten Teil der Arbeit wird bewusst französische Sekundärliteratur einbezogen, in der Hoffnung, so bereits einen französischen Blickwinkel betonen zu können.

Der zweite Teil der Arbeit nimmt nun eine Perspektivveränderung vor. Nicht mehr Kleists Eindruck von Frankreich, sondern die französische Sicht auf den deutschen Dichter bildet den Gegenstand der Untersuchung. Dabei wird chronologisch vorgegangen. Von den ersten Zeitungsartikeln, die Kleist erwähnen wird die Geschichte der Rezeption bis zu dem Punkt hin untersucht, an dem Kleists Werk größeren Kreisen der französischen Öffentlichkeit bekannt wird. Als dieser Punkt gilt die Inszenierung des „Prinzen von Homburg“ beim 5. Theaterfestival von Avignon. Diese knapp 150 Jahre umfassende Rezeptionsgeschichte ist im Vergleich mit anderen Klassikern noch recht überschaubar, doch im Rahmen einer Diplomarbeit nicht lückenlos zu bearbeiten. Es wird sich hier deshalb an die gewichtigsten Ereignisse, Veröffentlichungen und Übersetzungen gehalten um die Rezeptionsgeschichte Kleists in Frankreich in groben Zügen zu umreißen.

Darüber hinaus muss sich in Bezug auf die Rezeption von Kleists Werken eingeschränkt werden. Viele französische Arbeiten geben einen Überblick von Kleists Gesamtwerk, dessen vollständige Beschreibung nicht leistbar und häufig auch nicht sinnvoll ist. Wenn es um die Rezeption der Dramen geht, wird sich auf die Kommentare zur „Hermannschlacht“, der „Penthesilea“ und dem „Prinzen von Homburg“ festgelegt, da sie in der französischen Rezeption am umstrittensten sind und sich daher an Hand von ihnen am besten die Brüche und Eckpunkte der Entwicklung vermitteln lassen. Ferner lassen sich anhand der „Hermannschlacht“ und des „Prinzen“ verschiedene Rückschlüsse auf den ersten Teil dieser Arbeit ziehen, da in ihnen der Bezug zu Frankreich ein entscheidendes Moment ist. Die anderen Dramen sowie die Novellen Kleists werden hier bis auf Einzelfälle nicht mitberücksichtigt. Die „Germania-Texte“ und die Kriegsliteratur werden dort erwähnt, wo sie in der Rezeptionsgeschichte eine Rolle spielen. Auch Kommentare zu Kleists Briefen werden überall dort Gegenstand der Betrachtung, wo sie zur Verdeutlichung eines neuen Blickwinkels in der Rezeption beitragen.

Um vor allem dem ersten Teil der Arbeit einen theoretischen Rahmen zu schaffen wird sich auf einige Grundannahmen Silvio Viettas zur Moderne in Europa bezogen. In seinem Aufsatz „Nationalisierung und Europäisierung der Literatur und Literaturwissenschaft in Deutschland und Italien“ entwirft Vietta ein Bild des mentalitätsgeschichtlichen Umbruchs in Europa vom Kosmopolitismus zum Nationalismus, von offenen zu geschlossenen Gesellschaftssystemen, von „*der freien, vernünftigen Subjektivität zur Nationalität*“¹. Die Epoche

¹ Silvio Vietta: Nationalisierung und Europäisierung der Literatur und Literaturwissenschaft in Deutschland und Italien. In: Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Hg. v. Silvio Vietta, Dirk Kemper, Eugenio Spedicato. Tübingen. 2005, S. 22

der Moderne wird von ihm nur dem Schein nach als rational anerkannt. Begleitet gewesen sei die Zeit um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert von „Irrationalitäten, Hoffnungen, Ängsten, Emotionen aller Art“², die es bei einer Betrachtung der Epoche zu berücksichtigen gelte. Diese „irrationalen Mentalitäten“³ werden von Vietta als die Hauptursache für eine „Nichtbewältigung der Moderne“⁴ angesehen. Gemeint ist damit die Unfähigkeit sich den Herausforderungen des geschichtlichen Umbruchs zu stellen. Säkularisierung, Traditionsbruch, der Bruch mit dem Absolutismus und die völlige Umgestaltung der politischen Landkarte Europas führten zu derart tiefen strukturellen Veränderungen, dass es auf den unterschiedlichsten Ebenen Widerstände gegen diese Entwicklung gab. Vietta spricht hier von einer „Dialogik der Gegensätze“⁵ und bezeichnet damit eben dieses Gegeneinander von Strömungen die auf der einen Seite die Entwicklungen der Moderne auf ihren verschiedenen Ebenen vorantreiben und solchen, die auf der anderen Seite mit dem Wegfall des Althergebrachten eine ungewisse Zukunft verbanden und die modernen Entwicklungen aufzuhalten versuchten, oder ihnen zumindest kritisch gegenüberstanden. Hier treffen Gegensätze wie Zukunftsbezogenheit auf Historismus oder die Möglichkeiten der Moderne auf Kulturkritik. Für die politische Ebene sieht Vietta den entscheidenden Anstoß in den deutschen Staaten weniger in der Französischen Revolution, als vielmehr in der Außenpolitik Napoleons, in dem er den „erste[n] große[n] Strukturmodernisierer Europas“⁶ sieht. Die radikalen Widersprüche der Zeit führten zu den unterschiedlichsten Reaktionen in den intellektuellen Kreisen. Der heftig geführte Diskurs brachte eine „neue semantische Codierung Europas“⁷ mit sich. Diese Neucodierung entstand aus den unterschiedlichen Positionen angesichts der Entwicklungen der Moderne im Allgemeinen und der Europapolitik Napoleons im Besonderen. In diesem Diskurs stehen sich die Bewunderer Napoleons, wie Goethe und Hölderlin sowie seine erbitterten Gegner wie Ernst Moritz Arndt oder Theodor Körner als prominente Extrempunkte einer gesamtgesellschaftlichen Debatte gegenüber. Deutliches Zeichen einer solchen Umcodierung ist die Politisierung der Dichtung.

Bezogen auf die Person und das Werk Heinrich von Kleists wird diese Arbeit an allen diesen Punkten, die Vietta für die mentalitätsgeschichtliche Entwicklung Europas hervorhebt, anknüpfen können. Wir werden Kleist erleben, als einen Dichter, der sich mit einem Bein noch im Kosmopolitismus des 18. Jahrhunderts befand, mit dem anderen aber schon den Boden der neueren politischen Bewegungen betrat. Bestes Bild dafür ist der erste Handlungsort in Kleists Drama „Der Prinz von Homburg“. Ausgangspunkt und Anfang des „vaterländischen Schauspiels“⁸ ist ein „Garten im altfranzösischen Stil“ (I, 631). Zu klären sein wird im zweiten Teil der Arbeit, wie man in Frankreich auf die ästhetische und politische Codierung von Kleists Werken reagiert.

² Ebd., S. 4

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 7

⁷ Ebd., S. 8

⁸ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Helmut Sembdner. München. 2001, Bd.2, S. 876. Im Weiteren wird diese Ausgabe unter Angabe des Bandes und der Seite zitiert.

In der schwierigen Geschichte deutsch-französischer Beziehungen kann das Verhältnis Kleists zu Frankreich und das Frankreichs zu Kleist beispielhaft und lehrreich als ein deutsch-französisches Missverständnis verstanden werden. Genauso wie Kleist nicht in der Lage war, sein lange vorherrschendes Pauschalurteil gegenüber dem westlichen Nachbarland einer kritischen Prüfung, jenseits der geschichtlichen Ereignisse, zu unterziehen, so wurde auf der anderen Seite die französische Kleist-Rezeption lange Zeit von den negativen Urteilen einiger seiner Zeitgenossen, wie Goethe oder Mme de Staël, bestimmt.

Das eine Beleuchtung des Themas auch in Zeiten der deutsch-französischen Freundschaft interessant ist, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass das „Berlin-Brandenburgische Institut für Deutsch-Französische Zusammenarbeit in Europa“ seine erste literaturwissenschaftliche Tagung (2004) und Publikation (2005) mit dem Titel „Kleist-ein moderner Aufklärer?“ ausgerechnet dem radikalen Kritiker des napoleonischen Frankreich widmete.

ERSTER TEIL:

KLEIST UND FRANKREICH

1. Kleist und Frankreich

1.1 Drei Aufenthalte in Frankreich

Heinrich von Kleist befand sich drei mal in Frankreich. Im Jahre 1801 verbrachte er mit seiner Schwester Ulrike einen fünfmonatigen Aufenthalt in Paris. Ende des Jahres 1803 hielt er sich für einige Wochen in Begleitung seines Freundes Ernst von Pfuhl in Frankreich auf. Die Reise endete mit dem Zusammenbruch Kleists in Mainz. Von Januar bis Juli 1807 war Kleist als französischer Gefangener in Fort Joux und Châlons-sur-Marne.

1.1.1 Im Jahr 1801 (Die Großstadt)

Die Gründe für Kleists erste Reise nach Paris sind unklar. In einem Brief an Wilhelmine von Zenge, in dem der Gedanke zum ersten Mal auftaucht, nennt er seiner Verlobten verschiedene Gründe für den mit ihr angestrebten Frankreichaufenthalt: sich in der Berliner Gesellschaft unwohl fühlend will er in der Entfernung ganz nach seinen eigenen Neigungen leben, ohne die Ratschläge seiner Freunde, von denen er sich missverstanden fühlt. Für

einige Jahre will er von seinem familiären und sozialen Umfeld entfernt sein. Er will französisch lernen, um in Frankreich Deutsch unterrichten zu können und darüber hinaus *„die neueste Philosophie [Kant] in dieses neugierige Land [zu] verpflanzen.“* (II, 587) Frankreich war zum damaligen Zeitpunkt das Zentrum der Wissenschaften und der Forschung in Europa. In diesen wollte sich Kleist verwirklichen. Seinen Plan, als Beamter in die Dienste des Staates zu treten, verwarf er, da er befürchtete so zum Werkzeug für Zwecke zu werden, die er nicht bezüglich ihrer moralischen Richtigkeit überprüfen konnte (II, 584f). Als Deutscher mit französischen Sprachkenntnissen erhofft sich Kleist in Frankreich vorteilhafte Arbeitsmöglichkeiten. Vier Monate später hat er die sog. Kant-Krise durchlebt. Sein höchstes und einziges Ziel, Wahrheit und Bildung in den Wissenschaften zu finden, scheint ihm gescheitert. Er glaubt nicht mehr an die Möglichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis und will Deutschland nun verlassen um sich einen *„Zweck [zu] suchen“* (II, 636). An seine Schwester Ulrike schreibt er: *„Wenn ich zu Hause bliebe, so müßte ich die Hände in den Schoß legen und denken; so will ich lieber spazieren gehen und denken“* (II, 636 f). Die Frankreichreise erscheint jetzt eher als eine Notlösung. Seiner Verlobten schreibt er von einer Reise ins Ausland *„ohne Sinn und Zweck, ohne begreifen zu können, wohin das mich führen würde“* (II, 667). Im November 1800 wollte er noch gemeinsam mit Wilhelmine reisen. Im März 1801 bittet er sie nur noch, ihn gehen zu lassen. Verhalten bietet er hingegen Ulrike an, ihn zu begleiten, hofft dabei aber heimlich, dass sie aufgrund der schwierigen Reisebedingungen ablehnt, was sie aber nicht tut. Er beantragt Pässe und gibt als Zweck seiner Reise an, in Paris Mathematik und Naturwissenschaft studieren zu wollen, obwohl er in den Briefen an Wilhelmine und Ulrike kurz vorher noch mehrfach seinen Ekel vor der wissenschaftlichen Arbeit, den Büchern und der gelehrten Gesellschaft ausdrückt. Dem Geheimrat Kunth gibt er als Ziele seiner Reise rein wissenschaftliche an (II, 644f). Der französische Germanist Claude David vermutet, dass Kleist in seinem Hang zur Geheimnistuerei Wahres und Unwahres zusammengeworfen hat, sich in seinen eigenen Widersprüchen verfangen hat und am Ende selbst nicht mehr genau wusste, was er anfangs eigentlich wollte.⁹ Die lebensplanerischen Gründe für seine Reise waren mittlerweile weggefallen. Kleists Reise war eine Flucht aus Berlin, sowie der Versuch einen Ausweg aus der intellektuellen, sozialen und familiären Krise zu finden. Über Dresden, Leipzig, Göttingen, Mainz, Straßburg und diverse andere Stationen kommt er mit seiner Schwester am 6. Juli 1801, rechtzeitig zum Revolutionsfest, in Paris an. Zehn Briefe sind aus der Zeit dieses Aufenthaltes erhalten und geben einen Überblick von Kleists Eindrücken aus der französischen Hauptstadt. Dass Kleists Bild von Frankreich bereits vor seiner Ankunft von negativen Vorurteilen geprägt ist, zeigen die Briefe, die er noch vor seinem Eintreffen in Paris schreibt. Die Ankündigung, sich den Wissenschaften widmen zu wollen hat ihm Termine mit Pariser Gelehrten verschafft, und die, so schreibt er besorgt, *„lassen einen nicht fort, ohne daß man etwas von ihnen lernt“* (II, 658). Die Wissenschaft, die Kleist eigentlich hinter sich lassen wollte, erwartet ihn in Paris bereits. Trotzdem empfiehlt er Wilhelmine, wie schon in vorherigen Briefen, sich mit der Lektüre Rousseaus weiterzubilden. Aus Straßburg schreibt er am 28. Juni bereits entrüstet: *„Noch habe ich von*

⁹ Vgl.: Claude David: Kleist und Frankreich. In: Kleist und Frankreich. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Berlin. 1969, S. 13

den Franzosen nichts, als ihre Greuel und ihre Laster kennen gelernt – Und die Toren werden denken, man komme nach Paris, um ihre Sitten abzulernen“ (II, 659).

Das Bild, welches Kleist wenig später in seinen Pariser Briefen entwirft, fällt entsprechend negativ aus. Paris erscheint als Ort von Sittenlosigkeit, Laster und Grausamkeit. Im Palais Royal, einem der damals berühmtesten Vergnügungsetablissemments der Stadt, kann „[...] man ganz Paris kennen lernen [...], mit allen seinen Greueln und sogenannten Freuden – Es ist kein sinnliches Bedürfnis, das hier nicht bis zum Ekel befriedigt, keine Tugend, die hier nicht mit Frechheit verspottet, keine Infamie, die hier nicht nach Prinzipien begangen würde“ (II, 678). Weiterhin sind

Verrat, Mord und Diebstahl [...] hier ganz unbedeutende Dinge, deren Nachricht niemanden affiziert. Ein Ehebruch des Vaters mit der Tochter, des Sohnes mit der Mutter, ein Todschatz unter Freunden und Anverwandten sind Dinge, dont on a eu d'exemple, und die der Nachbar kaum des Anhörens würdigt.(II, 686)

Claude David stellt fest, dass Kleist hier das alte Bild der Hure Babylon auf das „*stolze, ungezügelte, ungeheure*“ (II, 660) Paris anwendet. Aufgrund des Prunkes und des gigantischen Aufwandes, mit dem der 14. Juli in Paris begangen wird, bezeichnet Kleist die Festlichkeiten des Nationalfeiertages als unwürdig und beklagt die moralischen Defizite, die er vor allem in dem sinnlich betäubenden Charakter des Volksfestes sieht. „*Aber keine der Veranstaltungen erinnerte an die Hauptgedanken, die Absicht, den Geist des Volkes durch eine bis zum Ekel gehäufte Menge von Vergnügen zu zerstreuen, war überall herrschend [...]. Rousseau [...]; wie würde er sich schämen, wenn man ihm sagte, daß dies sein Werk sei?*“ (II, 664) Das Stadtbild von Paris zeichnet Kleist als eine Art Horrorlandschaft, wenn er Wilhelmines Schwester auffordert:

Denken Sie sich [...] einen Haufen von übereinandergeschobenen Häusern, welche schmal in die Höhe wachsen, gleichsam den Boden vervielfachen, denken Sie sich alle diese Häuser durchgängig von jener blassen, matten Modefarbe, welche man weder gelb noch grau nennen kann, [...] denken Sie sich enge, krumme, stinkende Straßen, in welchen oft an einem Tage Kot mit Staub und Staub mit Kot abwechseln, denken Sie sich endlich einen Strom, der wie mancher fremder Jüngling, rein und klar in diese Stadt tritt, aber schmutzig und mit tausend Unrat geschwängert, sie verläßt, und der in fast gerader Linie sie durchschneidet, als wolle er den ekelhaften Ort, in welchen er sich verirrt, schnell auf dem kürzesten Wege durchheilen- (II, 685).

Auch Kleist verirrt sich in gewissem Sinne nach Paris und erschafft nicht zufällig das Bild des fremden Jünglings, den er nach seinen eigenen Zügen gestaltet. Seine wechselnden Planungen und spontanen Entscheidungen führten dazu, dass er wohl selbst nicht mehr recht wusste, welcher Umstand ihn in die Metropole verschlagen hat. In Paris angekommen sind ihm die Straßen zu eng, die Häuser zu hoch und die Menschen zu oberflächlich. Zu den Menschen, denen er in der Pariser Menge begegnet, kann er nur flüchtige Beziehungen aufbauen und kritisiert daraufhin ihre vermeintlich gespielte Höflichkeit. Wenn er Luise von Zenge die französische Mentalität erklären will, muss er auf Klischees und Stereotypen zurückgreifen.

Man nenne dem Deutschen ein Wort, oder zeige ihm ein Ding, darauf wird er kleben bleiben, er wird es tausendmal mit seinem Geiste anfassen, drehen und wenden, bis er es von allen Seiten kennt, [...]. Dagegen ist der zweite Gedanke über ein und das selbe Ding dem Franzosen langweilig. Er springt von dem Wetter auf die Mode, von der Mode auf das Herz, von dem Herzen auf die Kunst, gewinnt jedem Dinge die interessante Seite ab, spricht mit Ernst von dem Lächerlichen, lacht von dem Ernsthaften [...]. Man versucht es, seinen Geist zwei Minuten lang an einem heiligen Gegenstand zu fesseln : er wird das Gespräch kurzweg mit einem ah ba ! abbrechen. Der Deutsche spricht mit Verstand, der Franzose mit Witz. Das Gespräch des ersten ist wie eine Reise zum Nutzen, das Gespräch des anderen wie ein Spaziergang zum Vergnügen (II, 687).

Die Sprunghaftigkeit der Franzosen sieht Kleist auch in dem häufigen Wechsel in der Mode, und obwohl er Luise am Ende seines Briefes vom 16. August noch einige Ratschläge gibt, nach denen sie sich als „*Pariser Dame au dernier goût*“ (II, 691) kleiden kann, beklagt er doch, dass ein „*Aprilmonat [...] kaum so schnell mit der Witterung wechseln [kann], als die Franzosen mit der Kleidung*“ (II, 687).

Auch wenn er in einigen Briefen eingesteht, dass seine Darstellungen etwas grob gezeichnet sind und er teilweise sogar „*etwas Schönes*“ (II, 677) in Paris sieht, sind die Beschreibungen geprägt vom Tenor einer fast ausschließlichen Ablehnung. Er, der sich selbst so sehr von seinem preußischen Umfeld unterschied, der eine militärische Laufbahn abbrach und der moralischen Integrität des Staates misstraute, bemüht sich in Bezug auf die Franzosen nicht um Differenzierung. Das komplexe Verhältnis von Individuum und Nationalcharakter wird von ihm ausgeblendet. Ganz im Gegenteil projiziert er die von ihm wahrgenommene Mentalität der Pariser auf die Franzosen im allgemeinen.

Bei seiner Beschreibung der Kriegsschäden im Rheinland überträgt er die Verantwortung für die Zerstörungen, als eine Art Kollektivschuld den Franzosen insgesamt, ohne zu bedenken, wie der Herausgeber der Zeitschrift „*Recherches Germaniques*“ Gonthier-Louis Fink bemerkt, dass die französische „*Revolutionsarmee das Rheinland erst besetzte, nachdem die preußisch-österreichische Invasionsarmee bis Valmy vorgedrungen war.*“¹⁰ Bei Kleist heißt es angesichts der Kriegsschäden: „*Ach, wenn ein einziger Mensch so viele Frevel auf seinem Gewissen tragen sollte, er müßte niedersinken, erdrückt von der Last – Aber eine ganze Nation errötet niemals. Sie dividiert die Schuld mit 30 000 000, da kommt ein kleiner Teil auf jeden, den ein Franzose ohne Mühe trägt*“ (II, 675). Für viele von Kleists Briefen sind Naturbeschreibungen bezeichnend. Die französische Landschaft, die er auf seinem Weg nach Paris durchreist, kommt jedoch mit keinem Wort in den Briefen vor. Das Bild Frankreichs wird in seinen Briefen nur durch die Hässlichkeit und Betriebsamkeit der französischen Hauptstadt repräsentiert. Die Bewegung in der pulsierenden Menschenmasse scheint ihm ein Gräuel. „*[Z]uweilen gehe ich durch die langen, krummen, engen; schmutzigen, stinkenden Straßen, ich winde mich durch einen Haufen von Menschen, welche schreien, laufen, keuchen, einander schieben, stoßen, umdrehen, ohne es übel zu nehmen*“ (II, 686).

Kleist wollte oder konnte sich nicht auf Frankreich und die Franzosen einlassen. In den ersten Briefen, die er aus der französischen Hauptstadt schreibt, wird Paris als Thema völlig ausgeblendet. In dem Brief vom 18. Juli an

¹⁰ Gonthier-Louis Fink: Zwischen Frankfurt an der Oder und Paris. In: Kleist-Jahrbuch 1997. Hg. v. Sabine Doering. Stuttgart. 1997, S. 116

Karoline von Schlieben werden die knappen Parispassagen immer wieder von massiven Text-Blöcken unterbrochen, in denen Kleist über seine vorherigen Reiseerlebnisse berichtet. Er schreibt von den freundschaftlichen Beziehungen die er in Dresden und Halberstadt knüpfen konnte. Dann schwelgt er in Erinnerungen an die Besteigung des Brockens und beschreibt lebhaft den Lauf des Rheins, den er in Begleitung seiner Schwester von Mainz bis Bonn mit dem Boot bereiste. Er beklagt den Verlust seines Vaterlandes, in das er, wie er befürchtet, nie wieder zurückkehren wird, und sehnt sich angesichts der Enttäuschung über Paris nach dem Leben auf einem anderen Stern (II, 665).

Die Art und Weise in der er Paris erlebte geht am deutlichsten aus einer Passage des Briefes hervor, den er am 29. Juli an Adolphine von Werdeck schrieb:

Ach, es ist meine angeborene Unart, nie den Augenblick ergreifen zu können, und immer an einem Orte zu leben, an welchem ich nicht bin, und in einer Zeit, die vorbei, oder noch nicht da ist. – Als ich in mein Vaterland war, war ich oft in Paris, und nun ich in Paris bin, bin ich fast immer in mein Vaterland (II, 677).

Kleist nimmt die konkrete Umgebung aufgrund seiner getrübtten Stimmung kaum wahr. Ihm ist seine nach innen gewandte Gemütsverfassung bewusst, die es ihm verbietet, das jeweilig Gegenwärtige zu schätzen. Paris ist ihm zu fassen nur mit Hilfe der vorgefassten Klischees und Meinungen möglich. Das Gegebene kann Kleist nicht würdigen. Er flieht in die Vergangenheit, die Zukunft oder zur Kunst in den Louvre, der ihm der liebste Ort in Paris geworden ist, und wo er sich beim Anblick des Apoll von Belvedere¹¹ und der mediceischen Venus vom Getümmel der Großstadt erholt. „[K]ehren uns nicht alle Gegenstände ihre Schattenseite zu, wenn wir in die Sonne sehn -?“ (II, 675), heißt es im selben Brief. Im Zusammenhang des Parisaufenthaltes steht das „in die Sonne sehen“ für den überwältigenden Eindruck, den die französische Hauptstadt zu Beginn des 19. Jahrhunderts über ganz Europa verbreitete. Als Kleist Paris 1801 betrat konnte er nur die Schattenseiten der Metropole sehen und dementsprechend negativ stellt er Paris in seinen Briefen dar. Claude David beschreibt Kleists Verhältnis zu Frankreich als eine Hassliebe, die ihn an den verhängnisvollen Gefühlskomplex erinnert, den der Dichter später in der Penthesilea beschreiben würde, in der die Liebenden durch die Gefühle unlöslich miteinander verbunden und gleichzeitig ewig getrennt sind.¹²

Was sich als Folge von Kleists Wahrnehmung herausbildet ist ein Gegensatzpaar, in dem das Deutsche positiv und das Französische negativ konnotiert sind. Der Rhein steht gegen die Seine, der deutsche Verstand gegen den französischen Witz, der deutsche Ernst gegen die französische Oberflächlichkeit, die deutsche Tugend gegen die französische Sittenlosigkeit und die erhabene deutsche Landschaft gegen die schmutzige französische

¹¹ Claude David verweist darauf, dass sich der Apoll von Belvedere in den Vatikanischen Museen befindet und sieht darin ein Zeichen für die Oberflächlichkeit von Kleists Pariswahrnehmung. In den Anmerkungen der Kleist Ausgabe von Helmuth Sembdner wird jedoch darauf verwiesen, dass sich zur Zeit von Kleists Aufenthalt die geraubte Statue als Attraktion im Louvre befand.

¹² Vgl.: Claude David: Kleist und Frankreich. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Berlin. 1969, S.16

Großstadt. Das in Kleists Briefen dargestellte Zerrbild von Paris, führt bei den französischen Literaturwissenschaftlern zu eindeutigen Reaktionen. Der Germanist Joel Lefebvre verweist auf den ideologischen Aspekt von Kleists schwarz/ weiß Darstellungen.¹³ Er sieht in keinen Sinn, den chronologischen Ablauf der Briefe zu betrachten, da in ihnen keinerlei Entwicklung erkennbar sei, und unterteilt sie bezüglich ihrer Hauptinhalte.

„Plutôt que de suivre cette correspondance dans son déroulement chronologique – démarche qui ne serait éclairante que si elle pouvait mettre en évidence une évolution dans les opinions de Kleist sur Paris ; or, il n'y a aucune évolution entre juillet et novembre -, on préférera une présentation par thèmes, qui seront : l'environnement ; les relations humaines et les mœurs ; et enfin les arts et les sciences.“¹⁴

Hatte der berühmte Kleist-Biograph Otto Brahm noch auf die scharfe Beobachtungsgabe bestanden, die aus Kleists Briefen hervorging¹⁵, so behauptet Claude David nun, dass „Kleists Eindrücke und Reflexionen in Paris von erbärmlicher Armut“¹⁶ seien. Seine Beschreibungen seien „armselige Gemeinplätze, die die Echtheit des Erlebten vermissen lassen.“¹⁷

Ebenfalls um Kleists Aufmerksamkeit und Beobachtungsgabe zu erörtern gibt Joel Lefebvre in seinem Aufsatz einen Überblick von den tagespolitischen Ereignissen der Zeit um Kleists Parisbesuch und weist darauf hin, dass keines von diesen Begebnissen eine Rolle in Kleists Briefen spielt. Der Ausstieg Preußens aus der ersten Koalition 1795, die Ernennung Napoleons zum ersten Konsul und der Staatsstreich 1799, das Attentat auf Napoleon 1800, der Frieden mit Österreich 1801, das Konkordat mit dem Papst im selben Jahr und der Frieden mit England im Jahr 1802, sowie allgemein die Stärkung persönlicher Macht, die durch militärische Einschüchterung des „Rates der Alten“ in der Verfassung des Jahres VIII nach der französischen Revolution durchgesetzt wurde, und die Etablierung eines autoritären Regimes sind Gegenstände, die für Kleist offensichtlich wenig Bedeutung hatten. Auch die Proklamation, in der Napoleon anlässlich des Friedensfestes vom 14. Juli 1801 den kontinentalen Frieden verkündet, wird von Kleist nicht reflektiert, obwohl sie auch weit über Frankreich hinaus Beachtung fand.¹⁸ Kleists negatives Frankreichbild ist an diesem Punkt noch nicht politisch, sondern maßgeblich mentalitätsgeschichtlich motiviert.

Unter den französischen Germanisten besteht jedoch relative Einstimmigkeit darüber, dass Kleists späterer Frankreichhass hier einen wichtigen Ursprungspunkt hat. Lefebvre schreibt:

¹³ Vgl.: Joel Lefebvre: Kleist à Paris en 1801 ; Stéréotypes et réactions personnelles dans les jugements des allemands sur la France, In: JOEL LEFEBVRE, *Études allemandes. Littérature. Idéologies*, Éditions l'Amble, CH 1323 Romainmôtier, 2000, S. 311

¹⁴ Joel Lefebvre: Kleist à Paris en 1801 ; Stéréotypes et réactions personnelles dans les jugements des allemands sur la France, In: JOEL LEFEBVRE, *Études allemandes. Littérature. Idéologies*, Éditions l'Amble, CH 1323 Romainmôtier, 2000, S. 306

¹⁵ Otto Brahm: Das Leben Heinrichs von Kleist. Berlin. 1911, S. 55

¹⁶ Claude David: Kleist und Frankreich. In: Kleist und Frankreich. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Berlin. 1969, S.15

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Da Kleist sich auf dem Fest aufhielt und in dem Brief vom 16. August einen tödlichen Unfall beim selbigen durch das Abbrennen eines Feuerwerks beschreibt ist davon auszugehen, dass ihm auch die Proklamation bekannt gewesen sein müsste.

Si il n'y a pas dans les lettres parisiennes de Kleist, mise à part la remarque acerbe sur la fête du 14 juillet, d'hostilité proprement politique envers la France du Consulat de Bonaparte, il est clair en revanche que le séjour à Paris et les lettres qui en sont issues sont l'une des sources de sa conversion ultérieure au nationalisme.¹⁹

Bei Claude David heißt es in ähnlicher Weise:

Die Banalität der Bilder darf uns aber den erlebten Gehalt dieses Pariser Aufenthaltes nicht vergessen lassen. Kleist hat sich in Paris nicht wohlgeföhlt. Die Enttäuschung wird sich nie wieder verwischen lassen. Wenn später die politische Konjunktur aus der Gegnerschaft gegen Frankreich eine Pflicht macht, wird das persönliche Ressentiment dem nationalen Gefühl den Boden vorbereitet haben.²⁰

Gleichwohl der Schlüssigkeit dieser Argumentation wäre es jedoch unangemessen, Kleists Briefe auf die Etablierung von Stereotypen zu reduzieren. Auch die Behauptung, Kleists Beobachtungen entsprächen nicht der Pariser Realität ist nur insofern richtig, als dass Kleist die französische Hauptstadt eher als Poet, denn als ein Reiseberichterstatter sah. In Kleists Briefen, Ausdrücken seines subjektiven Blickwinkels, finden sich neben den Themen persönlicher Befindlichkeit, der Fernbeziehung zu Wilhelmine, der intellektuellen Krise, dem Drang zur Natur und der Verurteilung des Pariser Lebens auch mannigfaltige literarische Bilder und Techniken, mit denen er seine Themen begleitet, untermalt und hervorhebt. Häufig verwendet er versteckte Zitate und übernimmt Bilder, die ihm offensichtlich bezüglich ihrer Ausdruckskraft eher zusagten, als der vielleicht einer realistischen Beschreibung angemessenere eigene Ausdruck. Scheinbar ging es Kleist häufig mehr darum, einen Gedanken in ein Bild zu übersetzen, als die exakte Realität des Erlebten wiederzugeben, wodurch er seinen Briefen eine künstlerisch-literarische Ebene hinzufügt. Demzufolge befindet man sich häufig aber auch im Unklaren darüber, inwiefern man dem exakten Wortlaut der Briefe trauen darf.

Als ein Beispiel von Kleists Versatztechnik²¹ gilt die Erinnerung an die nächtliche Kahnfahrt auf dem Rhein, die er im Brief vom 28. und 29. Juli 1801 beschreibt, und dessen Bildlichkeit er, so glaubt zumindest Gonthier-Louis Fink, von Rousseau übernahm. Bei Kleist heißt es: *„Zuweilen stieg ich allein in einen Nachen und stieß mich bis auf die Mitte des Rheins. Dann legte ich mich nieder auf den Boden des Fahrzeuges, und vergaß, sanft von dem Ströme hinabgeführt, die ganze Erde, und sah nichts, als den Himmel“* (II, 647). Wer den Rhein kennt weiß, dass

¹⁹ JoNi Lefebvre: Kleist à Paris en 1801 ; Stéréotypes et réactions personnelles dans les jugements des allemands sur la France, In: JOEL LEFEBVRE, *Études allemandes. Littérature. Idéologies*, Éditions l'Amble, CH 1323 Romainmôtier, 2000, S. 313

²⁰ Claude David: Kleist und Frankreich. In: Kleist und Frankreich. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Berlin. 1969, S.16

²¹ Als Versatztechnik wird bei Thomas Wichmann Kleists Arbeit mit seinem sog. „Ideen-Magazin“ beschrieben, in dem er literarische oder gedankliche Versatzstücke sammelte und bei Bedarf entnahm, wenn er sie z.B. in seine Briefe einflocht. Vgl.: Thomas Wichmann: Heinrich von Kleist. Stuttgart. 1988, S. 44

dieser einen durch die starke Strömung alles andere als „sanft“ hinabtreiben lässt. Dementsprechend spielt die ähnliche Szene in Rousseaus „Rêveries du Promeneur solitaire“ auf dem Bieler See.

J'allois me jeter seul dans un bateau que je conduisois au milieu du lac quand l'eau étoit calme, et là, m'étendant tout de mon long dans le bateau les yeux tournés vers le ciel, je me laissons aller et dériver lentement au gré de l'eau quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille reveries confuses mais délicieuses.²²

Rückblickend verband Kleist hier offensichtlich die Erinnerung an die rheinischen Erlebnisse mit der an die Rousseau-Lektüre. In dem darauffolgenden Brief beschreibt er seine unbefriedigende Lage in Paris, indem er das Gleichnis der abgestorbenen Eiche etabliert, welche unerschüttert im Sturm steht, wogegen die blühende vom Sturm gestürzt wird, da er in ihre Krone greifen kann. Das Bild wird später in der „Familie Schroffenstein“ und am Ende der „Penthesilea“ erneut verwendet. Wenn er im Brief vom 16. August an Luise von Zenge der Pariser „Unnatur“ sein Idealbild von Natur gegenüberstellt, wechselt er am Ende des Briefes die Adressatin seiner Rede, die bisher noch Luise war, und schwingt sich zu einem emphatischen Anruf an die pantheistische Natur auf.

Große, stille, feierliche Natur, du, die Kathedrale der Gottheit, deren Gewölbe der Himmel, deren Säulen die Alpen, deren Kronleuchter die Sterne, deren Chorknaben die Jahreszeiten sind, welche Düfte schwingen in den Rauchfässern der Blumen, gegen die Altäre der Felder, an welchen Gott Messe liest und Freuden austeilt zum Abendmahl unter der Kirchenmusik, welche die Ströme und die Gewitter rauschen, indessen die Seelen entzückt ihre Genüsse an dem Rosenkranze der Erinnerung zählen – so spielt man mit dir - ? (II, 690).

Schon Kleists frühere Briefe sind von einem hohen Maß an Literarizität gekennzeichnet. So entstand das berühmte Bogenbild, in dem Kleist für seine hoffnungslose Lage Trost sucht. Darin beschreibt er ein Würzburger Gewölbe, welches nicht in sich zusammenstürzt, da die einzelnen Steine sich gegenseitig stützen (II, 593). Auch das Symbol der Marionette, das aus dem 1810 veröffentlichten Aufsatz „Über das Marionettentheater“ bekannt ist, formulierte Kleist bereits im Mai 1799 in einem Brief an Ulrike, wo er sich, noch der unbedingten Vernunft ergeben, dagegen wehrte als „eine Puppe am Drathe des Schicksals“ (II, 490), dem „Spiel des Zufalls“ (Ebd.) ausgeliefert zu sein.

Trotz der auch vorherigen Literarizität seiner Briefe wird häufig die Annahme geäußert, dass sich der Wandel Kleists zum Schriftsteller in Paris vollzog, also als Folge der intellektuellen Krise, die dem Parisaufenthalt unmittelbar vorausging, und auch währenddessen anhielt. Claude David vermutet, dass Kleist noch in Berlin die „Familie Ghonorez“ entworfen und teilweise niedergeschrieben habe.²³ Auch der französische Kleist-Monograph

²² Jean-Jacques Rousseau: Œuvres complètes. Hg. v. B. Gagnebin u. M. Raymond. La Pléiade. Paris. 1969, Bd. 1, S. 1044

²³ Claude David: Kleist und Frankreich. In: Kleist und Frankreich. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Berlin. 1969, S.13

Roger Ayrault beendet seine Beschreibung des Parisaufenthaltes mit der These, dass Kleist Paris, als von den Wissenschaften enttäuschter Autodidakt betrat und als Poet verlies. Ayrault zufolge hat Kleists Sehnsucht nach intensiver Naturerfahrung sich angesichts des künstlichen, also unnatürlichen, Stadtgebietes von Paris in die Literatur kanalisiert.²⁴

Was von Ayrault betont wird, und auch bei anderen Untersuchungen²⁵ von Bedeutung ist, verweist auf den Hauptwiderspruch in Kleists Briefen, als den zwischen Stadt und Natur. Kleist trifft auf die Großstadt. Paris ist ihm Sinnbild der Unnatur, und damit Ort der Destruktion und Denaturalisierung aller wesentlichen und wahrhaften Beziehungen zwischen den Menschen einerseits sowie zwischen Mensch und Natur andererseits.

Die kritischen Bemerkungen Kleists zu Paris und den Franzosen lassen sich bereits als klare Verbindung zu dem lesen, was Silvio Vietta als die „*neue semantische Codierung Europas*“²⁶ bezeichnet. Der mentalitätsgeschichtliche Umbruch vom Kosmopolitismus zum Patriotismus kündigt sich in den Briefen bereits an, gerade aufgrund der Etablierung der beschriebenen Gegensatzpaare, in denen das vermeintlich Deutsche vom vermeintlich Französischen getrennt wird. Auch der häufige Rückgriff auf Stereotypen, der eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Nachbarland umgeht und sich mit einfachen Zuschreibungen begnügt, ist für diesen Umbruch charakteristisch. Joel Lefebvre schreibt auf Kleist bezogen: „*Sans encore le savoir, Kleist participe déjà au grand mouvement qui, à la charnière des deux siècles, fait basculer l'Allemagne de l'universalisme à la pensée national.*“^{27 28}

Der Widerspruch Deutschland/ Frankreich ist aber nur scheinbar vordergründig. Bereits in den Briefen seiner Berliner Zeit beklagt Kleist das Leben in den großen Städten, wobei im Berlin der Jahrhundertwende gerade mal 200.000 Menschen lebten, wogegen die Bevölkerung von Paris zur selben Zeit bereits auf 800.000 angestiegen war. In den Residenz- und Hauptstädten sei kein Platz für die Liebe, so schreibt er im August 1800 an Wilhelmine, da „*[d]ie Menschen hier zu zierlich [seien], um wahr, zu gewitzt, um offen zu sein*“ (II, 517). Dasselbe französische Sprichwort²⁹, mit dem die moralische Widersprüchlichkeit zwischen Sein und Schein aufgedeckt wird, wendet er im Juli 1801 in einem Brief an Karoline von Schlieben auf die Pariser an (II, 662). In den Berliner Salons fühlt er sich bereits genauso unbehaglich, wie später in denen von Paris, da es ihm

²⁴ Roger Ayrault: Heinrich von Kleist. Edition définitive. Paris. 1966 (Im Weiteren : Ayrault), S.40 : „Au milieu du décor artificiel de Paris, Kleist avait éprouvé une irrésistible aspiration à la vie des champs ; en y entrant, il n'était qu'un autodidacte déçu par la science, - en le quittant, il était un poète.“

²⁵ Vgl.: Ingrid Oesterle: Werther in Paris? Heinrich von Kleists Briefe über Paris. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hg.: Dirk Grathoff. Opladen. 1988. Und Gonthier-Louis Fink: Zwischen Frankfurt an der Oder und Paris. In: Kleist-Jahrbuch 1997. Hg. v. Sabine Doering. Stuttgart. 1997

²⁶ Silvio Vietta: Nationalisierung und Europäisierung der Literatur und Literaturwissenschaft in Deutschland und Italien. In: Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Hg. v. Silvio Vietta, Dirk Kemper, Eugenio Spedicato. Tübingen. 2005, S. 8

²⁷ JoNI Lefebvre: Kleist à Paris en 1801 ; Stéréotypes et réactions personnelles dans les jugements des allemands sur la France, In: JOEL LEFEBVRE, *Études allemandes. Littérature. Idéologies*, Éditions l'Amble, CH 1323 Romainmôtier, 2000, S. 313

²⁸ Dass dieser Umbruch in Deutschland, im europäischen Vergleich, zwar von besonders aggressiven Tönen bestimmt wird, es sich aber um eine gesamteuropäische Entwicklung handelt zeigt Vietta im erwähnten Aufsatz.

²⁹ Vgl. das französische Sprichwort: „trop poli pour être honnête“

unerträglich ist, dort „eine Rolle zu spielen“ (II, 628). Kleist fühlt sich in der Gesellschaft nicht wohl, hat Probleme sich anderen mitzuteilen und bevorzugt die Zurückgezogenheit. Ebenfalls in Berlin wird der Stadt bereits die Natur als Ausweg gegenübergestellt (II, 638). Das bedrückende Bild der engen, und von 5 bis 6 Stock hohen Häusern begrenzten Straßen, dass er in dem schon erwähnten Brief vom 29. Juli an Adolfine von Werdeck (II, 677) beschreibt, taucht bereits in der Schilderung seines ersten Dresden-Besuches auf (II, 543), wobei sich sein anfangs negatives Dresdenbild beim zweiten Besuch ins positive wendet, nachdem er dort freundschaftliche Kontakte pflegte. Gonthier-Louis Fink weist diesbezüglich darauf hin, wie sehr Kleists Stadtbeschreibungen von seiner Gemütsverfassung und diese von seinen persönlichen Kontakten abhing.³⁰ Aufgrund der Freundschaften, die er in Dresden gewonnen hatte, konnte die Stadt an der Elbe zum positiven Gegenpol des als unpersönlich empfundenen Paris werden. Die Großstadt, die Kleist im Vergleich zu seinen bisherigen Reisen in Paris in extrem gesteigertem Maße begegnet, lässt seine Reaktion um so heftiger werden. Sein häufiger Hang zur Verallgemeinerung und die schnellen emotionsgesteuerten Urteile führen in der Folge zur Stigmatisierung der Franzosen und der Pariser.

Ingrid Oesterle sieht die Briefe aus Paris durchflochten von einer Ästhetik der latenten Subjektgefährdung.³¹ Ihr zufolge trifft der durch seine intellektuelle und familiäre Krise verunsicherte Charakter Kleists, nach Orientierung suchend, auf ein verselbstständigtes, selbstmächtiges Stadtuniversum, welches ihm als bedrohlicher „Abgrund“ (II, 668) erscheint. Die erlebte Persönlichkeitsgefährdung führt zu Flucht- und Selbstbehauptungsversuchen. Mit dem Bild der idyllischen Natur, dem positiven Gegenbild von Dresden und dem Rheinland, der Kunst im Louvre, der gefühlvollen Einsamkeit zweier Liebender, schafft Kleist sich Gegenwelten zur Großstadt. Die permanente Sinnreizung, der Schmutz, das Gedränge, der Lärm und die allseitige Bewegung führen zu Kleists in den Briefen manifestierten Abwehrhaltung. Der Aufenthalt in Paris endet mit einer weiteren Flucht. Ursprünglich wollte Kleist zwölf Monate bleiben, doch er verlässt die Stadt bereits nach etwa fünf Monaten. Das neue Ziel ist die Idylle des Schweizer Landlebens. Wie bereits Ayrault, vermutet Ingrid Oesterle einen Zusammenhang zwischen Kleists Wandel zum Dichter und Paris. Sie wirft aber zusätzlich die Frage auf, ob die subjektiv erfahrene Persönlichkeitsbedrohung in der Großstadt „zur Geburtshelferin von Kleists Ästhetik“³² geworden sei.

1.1.2 Im Jahr 1803 (Robert Guiskard)

Über die genauen Umstände von Kleists zweitem Aufenthalt in Frankreich ist wenig bekannt. Er selbst sieht sich außer Stande die Ursachen der Ereignisse im Herbst des Jahres 1803 nachträglich zu erklären. Von

³⁰ Gonthier-Louis Fink: Zwischen Frankfurt an der Oder und Paris. In: Kleist-Jahrbuch 1997. Hg. v. Sabine Doering. Stuttgart. 1997, S. 113

³¹ Ingrid Oesterle: Werther in Paris? Heinrich von Kleists Briefe über Paris. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hg. v. Dirk Grathoff. Opladen. 1988, S. 105

³² Ebd.

„zunehmende[r] Gemütskrankheit“ (II, 744) geplagt, durchreist er Frankreich „wie von der Furie getrieben“ (II, 744), schreibt er am 29. Juli 1803 an Henriette von Schlieben.

Vorausgegangen ist dem Aufenthalt der Versuch, sich in der Schweiz anzukaufen. Doch die Anwesenheit französischer Truppen lässt Kleist von seinen Plänen Abstand nehmen. Die napoleonische Armee hat die Berner Zentralregierung bei der Eindämmung föderalistischer Bauernaufstände unterstützt. Beim Einmarsch der Franzosen in Thun wird Kleist von der Brutalität, mit der die Truppen vorgehen abgestoßen und bezeichnet die Franzosen als die „Affen der Vernunft“ (II, 720). Aufgrund der Befürchtung durch eine Annexion ungewollt zu einem französischen Staatsbürger zu werden, verwirft Kleist die Pläne, sich in der Schweiz niederzulassen. Gleichzeitig nimmt er seine schriftstellerische Tätigkeit auf. Im November 1802 erscheint sein Erstlingswerk „Die Familie Schroffenstein“ und er beginnt mit der Arbeit am „Robert Guiskard“. Mehr als anderthalb Jahre wird Kleist, von Christoph Martin Wieland mehrfach ermutigt, am „Guiskard“ arbeiten. Doch die Beziehung mit Wilhelmine, die ihm nicht in die Schweiz folgen wollte, ist unterdessen gescheitert und er verliert einen weiteren Bezugspunkt in seinem Leben. Die Schwierigkeiten, auf die er bei der Arbeit am „Guiskard“ stößt, erscheinen ihm unüberwindlich, auch wenn er, wie er schreibt, Tag und Nacht daran arbeitet (II, 735). Im Jahre 1803 reist Kleist nach Leipzig und Dresden, dann wieder in die Schweiz nach Bern und Thun, später nach Mailand und Varese in Italien. Im September ist er wieder in der Schweiz und begibt sich über Lausanne, Genf und Lyon nach Paris. Dort kommt es zum Bruch mit seinem Begleiter Ernst von Pfuel, er vernichtet die Aufzeichnungen für den eben fertiggestellten „Guiskard“, verlässt Paris zu Fuß und will sich der französische Armee anschließen, um bei dem geplanten Einmarsch Napoleons in England den „schönen Tod der Schlachten“ (II, 737) zu sterben. Während Pfuel seinen Freund in den Pariser Leichenschauhäusern sucht, wird Kleist vor Boulogne aufgegriffen und mit Hilfe des preußischen Botschafters Luccesini zurück nach Deutschland gebracht. In Mainz bricht er zusammen und befindet sich für etwa fünf Monate in ärztlicher Pflege des ehemaligen Jakobiners Georg Wedekind. Dort gibt er an, jetzt Tischler werden zu wollen.

Der nach den Strapazen der vorherigen Monate in halbem Wahnsinn vollzogene Entschluss Kleists ist aus rationalen Gründen nicht zu erklären. Er ist damit weder als eine Zurücknahme seiner früheren Ansicht, noch als ein Bekenntnis zu Frankreich und Napoleon zu verstehen. In Kleists Verzweiflungstat, sich mit dem verhassten Tyrannen zu verbünden, glaubt Claude David die „Zweideutigkeit des Gefühls“³³ zu erkennen, die auch in Kleists Literatur häufig auftaucht.

Auch der Wahnsinn hat seine Logik: eine gewisse Faszination mußte von Frankreich und von Napoleon ausgehen, sonst hätte die Verzweiflung andere Formen angenommen. In ‚Penthesilea‘, in ‚Käthchen von Heilbronn‘ finden wir ähnliche Beispiele einer beinahe pathologischen Unterwerfung, einer Prostration, die durch

³³ Claude David: Kleist und Frankreich. In: Kleist und Frankreich. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Berlin. 1969, S. 17

*ihre eigene Verleugnung und Vernichtung an dem stärkeren, halb geliebten, halb gehaßten Widerpart eine geheime Rache zu nehmen und über ihn einen geheimen Sieg davonzutragen meint.*³⁴

Indem Kleists höchstes Ziel, und damit sein Leben, gescheitert ist, will er sich, so die These Davids, nicht nur körperlich, sondern gleichzeitig moralisch und ideell vernichten.

1.1.3 Im Jahr 1807 (Die Gefangenschaft)

Vom 31. Januar bis zum 9. Juli 1807 befindet sich Kleist als französischer Kriegsgefangener unter Spionageverdacht in Fort Joux und später in Châlons-sur-Marne. Napoleon hat sich mittlerweile zum Kaiser gekrönt. Bei Austerlitz wurden Russland und Österreich geschlagen, und in der Schlacht von Jena wurde Preußen von der französischen Armee besiegt. Napoleon zieht in Berlin ein und klaut die Quadriga vom Brandenburger Tor. Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation ist zerschlagen und gehört der Vergangenheit an. Der gedemütigte österreichische Kaiser Franz II. muss unter Druck Napoleons auf die Kaiserkrone verzichten.

Trotz der radikalen politischen Ereignisse, die Europa und Deutschland in einer unrevidierbaren Weise umgestalten sollten, sind die Briefe, die Kleist aus der Zeit der Gefangenschaft schreibt von keinerlei Groll



gegenüber Frankreich, den Franzosen oder Napoleon gekennzeichnet. Bereits im ersten Brief, den Kleist an seine Schwester schreibt, als er von den französischen Gendarmen nach Frankreich überführt wird, spricht er von einer „Reise“ (II, 776), die ihn nach „Joux, einem Schloß bei Pontalier“ (II, 777) führt. Wenn er nach seiner Freilassung in einem Brief an den Verleger Cotta

die Zeit erwähnt, schreibt er von einem „längeren Aufenthalt in Frankreich“ (II, 791). Im Brief an Ulrike berichtet er von einem freundlichen Gendarmen, den er bereits von seiner Unschuld überzeugt habe und vermisst in der übereilten Maßregel des Berliner Generals Henry Jacques Guillaume Clarke „ganz das gute Urteil der Franzosen“ (II, 776). Kleist geht fest von einem Missverständnis aus und lässt mehrere Fluchtmöglichkeiten, die sich ihm bieten, ungenutzt. Im Fort Joux angekommen leiht er sich vom Kommandanten des Gefängnisses ein französisches Wörterbuch, und dankt ihm in einem der wenigen französischsprachigen Schriftstücke, die von seiner Hand existieren (II, 777). Aufgrund seiner guten Französischkenntnisse fungiert er als Übersetzer zwischen seinen Mitgefangenen und den Wächtern. Noch auf dem Weg nach Frankreich plant Kleist während der Gefangenschaft seine literarische Tätigkeit fortzusetzen. Er arbeitet an der „Penthesilea“ und der Novelle „Die Marquise von O...“ Relativ bald wird er nach Chalons-sur-Marne gebracht, wo er sich, auf sein Ehrenwort, völlig frei bewegen darf. Er beschreibt seine Lage als „vergnügt“ (II, 779), kann Zeitung lesen, bei schönem Wetter in

³⁴ Ebd.

der idyllischen Gegend spazieren gehen und ungestört arbeiten. Unterdessen wird in Dresden sogar sein „Amphitryon“ mit Hilfe von Adam Müller veröffentlicht und er lässt sich das Honorar nach Frankreich überweisen. Das einzige worüber er sich lange Zeit beklagen kann, ist der ihm nicht ausgezahlte Lohn als Kriegsgefangener. Doch auch den bekommt er schließlich in Form von 37 Franken monatlich. Was ihn während der Zeit bedrückt sind die Momente der Einsamkeit, die ihm aber in Frankreich genauso sehr zu schaffen machen, wie zuvor in Königsberg. Marie von Kleist schreibt er: *„Kaum merke ich, daß ich in einem fremden Land bin, und oft ist es mir ein Traum, 100 Meilen gereist zu sein, ohne meine Lage verändert zu haben“* (II, 782). Verschiedene Vorbehalte gegen die Franzosen finden sich auch in den acht Briefen seiner Gefangenschaft, doch scheint er weit vom radikalen Nationalismus entfernt, wenn er schreibt: *„Es ist niemand, dem ich mich anschließen möchte: unter den Franzosen nicht, weil mich ein natürlicher Widerwille schon von ihnen entfernt, der doch durch die Behandlung, die wir jetzt erfahren, vermehrt wird, und unter den Deutschen auch nicht“* (II, 782f).

Am 9. Juli 1807 kommt es zum Frieden von Tilsit zwischen Frankreich und Preußen. Drei Tage darauf trifft der Entlassungsbefehl von General Clarke aus Berlin ein. Kleist ist wieder voller Pläne. Er will mit seiner Schwester zusammenziehen, sein unruhiges Wesen ändern und die literarische Tätigkeit weiterführen. Kleist bekommt eine Reiseentschädigung ausgezahlt und befindet sich kurze Zeit später wieder auf dem Weg nach Berlin. Von dort aus begibt er sich nach Sachsen, das dem Rheinbund angehörte. In Dresden will er einige Monate später eine Buchhandlung gründen und mit Hilfe des französischen Gesandten Jean François de Bourgoing sogar den Code Napoleon und die Publikationen der französischen Regierung in Deutschland verlegen (II, 793). Knapp ein Jahr darauf beginnt er die „Hermannschlacht“ zu schreiben.

Vor allem Kleists Briefe des Jahres 1801 lassen sich unter mentalitätsgeschichtlichen, wie auch unter literarischen Gesichtspunkten lesen. Kleists antifranzösische Haltung ist in den Briefen vorgezeichnet, jedoch beschränken sich seine Aussagen nicht auf den Gegensatz Deutschland/ Frankreich. Vielmehr scheint der Hauptaspekt der Briefe bei der Beschreibung von Problemen zu liegen, denen das Individuum angesichts der modernen Großstadt begegnet. Es sind dies die Anonymität, die überwältigenden Menschenmassen, die ununterbrochene Reizung der Sinne, die Bewegung, das Gedränge, die Zufälligkeit des Kontaktes zu den Mitmenschen, der Pragmatismus der Konversation, das rapide Fortlaufen der Zeit, wie man es im raschen Wechsel der Mode sieht, das Vergnügen an der Zerstreung in kurzweiliger Unterhaltung. Der Großteil der Kritik, die Kleist an Paris äußert taucht bereits in Briefen aus anderen Städten auf. Wenn Kleist seine Betrachtungen mit antifranzösischen Vorurteilen verquickt, so spricht daraus die unreflektierte Übernahme von Stereotypen, die durch zeitgeschichtliche Ereignisse und Trends befördert und verstärkt wurden. Diese Einflüsse sind vor allem im neu entstehenden deutschen Nationalgefühl zu sehen, welches sich angesichts des revolutionären Umbruchs in Frankreich und dem daraus folgenden Machtverlust der deutschen Staaten bildete.

Eine weitere Quelle der Frankreichfeindschaft, speziell bei Kleist, findet sich, wie wir im folgenden Kapitel sehen werden, in der Zivilisationskritik Jean-Jacques Rousseaus, welche sich häufig auf das moderne Leben in der französischen Hauptstadt bezog, da sich dort die Widersprüche des modernen Lebens am stärksten herauskristallisierten und die Gegensätze der Zivilisation am deutlichsten auftraten. Wie viele seiner Zeitgenossen war Kleist nicht in der Lage, den Standpunkt aufzugeben, mit dem er bereits in Paris eintraf, und die vorgefassten Klischees auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen. Gleichzeitig war Kleists egozentrische Sicht eine Voraussetzung für die spätere schriftstellerische Tätigkeit.

Die Briefe weisen bereits auf den späteren Nationalismus Kleists hin. Vor allem die Ausformulierung der Gegensatzpaare in den Briefen seines ersten Frankreichaufenthaltes ist dafür charakteristisch und kann beispielhaft stehen für die „*semantische Umcodierung Europas*“³⁵, wie Vietta sie sieht. Dass jedoch die eindeutige Trennung von Fremdem und Verwandtem, von Deutschland und Frankreich, wie man es in Kleists Briefen vermuten kann, gerade bei diesem nicht aufgeht zeigt sein starker ästhetischer und intellektueller Bezug zu Frankreich und Rousseau. Die ästhetische Codierung seiner Briefe ist stark von französischem Einfluss geprägt und befindet sich in permanenter Reibung mit der politischen Codierung. Ästhetische und politische Codierung greifen hier unablässig ineinander und bewirken sich gegenseitig. Das Urteil des Lesers wird danach bestimmt, welcher Ebene der Briefe er die höhere Bedeutung zumisst. Wie brüchig eine eindeutige Zuordnung der Briefe in einen rein mentalitätsgeschichtlichen Zusammenhang ist, und wie unzureichend sie sind, um die Pamphlete des Jahres 1809 zu erklären, wird spätestens dann deutlich, wenn man die Briefe der Jahre 1803 und 1807 mit in die Betrachtung einbezieht. In diesen Briefen ist das Bestimmende Thema weniger die Auseinandersetzung mit der Moderne, als vielmehr die Auseinandersetzung Kleists mit seinem literarischen Schaffen.

Mit den beiden hier herausgearbeiteten Codierungen der Briefe finden sich bereits die Grundlagen für die folgenden Kapitel der Arbeit. In der politischen Codierung von Kleists Briefen findet sich bereits das Fundament für seinen radikalen Nationalismus der Jahre 1808/09. Doch zunächst wird im zweiten Kapitel dieser Arbeit der französische Einfluss auf Kleist untersucht, der vor allem für die ästhetische Codierung seiner Briefe und Werke maßgeblich ist.

³⁵ Silvio Vietta: Nationalisierung und Europäisierung der Literatur und Literaturwissenschaft in Deutschland und Italien. In: Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Hg. v. Silvio Vietta, Dirk Kemper, Eugenio Spedicato. Tübingen. 2005, S. 8

1.2 Der französischer Einfluss auf Kleists Leben und Werk

Der Einfluss Frankreichs auf Kleists Leben und Werk ist vielfältig und voller Widersprüche. Frankreich taucht bei ihm sowohl als positiver wie auch als negativer Bezugspunkt auf. Laut Claude David hat es „*Heine ausgenommen – kaum einen anderen deutschen Dichter gegeben, dessen ganzes Leben und Wirken so eng auf Frankreich bezogen schien, wie gerade Heinrich von Kleist.*“³⁶

1.2.1 Die französisch-reformierte Gemeinde zu Berlin

Einer der Hauptgründe für diesen starken französischen Einfluss ist zunächst einmal Kleists Geburt in Preußen. Die Geltung Frankreichs überschwemmte vor allem Berlin in regelrechten Wellen, die von der Einwanderung der Hugenotten über die Scharen der von den Königen ins Land gerufenen Akademiker und Lehrer, die Emigranten wie z.B. Chamisso bis hin zu den napoleonischen Armeen und der sie begleitenden Beamten reichte.

³⁶ Claude David: Kleist und Frankreich. In: Kleist und Frankreich. Hg. v. Walter Müller Seidel. Berlin. 1969. S. 10

Im Alter von etwa 11 Jahren wurde Heinrich von Kleist zur Erziehung nach Berlin geschickt und kam dort schon frühzeitig mit der französischen Sprache und Literatur in Berührung. Die allgemeingültige Annahme, wie sie auch in der Biographie von Otto Brahm erscheint, besteht darin, dass Kleist in Berlin ab 1788 für etwa vier Jahre von dem französisch-reformierten Prediger Samuel Heinrich Catel erzogen wurde. Catel war Übersetzer La Fontaines, arbeitete als Hebräischlehrer am französischen Collège Royal und predigte im französischen Hospital. Wie unsicher jedoch die Annahme ist, dass Kleist sich bei diesem, beziehungsweise nur bei diesem Lehrer in der schulischen Ausbildung befand, zeigt Horst Häker in einem Aufsatz des Jahres 1983.³⁷ Ohne die Argumentation Häkers an dieser Stelle in ihren Einzelheiten nachzuzeichnen, sei bemerkt, dass Häker die Widersprüchlichkeiten der diesbezüglich relevanten Quellen, nämlich die erste Kleist-Biographie von Eduard von Bülow von 1848 und einen Artikel von Ernst von Schönfeld von 1904, aufzeigt.

Im Weiteren verweist Häker darauf, dass sich Catel im Jahre 1789, aufgrund einer Ehekrise, unerlaubt aus seinem Amt entfernte. Für einige Monate trieb sich Catel auf offenbar ziellosen Reisen in England, Frankreich, Holland und Deutschland umher und konnte Kleist in dieser Zeit nicht unterrichtet haben. Auch der vereinzelt geäußerte Verdacht, dass Kleist Catel begleitet habe wird von Häker als unwahrscheinlich zurückgewiesen.³⁸

Es ist aber bekannt, dass Catels Schwager Frédéric Guillaume Hauchecorne ein privates Erziehungsinstitut in Berlin leitete, an dem auch Catel zeitweise angestellt war. An diesem Institut wurden Kinder wohlhabender Eltern u.a. in Mathematik, Humanismus, Naturwissenschaften und französischer Literatur unterrichtet. Dass Kleist an diesem Institut u.a. von Catel unterrichtet wurde, ist, wie Häker selbst einräumt, letztendlich nicht zu beweisen. Die Annahme ist jedoch als Alternativthese zur bisher vorherrschenden zu verstehen, nach der Kleist ausschließlich von Catel in dessen Pension erzogen wurde. Häker zweifelt den Kern der Ausgangsthese nicht an, wonach Kleist in Berlin eine Schulausbildung im französisch-reformierten Umfeld genoss, doch versucht er mit seiner Alternativannahme eine Version zu entwerfen, die mit den Biographien von Kleist und Catel gleichermaßen vereinbar ist. Problematisch sind letztendlich beide Versionen, da Kleist weder Catel, noch Hauchecorne jemals in seinen Briefen erwähnt. Unbezweifelt bleibt jedoch, dass Kleist durch seine Schulbildung in Berlin, bereits in jungen Jahren, durch französische Sprache und Literatur geprägt wurde.

Bis zum Ende seines Lebens pflegte Kleist Beziehungen und Freundschaften zu Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin. Besonders hervorzuheben sind die Kinder des aus Lyon stammenden Predigers

³⁷ Horst Häker: Kleists Beziehungen zu Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin. In: Kleist-Jahrbuch, 1983. Hg.: Hans Joachim Kreutzer. Berlin. 1983

³⁸ Diese These wird von Hermann Gilow vorgebracht. Er bezieht sich dabei auf nicht näher benannte „Akten der Kolonie.“ Gemeint sind damit Unterlagen der französisch-reformierten Gemeinde zu Berlin. Außerdem zieht er Kleists Brief vom 19. September 1800 heran, in dem Kleist andeutet, bereits als Knabe am Rhein gewesen zu sein, womit, nach Häker, aber auch der Rheinfeldzug gemeint sein könnte. Häker argumentiert weiter, dass die Reise des Lehrers mit seinem Schüler zum öffentlichen Skandal geführt hätte. Vgl.: Hermann Gilow: S.H. Catel, ein Lehrer Heinrich von Kleists. In: Euphorion 14. 1907, S. 296 und Horst Häker: Kleists Beziehungen zu Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin. In: Kleist-Jahrbuch, 1983. Hg.: Hans Joachim Kreutzer. Berlin. 1983, S. 100f

Albert Samuel Gualtieri. Mit dessen Kindern, Marie von Kleist³⁹ und Pierre Gualtieri, verband Kleist eine enge Freundschaft. Mit Marie pflegte Kleist bis zu seinem Tod eine intensive Freundschaft, die sich in einem regen Briefwechsel ausdrückte. Die Freundschaft mit Pierre, der ein ähnlich unstetes Leben führte wie Kleist selbst, ist vermutlich während der Soldatenzeit entstanden. Pierre führte zeitweise das Leben eines Dandys und war einer von Kleists Berliner Kontakten nach dessen Zusammenbruch Ende des Jahres 1803 in Frankreich. Kleist plante eine Zeitlang ihn als preußischen Gesandten nach Madrid zu begleiten und stellte Anträge bei der preußischen Regierung. Jedoch *„spricht alles dafür, daß Hardenberg und die Ratgeber des Königs dafür sorgten, daß Kleists Gesuche verschwanden, damit sich zu dem allein schon schwierigen Gualtieri nicht noch der gleichfalls schwierige frühere Leutnant von Kleist gesellte“*⁴⁰

Weitere Kontakte hatte Kleist nachweislich zu den in Berlin lebenden Hugenotten Johann Wilhelm Lombart, Louis Frédéric Francois Théremin, Friedrich de la Motte Fouqué, Ernst Frédéric Peguilhen und Henriette Vogel.⁴¹

Nach dem Zusammenbruch Preußens 1806 gerieten viele Mitglieder der französisch-reformierten Gemeinde in einen Vertrauenskonflikt mit der preußischen Öffentlichkeit. Nach der preußischen Niederlage von Jena stellte sich in zugespitzter Form die Frage nach dem Patriotismus der hugenottischen Minderheit in Preußen. Die Hugenotten wurden in Frankreich bis zur 1789er Revolution durch das Ancien régime verfolgt. Unter den neuen Verhältnissen betrachtete man die preußischen Hugenotten als Vertriebene des gestürzten Regimes und bot ihnen mit dem Wiedereinbürgerungsgesetz vom 15. Dezember 1790 die Rückkehr nach Frankreich an. Fouqué berichtet in seiner Autobiographie von einem französischen Werber, der 1795 an ihn herantrat, um ihm eine bedeutende Laufbahn in der französischen Armee anzubieten. Kleists ehemaliger Lehrer Catel leitete seit Februar 1806 die politische Redaktion der „Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung“ und fand sich mit der Besetzung Berlins wider Willen im Dienste der napoleonischen Besatzungsmacht, was ihm Feindseligkeiten von Seiten der patriotischen Kräfte einbrachte. Hauchecorne wurde im selben Jahr von General Clarke zum Zensor ernannt. Auch wenn es unter der preußischen Regierung ebenso wenig Zensurfreiheit gab wie unter der französischen Administration, sah sich der Kommissar für die französisch besetzten Teile Preußens Louis Pierre Bignon gezwungen, noch nachträglich seinen Einfluss zu Hauchecornes Gunsten geltend zu machen, um diesen vor späterer Verfolgung zu schützen. Der Kabinettsrat Lombard, den Kleist über seine Beziehung zu Gualtieri kannte, wurde *„als einer der Hauptschuldigen an der zur Jenaer Katastrophe führenden preußischen Politik“*⁴² angesehen. Freiherr vom Stein äußerte bereits in einer Denkschrift vom 27. April 1806 antifranzösische Vorurteile gegen diesen, wenn er schreibt: *„Er ist physisch und moralisch gelähmt und abgestumpft, seine Kenntnisse schränken sich ein auf französische Schöngesteirei; [...] In den unreinen und schwachen Händen*

³⁹ Marie ist geb. Gualtieri und heiratete um 1787 Friedrich Wilhelm Christian von Kleist

⁴⁰ Horst Häker: Kleists Beziehungen zu Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin. In: Kleist-Jahrbuch, 1983. Hg.: Hans Joachim Kreutzer. Berlin. 1983, S. 111

⁴¹ Ebd., S. 116

⁴² Horst Häker: Kleists Beziehungen zu Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin. In: Kleist-Jahrbuch, 1983. Hg.: Hans Joachim Kreutzer. Berlin. 1983, S. 116

*eines französischen Dichterlings von niederer Herkunft [...] ist die Leitung der diplomatischen Verhältnisse dieses Staates.*⁴³

An diesen Beispielen wird der radikale Umbruch im damaligen Preußen sichtbar, der sich nicht nur auf der militärisch-politischen, sondern auch auf der individuellen Ebene zeigte. Im Zuge der Entstehung des neuen deutschen Nationalgefühls, fanden sich die Hugenotten in einer zwiespältigen Situation. Sie wurden Ziel patriotischer Anfeindungen und sahen sich dem permanenten Verdacht der Kollaboration und des mangelnden Patriotismus ausgesetzt. Von französischer Seite dagegen begegnete man ihnen jetzt mit Vertrauen und einer neuen Anerkennung. Auch wenn es in Kleists Biographie kaum unmittelbare Spuren dieser Entwicklung gibt, so ist es doch schwer vorstellbar, dass der Dichter der „Herrmannschlacht“ von dem intensiven Spannungsverhältnis nichts wahrgenommen haben soll, in dem sich seine hugenottischen Bekannten befanden. Gerade in den Jahren 1808/09 wurden Patriotismus und Kollaboration auch im literarischen Werk Kleists zu Leitmotiven, wie im dritten Kapitel dieser Arbeit zu sehen sein wird. Horst Häker vermutet, dass *„die völlige Abwesenheit der Namen Catel und Hauchecorne in dem uns überlieferten Material auf radikale Tilgung im Sinne patriotischer Ächtung deutet.“*⁴⁴ Gegen einen totalen Bruch mit der französischen Gemeinde sprechen jedoch die Freundschaften, die er bis zu seinem Lebensende mit einigen ihrer Mitglieder pflegte.

1.2.2 Der Einfluss Rousseaus

Neben den Hinweisen auf Kleists französisch geprägte Erziehung und den Kontakten zur französisch-reformierten Gemeinde in Berlin, lässt sich der französische Einfluss auf Kleist auch in seinen Werken und Briefen nachweisen. Einen starken geistigen Bezug fand Kleist in Jean-Jacques Rousseau, wie bereits im ersten Kapitel angedeutet wurde. Der Philosoph und Schriftsteller taucht zum ersten Mal in einem Brief an Ulrike vom 12. November 1799 auf. Darin rechtfertigt Kleist seine Schüchternheit in Gesellschaften mit Bezug auf eine Erinnerung, die Rousseau in seinen „Confessions“ beschreibt (II, 498). Besonders wichtig wird Rousseau, nachdem für Kleist im Zuge der Kant-Krise der positive Bezug zur Wissenschaft weggefallen ist. Rousseau wird zum positiven Gegenpol der etablierten Wissenschaften, von denen sich Kleist in den Jahren 1800/01 distanziert. Das gelingt Kleist, indem er sich u.a. auf Rousseaus „Discours sur les sciences et les arts“ bezog. Rousseau schrieb den Text für einen akademischen Wettbewerb der Akademie von Dijon in dem die Frage gestellt wurde, ob der Fortschritt in den Wissenschaften und Künsten zur Verbesserung oder zur Verschlechterung der Sitten beigetragen habe. Rousseau gewann den Wettbewerb, indem er die Frage verneinte. Ihm zufolge sei der Wissenschaft und der Kunst die Tendenz zur Entartung in Luxus und spitzfindiger Sophisterei immanent, wodurch sie verderblich auf Moral, Tugend und Wahrheit wirkten. Die spezialisierten Wissenschaften haben, ihm zufolge,

⁴³ Zitiert nach: Horst Häker: Kleists Beziehungen zu Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin. In: Kleist-Jahrbuch, 1983. Hg.: Hans Joachim Kreutzer. Berlin. 1983, S. 116

⁴⁴ Horst Häker: Kleists Beziehungen zu Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin. In: Kleist-Jahrbuch, 1983. Hg.: Hans Joachim Kreutzer. Berlin. 1983, S. 117

den Blick auf das Ganze verloren und würden so nicht mehr für die Klärung ganzheitlicher Fragestellungen brauchbar sein. Die Spezialisierung der Wissenschaften wird auch für Kleist zum Problem. Am 5. Februar 1801 schreibt er Ulrike von seiner „*Liebe zu den Wissenschaften*“ (II, 629):

Alle Männer, die mich kennen, raten mir, mir irgend einen Gegenstand aus dem Reiche des Wissens auszuwählen und diesen zu bearbeiten – Ja, freilich, das ist der Weg zum Ruhme, aber ist dieser mein Ziel? Mir ist es unmöglich, mich wie ein Maulwurf in ein Loch zu graben und alles andere zu vergessen. Mir ist keine Wissenschaft lieber als die andere, und wenn ich eine vorziehe, so ist es nur, wie einem Vater immer derjenige von seinen Söhnen der liebste ist, den er eben bei sich sieht. – Aber soll ich immer von einer Wissenschaft zur anderen gehen, und immer nur auf ihrer Oberfläche schwimmen und bei keiner in die Tiefe gehen? (II, 629f)

Die grundsätzlich philosophische Kritik Rousseaus erscheint bei Kleist zwar als die Qual der Wahl, die ein Mensch fühlt, der sich einfach nicht zwischen unterschiedlichen Möglichkeiten entscheiden kann, jedoch gestaltet sich das Grundproblem bei beiden ähnlich. Im Brief vom 15. August 1801 aus Paris bezieht sich Kleist schließlich ganz direkt auf den Aufsatz Rousseaus und erwägt das Für und Wider dessen Argumentation. „*Wenn dagegen die Wissenschaften uns in das Labyrinth des Luxus führen, so schützen sie uns vor allen Greueln des Aberglaubens*“ (II, 682). Rousseau entsprechend sieht er aber in Paris auch die höchste Sittenlosigkeit vereint mit der höchsten Wissenschaft (II, 681). Diese Verbindung von Dekadenz und Moderne entspricht einer Zivilisationskritik, wie sie Rousseau in Grundzügen entworfen hat, auch wenn er sich später teilweise von dem besagten Aufsatz distanzierte. Für Kleist bot sich in dem Werk Rousseaus ein Halt während seiner intellektuellen Krise. Roger Ayrault glaubt in der Kleistschen Lektüre Rousseaus sogar den Ursprung der Kant-Krise zu erkennen. Dabei denkt er allerdings nicht nur an die Lektüre des „Discours...“ sondern auch an diejenige von den Romanen „*Emile ou de l'éducation*“ und „*Julie ou la Nouvelle Héloïse*.“ „*De Kant, il a reçu une leçon tragique, de Rousseau une leçon consolante. Et il ne pouvait pas échapper à la tentation de les mettre en contraste, de les montrer telles qu'il les avait éprouvées en lui : l'une réparant le mal qu'avait causé l'autre.*“⁴⁵ Kleist kannte die Schriften schon weit vor dem Zeitpunkt der Kant-Krise, und auch der Gedanke, dass bei der rein wissenschaftlichen Arbeit das Gefühl zu kurz komme taucht bereits Ende des Jahres 1799 auf (II, 494). Doch zum entgültigen Sturz des Ideals der Vernunft kommt es erst während des Aufenthalts in Paris. Kleists Reflexionen zeigen dabei aber auch, dass er die Grundsätze des Rousseauischen Denkens nicht verkennt. Entgegen einer häufigen Annahme geht es Rousseau nicht um ein unkritisches „Zurück zur Natur“. Es wird bei ihm mitbedacht, dass es die immer weiter fortschreitende Verfeinerung in der Kultur ist, die bedeutende geistige Werke und deren Autoren erst hervorbringt. Rousseau beschreibt in verschiedenen Analysen, dass die heilsame wie auch verhängnisvolle Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen Ausgangspunkt für positive und negative Entwicklungen sein kann. Der Idealzustand des Menschen in der Natur ist bei ihm ein gedachter Zustand.

⁴⁵ Ayrault, S. 278

Kleists Bewunderung für Rousseau beginnt jedoch schnell das Maß seiner Zeitgenossen zu übersteigen. Bis zum März 1801 taucht der Name Rousseaus nur einmal in seinen Briefen auf. In den 13 erhaltenen Briefen der Zeit vom 22. März 1801 bis zum 15. August 1801, kommt der Name gleich sechsmal vor, was auf eine gesteigerte Beschäftigung mit dem Philosophen unmittelbar nach der Kant-Krise schließen lässt. Es ist die Zeit, in der Kleist mit den Wissenschaften und dem Leben in der Großstadt hadert, in der ihm Rousseaus Wissenschaftskritik und die Idealisierung des Landlebens einen Halt bieten. Im Brief vom 22. März 1801 ermutigt er seine Verlobte Wilhelmine von Zenge, den „Emile“ zu lesen. Kaum ein Umstand sei zu erdenken, *„der imstande wäre, [sie] so schnell auf eine höhere Stufe zu führen, als [ihre] Neigung für Rousseau“* (II, 632). Im selben Brief kündigt er ihr das Geschenk von Rousseaus sämtlichen Werken an. Im April ist Kleist kurz davor Berlin, und damit auch seine Verlobte, zu verlassen. Rousseau wird von Kleist als akzeptierter Ersatz an ihrer Seite benannt. *„Gewinne Deinen Rousseau so lieb wie es Dir immer möglich ist, auf diesen Nebenbuhler werde ich nie zürnen“* (II, 647). Auch wenn es sich hier um ein Bild handelt, wird an dieser Stelle deutlich, wie eng, fast intim, die Bindung an den französischen Aufklärer bereits geworden ist, wie Kleists Denken, wie das Verhältnis zu Wilhelmine, zumindest aus Kleists Sicht, von der Lehre Rousseaus ganz durchdrungen ist.

Auch Kleists Bild der idealen Liebesbeziehung scheint von Rousseau hergeleitet zu sein. Die im Erziehungsroman „Emile“ vorgezeichnete Idealbeziehung unter dem Vorzeichen der Bildung, wird von Kleist mit Schroffheit und Unbeholfenheit, wie es Ayrault ausdrückt⁴⁶, in die Realität übernommen.

C'est un spectacle empressé d'apprendre à Sophie tout ce qu'il sait, sans consulter si ce qu'il veut lui apprendre est de son goût ou lui convient. Il lui parle de tout, il lui explique tout avec empressement puéril ; il croit qu'il n'a qu'à dire et qu'à l'instant elle entendra : il se figure d'avance le plaisir qu'il aura de raisonner, de philosopher avec elle ; il regarde comme inutile tout l'acquis qu'il ne peut point étaler à ses yeux ; il rougit presque de savoir quelque chose qu'elle ne sait pas.⁴⁷

Bei Kleist findet man die Idee von der Erziehung der Geliebten in den Aufgaben wieder, die er ihr vom Mai 1800 an per Post zuschickt und die sie schriftlich beantworten soll.

Auch das zwiespältige Verhältnis zu Frankreich und den Franzosen teilt Kleist mit Rousseau. Roger Ayrault erkennt bei beiden eine Haltung, die zwischen Liebe und Verachtung oszilliert.

Rousseau a exposé lui-même, sans pouvoir les accorder, les deux faces de son attitude envers la France et les Français : l'amour véritable, voire ‚l'adoration‘ qu'il leur porte secrètement, et le mépris qu'il affecte à leur égard ; il parle en ce sens d'une ‚folie... enracinée dans mon cœur sans aucune raison.‘⁴⁸

Zu Paris heißt es im „Emile“ in kulturkritischer Manier: *„Il n'y a pas peut-être, a présent, un lieu policé sur la terre où le goût général soit plus mauvais qu'à Paris. Cependant, c'est dans cette capitale que le bon goût se*

⁴⁶ Vgl. : Ayrault, S. 266

⁴⁷ Jean-Jacques Rousseau: *Émile ou de l'éducation*. Hg. v. François und Pierre Richard. Paris. 1964, S. 541

⁴⁸ Ayrault, S. 269

cultive...“⁴⁹ Wenn Rousseau an dieser Stelle schreibt, dass der gute Geschmack in Paris „kultiviert“ wird, ist das natürlich nicht rein positiv, sondern vom Standpunkt der Kulturkritik aus zu verstehen. In den „Confessions“ beschreibt Rousseau seinen ersten Eindruck von Paris, und es ist erstaunlich, wie sehr sich Kleists und Rousseaus Beschreibungen, fast bis aufs Wort, gleichen. *„Combien l'abord de Paris démentit l'idée que j'en avait!... En entrant par les faubourg Saint-Marceau, je ne vis que de petites rues sales et puantes, de vilaines maisons noires, l'air de la malpropreté, de la pauvreté... Il m'en est resté toujours un secret dégoût pour l'habitation de cette capitale.“*^{50 51} Im „Emile“ wird die Mentalität der Franzosen als *„légers et volages“*⁵², also als leicht und flatterhaft, beschrieben. Sie seien *„tout feu pour entreprendre et ne savent rien finir ni rien conserver“*⁵³

Kleist hat in seinen Briefen nicht von Rousseau abgeschrieben. Doch zeigen die Beispiele, eine ungemein hohe Übereinstimmung was die Wahl von Motiven, Themen und Bildern betrifft, mit denen die Franzosen, Frankreich und Paris sowohl bei Kleist, wie auch bei Rousseau beschrieben werden. Das Gefühl des Ekels, die Beschreibung des Stadtbildes und die Oberflächlichkeit können hier als Punkte gelten, in denen sich die Eindrücke stark annähern. Ähnlich wie im vorigen Kapitel ist zu vermuten, dass sich hier Kleists konkrete Wahrnehmung mit den Empfindungen der Lektüre vermischt haben. Eine Fülle von weiteren Beispielen finden sich in Rousseaus „Julie ou la Nouvelle Héloïse“ oder in Montesquieus „Lettres Persanes,“ die Kleist während seinem ersten Aufenthalt in Paris gelesen hat.⁵⁴ Roger Ayrault sieht in Kleist, wenn er sich so abfällig über die französische Hauptstadt äußert, den eifrigen Schüler Rousseaus. *„Mais ce n'est pas ici le hobereau prussien qui parle avec hauteur d'un peuple étranger - , c'est un élève de Rousseau qui reprend avec trop de zèle les enseignements de son maître.“*⁵⁵

Auch in Kleists Biographie hat Rousseau unzweifelhaft Spuren hinterlassen. Dafür ist ganz besonders Kleists Wunsch, sich als Bauer in der Schweizer niederzulassen, charakteristisch (II, 695). Auch Emile trifft man im Laufe

⁴⁹ Jean-Jacques Rousseau: *Émile ou de l'éducation*. Hg. v. François und Pierre Richard. Paris. 1964, S. 426

⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau: *Confessions*. Hg. v. Jacques Voisine. Paris. 1980, S. 179

⁵¹ Vgl. die entsprechenden Kleist-Zitate zum Stadtbild und dem Ekel in dieser Arbeit S. 6

⁵² Jean-Jacques Rousseau: *Emile*. Paris 1851, S. 415. Zitiert nach: Ayrault, S. 269f

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Im 14. Brief des zweiten Teils der „Neuen Héloïse“ beschreibt Rousseau die Anonymität, die gespielte Höflichkeit und die oberflächliche Konversation, die seiner Romanfigur in Paris begegnet. Im 21. Brief geht es um die Mode und deren schnelle Wechsel. Im 24. Brief von Montesquieus „Lettres Persanes“ wird das Bild der hohen, übereinandergestapelten Häuser etabliert, die sich gleichsam wie mehrere Städte übereinander gebärden (Vgl. das erste Kapitel dieser Arbeit). Im selben Brief wird das unangenehme Gedränge in den kotbeschnitzten Straßen beschrieben. Im 86. Brief findet sich eine Satire, die die fragwürdige Höflichkeit im Gewimmel der Stadt beschreibt. Im 99. Brief wird schließlich der rasche Wechsel der Pariser Mode beschrieben, in dem sich auch die mentale Wankelmütigkeit der Franzosen widerspiegeln. Ingrid Oesterle verweist in ihrem Aufsatz „Werther in Paris“ auch auf den Einfluss von Louis Sébastien Mercier, der mit seiner soziologischen Parisbeschreibung „Tableau de Paris“ ebenfalls ein reichhaltiges Angebot von Motiven lieferte, wie z.B. die Lust an der Verblendung, dem Unterhaltungston, dem rapiden Wechsel in der Mode und dem Kot auf den Straßen. Leider erwähnt sie nicht, worauf ihre Annahme beruht, dass Kleist das Werk von Mercier kannte. Vgl. Ingrid Oesterle: *Werther in Paris? Heinrich von Kleists Briefe über Paris*. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hg.: Dirk Grathoff. Opladen. 1988, S. 98. Anm. 7

⁵⁵ Ayrault, S. 133

von Rousseaus Roman bei der Landarbeit unter der bäuerlichen Landbevölkerung.⁵⁶ Bereits das „grüne Haus“ (II, 643), das sich Kleist kurz vor der Abreise aus Berlin vom Himmel herbeisehnt, ist im „Emile“ vorgezeichnet, auch wenn das grüne Haus von Kleist im „Emile“ noch ein weißes Haus mit grünen Fensterläden ist. *„Sur le penchant de quelque agréable colline bien ombragée, j'aurais une petite maison rustique, une maison blanche avec des contrevents verts.“*⁵⁷ Das „grüne Haus“ bei Kleist steht genauso wie das ländliche Haus bei Rousseau für den Wunsch nach einem einfachen Leben abseits von Zivilisation, Dekadenz und Gesellschaft. In Kleists „Amphitryon“ taucht das Bild in der Rede Alkmenens auf, in der sie den Geliebten aus den Fängen gesellschaftlicher Verpflichtungen wünscht.

*Amphitryon! So willst du gehen? Ach, wie
So lästig ist so vieler Ruhm, Geliebter!
Wie gern gäb ich das Diadem, das du
Erkämpft, für einen Strauß von Veilchen hin,
Um eine niedre Hütte eingesammelt.
Was brauchen wir, als nur uns selbst? Warum
Wird so vieles Fremdes noch dir aufgedrungen,
Dir eine Krone und der Feldherrenstab. (II, 260)*

Es ist dieses Fremde, das in der abstrakten Gestalt einer nicht greifbaren zivilisatorischen Entwicklung auf den Menschen wirkt und als externe Beeinflussung empfunden wird, welche das Individuum angeblich von der Entwicklung hin zum vollendeten, gebildeten Menschen abhält. Die äußeren Einflüsse werden als feindlich wahrgenommen und ihre Wirkung als schädlich. Der Hauptbezug liegt so im Inneren des Menschen. Das damit angestrebte Ziel, Souveränität über die eigene Individualität zu erlangen, geht einher mit einer Abschottung nach außen.

Wie Kleist flieht auch Emile aus der Metropole. Er geht mit den Worten: *„Adieu donc, Paris, ville célèbre, ville de bruit, de fumée et de boue, où les femmes ne croient plus à l'honneur, ni les hommes à la vertu. Adieu, Paris : nous cherchons l'amour, le bonheur, l'innocence ; nous ne serons jamais assez loin de toi.“*⁵⁸ Gleichzeitig findet sich im „Emile“, etwas weiter vorne, aber auch der Rat, sich zur eigenen Bildung für die Dauer eines Jahres, wie auch Kleist es zunächst vorhatte, in die französische Hauptstadt zu begeben. Die französische Hauptstadt wird als ein negatives Beispiel beschrieben, an dem sich lehrhaft menschliches Fehlverhalten demonstrieren lasse.

Si vous avez une étincelle de génie, allez passer une année à Paris : bientôt vous serez tout ce que vous pouvez être, ou vous ne serez jamais rien. On peut apprendre à penser dans les lieux où le mauvais goût règne ; mais il ne faut pas penser comme ceux qui ont ce mauvais goût, et il est bien difficile que cela n'arrive quand on reste avec eux trop longtemps.⁵⁹

⁵⁶ Vgl.: Jean-Jacques Rousseau : *Émile ou de l'éducation*. Hg. v. François und Pierre Richard. Paris. 1964, S. 554f

⁵⁷ Jean-Jacques Rousseau: *Émile ou de l'éducation*. Hg. v. François und Pierre Richard. Paris. 1964, S. 439

⁵⁸ Ebd., S. 444

⁵⁹ Ebd., S. 427

Die Empfehlung sich für einige Zeit in Paris niederzulassen steht hier also von Beginn an unter dem Vorzeichen einer ablehnenden Haltung. Es geht nicht darum, die Stadt zu beobachten, sondern von ihren, bereits im Vorfeld festgestellten, Fehlern und Mängeln zu lernen. Genauso wie in dem Erziehungsroman das Urteil über die Stadt bereits im Vorfeld feststeht, hat man auch bei Kleist den Eindruck, dass bei ihm das Urteil über Paris bereits gefällt war, bevor er es überhaupt betreten hat. Kleist gibt sich keine Mühe das Leben in der Stadt zu beobachten oder zu begreifen, sondern scheint vielmehr das negative Vorurteil nach und nach zu bestätigen. Sein Blick richtet sich nach innen, da ihm die Außenwelt nur ein Abbild dessen zu sein scheint, was er bereits zu wissen meint. Kleist, von dem seine schulische Leistungsfähigkeit durch Berichte seines Lehrers Martini bekannt ist,⁶⁰ scheint geglaubt zu haben, die Lektion seines Lehrmeisters zügig aufgenommen zu haben und so statt nach einem Jahr bereits nach fünf Monaten aus Paris aufbrechen zu können. Möglicherweise hat Kleist auch eine Maxime aus dem „Émile“ leichtfertig aufgenommen, in der es heißt: „*Qui a vu dix Français les a vus tous.*“⁶¹ Die Lehre Rousseaus ist für Kleist nicht die von politischer Freiheit, wie man sie aus dem „Gesellschaftsvertrag“ kennt, sondern vielmehr der Bezug zur Natur und der Wunsch, das Leben entsprechend den individuellen Neigungen zu führen. Der Wunsch, ein Leben gemäß der Natur zu bestehen, entspricht der praktischen Lehre Emils. „*Le premier et le plus respectable de tous les arts est l'agriculture*“,⁶² heißt es im „Émile“. Die Idealisierung der Natur hat auch in Kleists Dramen und Novellen einen festen Platz. So spielen zum Beispiel in der „Familie Schroffenstein“ die Liebeszenen zwischen Ottokar und Agnes sämtlich in einer Gegend im Gebirge. Die Szene der friedlichen Gemeinschaft der Überlebenden in der Novelle „Das Erdbeben von Chili“ hat ihren Ort in einem paradiesischen Tal vor den Toren der Stadt. Erst bei dem Dankesfest in der Stadt kommt es zum grausigen Ende, indem sich Hass, Verrat und Missgunst vereinen, und die Liebenden vom aufgebrachten Mob erschlagen werden.

Wie sehr Kleist wirklich mit Rousseau vertraut war ist umstritten. So nimmt er zum Beispiel die Zivilisationskritik verschiedener französischer Aufklärer auf, blendet aber die Tatsache aus, dass sich die Kritik gerade auch auf die Immoralität und Korruption der aristokratischen Ständegesellschaft bezog. Als Kleist Frankreich besuchte, ist diese bereits durch die Revolution beseitigt worden. Claude David sieht in den wenigen Zeugnissen, die Kleist eindeutig mit Rousseau in Verbindung bringen, ein stark popularisiertes Bild des französischen Aufklärers.⁶³ Er vermutet, dass Kleist „den wahren Rousseau [...] so wenig verstanden [habe] wie den wahren Kant. Er hat in

⁶⁰ Vgl.: Helmut Sembdner: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. (Im Weiteren: Sembdner: Lebensspuren). Frankfurt am Main. 1984, S. 15

⁶¹ Jean-Jacques Rousseau: Émile ou de l'éducation. Hg. v. François und Pierre Richard. Paris. 1964, S. 576

⁶² Ebd., S. 216

⁶³ Claude David: Kleist und Frankreich. In: Kleist und Frankreich. Hg. v. Walter Müller Seidel. Berlin. 1969. S. 12

*beide seine eigenen Probleme projiziert*⁶⁴ In eine ähnliche Richtung geht die Kritik Georg Lukács', wenn er schreibt:

*Bestimmend für seine Entwicklung ist hierbei der Einfluß Rousseaus. Und es ist wieder für die ‚Modernität‘ Kleists sehr charakteristisch, daß er einer der ersten ist (jedenfalls in Deutschland), bei denen die Kulturkritik Rousseaus in eine unzweideutig reaktionäre Verneinung der bürgerlichen Gesellschaft umschlägt.*⁶⁵

Für Joel Lefebvre ist im Verhältnis zwischen Kleist und Rousseau vor allem die Art und Weise der Verbreitung von Stereotypen interessant.

*Nés en France chez un auteur de langue française, les thèmes rousseauistes de la critique de Paris sont repris et infléchis quarante ans plus tard par un poète allemand à l'occasion d'une expérience vécue dans les affres de ce qu'il faut bien appeler une névrose, et retournés contre le pays d'origine.*⁶⁶

Lefebvre weißt zurecht darauf hin, wie schwierig es ist die Ursprünge von Stereotypisierungen eindeutig festzulegen. Semantische Umcodierung wird hier als Prozess sichtbar, der sich entgegen der Absichten von Diskursteilnehmern entwickeln kann, denn sicherlich war es nicht Rousseaus Absicht, mit seinen Bildern und Formulierungen eine Vorlage für die Nationalisierung der deutschen Staaten durch eine stereotype Abgrenzung von Frankreich zu bilden.

1.2.3 Andere Einflüsse

Der französische Einfluss lässt sich in fast allen Bereichen von Kleists literarischem Schaffen nachweisen. In dem Essay „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, den Kleist 1805/06 verfasste, bezieht er alle Beispiele, die er zur Unterstützung seiner These heranzieht, aus der französischen Literatur oder Geschichte. Er verweist auf Molières Beziehung zu seiner Magd, auf Lafontaines Fabel „Les animaux malades de la peste“ und auf eine Rede die Mirabeau im Juni 1789 vor einer Sitzung der französischen Stände hielt, und in deren Folge sich die Nationalversammlung konstituierte. Das Motiv einer Frau, die im Schlaf oder in der Ohnmacht unwissend schwanger wird, verarbeitet Kleist in der Novelle „Die Marquise von O...“ Er kannte es von einer derben Anekdote, die Montaigne in seinem „Essai über die Trunksucht“ beschreibt.⁶⁷ Kleist betätigte sich

⁶⁴ Claude David: Kleist und Frankreich. In: Kleist und Frankreich. Hg. v. Walter Müller Seidel. Berlin. 1969. S. 12

⁶⁵ Georg Lukács : Die Tragödie Heinrich von Kleists. In: Georg Lukács: Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin. 1951, S. 23

⁶⁶ Joel Lefebvre: Kleist à Paris en 1801 ; Stéréotypes et réactions personnelles dans les jugements des allemands sur la France, In: JOEL LEFEBVRE, *Études allemandes. Littérature. Idéologies*, Éditions l'Amble, CH 1323 Romainmôtier, 2000, S. 311

⁶⁷ Die Anekdote wird zitiert in den Anmerkungen der hier verwendeten Sembdner-Ausgabe (II, 899f), sowie in der Brahm Biografie auf Seite 184

als Übersetzer von einer Fabel Lafontaines und Artikeln aus der französischen Presse.⁶⁸ Auch Kleists *Amphitryon* entstand als geplante Übersetzung der gleichnamigen Komödie von Molière. Erst im Laufe der Arbeit entfernte sich Kleist so stark von dem Original, dass das Werk nicht mehr als Übersetzung angesehen werden konnte. Obwohl Kleist, mit Ausnahme von vier Szenen, Replik für Replik und häufig Zeile für Zeile der Komödie Molières folgt, entwickelt sich die ursprünglich molièresche Gesellschaftskomödie bei Kleist zu einer Tragödie um die Frage der Identität sowie des Gegensatzes von Schein und Sein.⁶⁹ Alle diese Beispiele im Einzelnen weiter zu untersuchen wäre lohnenswert, doch fehlt an dieser Stelle der Raum für eine intensivere Bearbeitung. Verwiesen werden soll in diesem Zusammenhang aber noch einmal auf den bereits zitierten Roger Ayrault.

Ayrault stellt in seinem Werk anhand von Handlungsstrukturen, Konflikten und Motiven Verbindungen zwischen den klassischen Werken des französischen Theaters und den Kleistschen Dramen her. Ayrault geht von einem beträchtlichen Einfluss der französischen Klassiker auf Kleist aus.⁷⁰ So sieht er eine starke Ähnlichkeit bezüglich des Konfliktes im „Prinz von Homburg“ und der Tragödie „*Cinna*“ von Corneille. In beiden Stücken wird einem jungen Mann, der sich in der Handlung verwirklicht, ein reifer älterer Mann gegenübergestellt, der für die Rationalität des Bewusstseins steht. Im „Prinzen von Homburg“ entsteht so der Konflikt zwischen dem emotional handelnden Prinzen und dem rational entscheidenden Kurfürsten. Die Tragödie „*Cinna*“ beschreibt eine Verschwörung republikanisch-römischer Patrizier gegen den Kaiser Augustus und der großmütigen Vergebung des Kaisers, als er die Verschwörung entdeckt. Der Konflikt entfaltet sich zwischen dem zur Aktion drängenden *Cinna* und dem verstandesorientierten Augustus. Ähnlich wie im „Prinzen von Homburg“ werden am Ende beide Seiten, trotz der extremen Gegensätze, miteinander vereint. Keine der Positionen ist gezwungen sich selbst völlig aufzugeben, sondern wird durch eine moralische Überprüfung der eigenen Sicht geläutert. *Cinna* setzt die Güte, die er durch Augustus erfährt, in Kontrast mit der Tat, die er zunächst gegen diesen vollbringen wollte. Augustus erkennt demgegenüber angesichts des Verbrechens, das er bestrafen will seine eigenen Verbrechen. Beide Parteien sind nicht frei von Schuld und somit gezwungen sich einander anzunähern. Bei Kleist ist es der Prinz von Homburg, der den „übereilten Eifer“ (I, 704) einsieht, mit dem er in die Schlacht zog, ohne den Befehl abzuwarten, und willigt in das über ihn verhängte Todesurteil ein. Der Kurfürst seinerseits nimmt das Todesurteil zurück, nachdem er sich von der Treue des Prinzen überzeugt hat.

Eine weitere Parallele sieht Ayrault zwischen der „*Phädra*“ von Racine und der „*Penthesilea*“ von Kleist. Beide Stücke sind gekennzeichnet von einer fast pathologisch leidenschaftlichen Liebe. Kleist geht in seiner Beschreibung freilich weiter als Racine, da er *Penthesileas* Leidenschaft teilweise bis in die Zustände des Unbewussten führt. Aber auch bei Racine wird die Leidenschaft angesichts der unmöglichen Liebe bis zur Raserei

⁶⁸ Bekannt ist Kleists Übersetzung der Fabel „*Les deux pigeons*“ und Artikel aus den Zeitungen „*Moniteur universel*“ und „*Mercure de France*.“ Vgl. Anmerkungen der Sembdner-Ausgabe (II, 959f)

⁶⁹ Vgl.: Peter Szondi: *Fünfmal Amphitryon*. Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser. In: Peter Szondi: *Schriften II*. Frankfurt am Main. 1977

⁷⁰ Vgl.: Ayrault, S. 427ff. Die folgenden zwei Beispiele folgen der Argumentation, die Ayrault in dem Kapitel „*Les sources extérieures de son drame*“ skizziert.

getrieben, und auch Phädra gelangt an den Punkt, an dem sie ihrer Selbst nicht mehr Herr ist. Phädra will ihre Liebe für ihren Stiefsohn Hippolyte besiegen, doch alle ihre Anstrengungen wenden sich schließlich gegen sie selbst. Wie Penthesilea vernichtet Phädra den Mann, den sie eigentlich liebt, und besiegelt damit auch ihr eigenes Schicksal. Phädras und Penthesileas Gemüter befinden sich im vergeblichen Kampf zwischen einem scheinbaren Gegner und sich selbst. Die Verzweiflung der Seele kann sich in beiden Fällen nur über die Zerstörung des eigenen Körpers ausdrücken. Beide Frauen lösen sich von ihrem Umfeld bevor sie sterben. Penthesilea entsagt dem Gesetz der Amazonen, das sie zu ihrer Tat trieb und Phädra verstößt ihre Vertraute Önone, die sie zu ihrer Tat anstiftete. In beiden Fällen tragen auch die Männer einen Teil der Schuld, da sie die Liebe der Frauen, trotz der offensichtlichen Unmöglichkeit, wachsen ließen.⁷¹

Man weiß, dass Kleists Freund Rühle von Lilienstern die „Phädra“ von Racine übersetzt hat, doch ist bei keinem der hier kurz angerissenen Beispiele klar, ob Kleist sie wirklich kannte. Es ist jedoch mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, gerade aufgrund den auffälligen Ähnlichkeiten und der Tatsache, dass beide französischen Klassiker auch östlich des Rheins einen hohen Bekanntheitsgrad genossen. Ayrault nennt für seine Thesen keine Quellen. Auf Corneille bezogen schreibt er: *„Kleist, dans le Prince de Hombourg, est si près de Corneille qu'on peut à peine concevoir qu'il ait tout ignoré de lui, et surtout Cinna.“*⁷²

In diesem Kapitel sollte die Breite des französischen Einflusses verdeutlicht werden, der auf Kleist wirkte. Dieser Einfluss kommt in Kleists Lebenslauf, seinem Werk und in seinen Briefen zum Ausdruck. Kleist nahm Elemente französischer Kultur teilweise ganz bewusst in sein eigenes Werk auf, zitierte sie, übersetzte sie, gestaltete sie um und versetzte sie in neue Zusammenhänge. In anderen Fällen kommt dieser Einfluss eher unterschwellig durch die französische Bildung, tagespolitische Ereignisse und Kontakte zu Mitgliedern der hugenottischen Gemeinde zum Tragen. Im Bezug auf Rousseau wird besonders deutlich, wie sehr sich die ästhetische und politische Codierung von Kleists Werk aus französischen Quellen herleiten lässt, wie es bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit teilweise gezeigt wurde. Auch das Ineinanderlaufen beider Codierungen wird im Einfluss Rousseaus am sichtbarsten.

Im folgenden Kapitel wird dargestellt, wie sich Kleists Verhältnis zu Frankreich unter den tagespolitischen Entwicklungen zu einem radikalen Negativbezug wandelt.

⁷¹ In den 80er Jahren wurde ein Vergleich zwischen „Penthesilea“ und „Phädra“ von Françoise Derré unternommen. Vgl.: F. Derré: De „Phèdre“ à „Penthesilea“. Une filiation possible. In: *Recherches Germaniques* 13 (1983)

⁷² Ayrault, S. 428

1.3 Die „Germania-Periode“

Der in diesem Kapitel beschriebene Aspekt von Kleists Beziehung zu Frankreich ergibt sich aus seiner Tätigkeit als politischer Schriftsteller. Kleists literarisches Wirken in den Jahren 1808/09 wird als „Germania-Periode“ bezeichnet. Sie steht in Bezug zu dem gewaltigen politischen und militärischen Einfluss, den das napoleonische Frankreich in dieser Zeit in ganz Europa, und darüber hinaus, ausübte. Kleist stellt in dieser Phase seine gesamte schriftstellerische Tätigkeit in den Dienst der nationalen Befreiung und erklärt Frankreich zum

ultimativen Feindbild. Die Dichtung wird zur politischen Waffe, teilweise im Rahmen einer, von der österreichischen Führung organisierten, Propagandakampagne, die zum bedingungslosen Befreiungskrieg gegen die französische Vorherrschaft mobilisieren soll.

1.3.1 Die Texte

1.3.1.1 Die Hermanschlacht

Das bekannteste und gleichzeitig erste Werk dieser Periode ist das Drama „Die Hermanschlacht“, das in der Zeit von Juni bis Dezember 1808 in Dresden entstand. Das Stück beschreibt den siegreichen Aufstand germanischer Stämme unter Führung von Hermann dem Cherusker gegen die Römer. Bei der Veröffentlichung geht es Kleist um eine rasche Aufführung. Dem österreichischen Hofsekretär Heinrich Joseph von Collin schreibt er, dass es *„einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war“* (II, 824). Es besaß also für Kleist selbst einen ganz konkreten Zeitbezug und sollte zugunsten der nationalen Bewegung in die zeitgeschichtlichen Verhältnisse eingreifen. Dass Kleist in dem zitierten Brief vom 20. April 1809 bereits die Form der Vergangenheit wählt deutet darauf hin, wie sehr auch Kleist den Verfall der Aktualität befürchtete, und vielleicht auch schon gekommen sah. Mit dem österreichischen Sieg bei Aspern über Frankreich im Monat darauf und der dadurch erhofften nationalen Erweckung wird der Text eine neue Aktualität erfahren.

Die in der „Hermanschlacht“ dargestellte Situation lässt sich in weiten Teilen auf die damalige Situation der deutschen Staaten übertragen. Die untereinander zerstrittenen germanischen Stämme kann man in den deutschen Fürsten wiedererkennen. In den römischen Invasoren, ist es möglich die französische Armee zu sehen. Als Hauptadressaten des Stückes sind Kaiser Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Kaiser Franz II. von Österreich zu verstehen. Den beiden Staatsoberhäuptern wird mit der „Hermanschlacht“ eine Art *„Handlungsanweisung“*⁷³ darüber geboten, wie in der gegebenen politischen Situation zu verfahren sei. Ihnen entsprechen im Drama die beiden Fürsten der großen germanischen Stämme: Hermann der Cherusker und sein Verbündeter Marbod der Sueve. Indirekt werden so die Kaiser der beiden größten deutschen Staaten dazu aufgefordert, sich im Kampf gegen Napoleon zu vereinen und gleichzeitig die Führungsrolle im Befreiungskrieg zu übernehmen. *„Varus' Umgang mit den germanischen Fürsten ist [...] bis in die Einzelheiten Napoleons Verhalten gegenüber den deutschen Herrschern nachgebildet, wie der eine die Throne Europas nach seinem Gutdünken neu besetzte, verfährt der andere mit denen Germaniens.“*⁷⁴

Wie in einigen der bereits beschriebenen Stationen von Kleists Leben und Denken findet sich in der „Hermanschlacht“ auch der Aspekt der Zivilisationsfeindlichkeit wieder. Beschrieben wird der schrankenlose Volkskrieg gegen das römische Zivilisationsprogramm, das sich von Rom aus über ganz Europa, Teile Asiens und

⁷³ Claus Peymann (Bochum) und Hans Joachim Kreutzer (Regensburg): Streitgespräch über Kleists „Hermanschlacht.“ In: Kleist-Jahrbuch 1984. Hg. v. Hans Joachim Kreutzer. Berlin. 1984, S. 89. Hier wird H.J. Kreutzer zitiert.

⁷⁴ Thomas Wichmann: Heinrich von Kleist. Stuttgart. 1988, S. 167

Afrikas verbreitete. Mit diesem Programm wurde der Schritt aus der Stammesgesellschaft vollzogen. Jeder, der römisches Recht akzeptierte, konnte ein Römer werden und von entsprechenden Privilegien, wie z.B. ausgebauten Verkehrswegen zwischen den Provinzen, profitieren. Dem universalistischen Geist der römischen Zivilisation wird jedoch von den Germanen der „Hermannschlacht“ misstraut und mit germanischem Stammespartikularismus begegnet. Die Verbannung des Gedankens an eine universalistische Weltgesellschaft wird so zum Grundstein germanischer Identität. Es sind jedoch nicht die vermeintlichen germanischen Tugenden wie Bodenständigkeit, Treue und Ehrlichkeit, die sich in diesem Krieg als hilfreich erweisen. Hermann will den ausgeklügelten, zivilisatorisch verfeinerten Verstellungskünsten der Römer dadurch begegnen, dass er sie in ihrer Hinterlist und Grausamkeit um ein vielfaches übertrifft. Kein noch so grauenvolles Mittel wird in diesem Krieg ausgeschlossen. Keine Gelegenheit für Lügen und Hinterlisten lässt man verstreichen, um das Ziel zu erreichen. Wenn der römische Feldherr Varus vom Verrat Hermanns hört, stöhnt er:

Varus.

*Doch kann es anders sein? - O Hermann! Hermann!
So kann man blondes Haar und blaue Augen haben,
Und doch so falsch sein, wie ein Punier? (I, 608)*

Bereits im ersten Akt stachelt Hermann die Fürsten der Germanenstämme auf, indem er ihre Kraft sich zu befreien öffentlich anzweifelt. Die von den Römern übertölpelten Stämme sollen zu einer organischen Einheit zusammengeschweißt und für den Krieg mobilisiert werden. Um diese Ziele zu erreichen und „*das Vaterland von dem Tyrannenvolk zu säubern*“ (I, 560), sind dem Germanenführer weder Propagandalüge noch Schandtate zu schade. Das Volk soll zu einem „*von dem Willen der Vernichtung des Feindes angetriebenen Organismus*“⁷⁵ zusammenwachsen.

Im dritten Akt berichtet ein Hauptmann von der Ermordung einer Wöchnerin und ihres Kindes durch einen Römer. Hermann befiehlt, den Vorfall zu verbreiten und hinzuzufügen, dass den Ehemann das gleiche Schicksal traf, als er sich mutig eingemischt habe. Ein weiterer Hauptmann berichtet von der versehentlichen Fällung einer heiligen Eiche. Hermann erweitert das Ereignis durch die Lüge, dass die Römer die ansässige Bevölkerung in Gefangenschaft dazu gezwungen hätten im Staub kniend Zeus anzubeten. Der durch das religiöse Moment zusätzlich emotionalisierte Bericht verschweigt die Tatsache, dass es sich laut dem Bericht des Hauptmannes, um ein Versehen handelte und fügt die Erniedrigung der Germanen hinzu. Seinem Mitstreiter Eginhardt gibt Hermann den Auftrag einen Haufen seiner Männer zusammenzuraffen, um den Römerhass durch bezahlte Geheimaktionen anzuheizen.

Hermann.

⁷⁵ Richard Herzinger: Aufstand gegen die Pax Romana. Heinrich von Kleist, Adam Müller und die Aktualität des organischen Krieges. In: Text und Kritik 124 (1994), S. 24

*Nun hör, schick sie dem Varus, Freund,
Wenn er zur Weser morgen weiter rückt,
Schick sie in Römerkleidern doch vermummt ihm nach.
Laß sie, ich bitte dich, auf allen Straßen,
Die sie durchwandern, sengen, brennen, plündern:
Wenn sies geschickt vollziehn, will ich sie lohnen. (I, 566)*

Das eigene Volk wird im Krieg gegen die Römer nicht geschont. Den plündernden germanischen Kriegen werden ihre Untaten, unter dem Vorwand der zweckmäßigen Kriegslist, nicht nur nachgesehen, sondern zusätzlich belohnt. Als später der Hass schwächer zu werden droht, weil die Römer einige Legionen abziehen, greift Hermann zu einer weiteren List. Die Schändung der Tochter eines Waffenschmiedes, durch einen Römerhauptmann, bietet ihm dazu Gelegenheit. Die bis zur Unkenntlichkeit entstellte Tochter wird durch die Hand des eigenen Vaters getötet. Hermann lässt die Leiche der Tochter in fünfzehn Stücke zerteilen und an die fünfzehn existierenden Germanenstämme schicken. Die Leichenteile sollen als Propagandamittel die Grausamkeit der Römer bezeugen und die zerstrittenen Stämme zu einer, auf Rache sinnenden, Einheit bewegen. Ebenso wird durch die Leichenteile die natürliche Einheit der Germanenstämme in einem organischen Volkskörper suggeriert. Moralische Bedenken angesichts der Instrumentalisierung der Toten und deren Herabwürdigung zum Werbemittel für den Krieg haben keine Stimme. Ganz im Gegenteil schreitet der Vater zügig zur Tat nachdem ihm Herrmann seinen Plan eröffnet hat. Das Volk ruft empört nach Rache und Freiheit (I, 591). Die so inszenierte Dämonisierung des Feindes fordert gleichzeitig die völlige Vernichtung desselben. Unterschiedslos ergeht die Forderung, jeden einzelnen Römer, ob gut oder schlecht, zu töten. Rationale Erklärungen sind nicht nötig.

*Hermann.
[...]
Die ganze Brut, die in den Leib Germaniens
Sich eingefilzt, wie ein Insektenschwarm,
Muß durch das Schwert der Rache jetzo sterben.*

*Thusnelda.
Entsetzlich! – Was für Gründe, sag mir,
Hat dein Gemüt, so grimmig zu verfahren?*

*Hermann.
Das muss ich dir ein andermal erzählen.*

*Thusnelda.
Crassus, mein liebster Freund, mit allen Römern -?*

*Hermann.
Mit allen, Kind; nicht einer bleibt am leben. (I, 593)*

An anderer Stelle wird Hermann nach dem Ausmaß seines Vernichtungswillens gefragt.

Teuthold.

*Hermann, mein Rächer, sagt ihr? – Kann er Rom,
Das Drachennest, vom Erdenrund vertilgen?*

Hermann.

Ich kanns und wills! (II, 590)

Schon die häufige Verwendung von Begriffen aus den Gebieten der Biologie, des Tierreichs und der Körperlichkeit verdeutlichen wie sehr sich das Denken Hermanns an einen völkischen Nationalismus annähert, der von der vermeintlich urwüchsigen Einheit des eigenen Volkes Fremdkörper auszuschließen sucht. Die Invasion Roms wird nicht als militärisch-politisches Programm, sondern als krankmachende Infizierung des gesunden Volkskörpers gesehen, wodurch einer romfreundlicheren Argumentation der Boden entzogen wird.

Der Zorn richtet sich nicht nur gegen die zivilisatorischen Invasoren, sondern auch gegen diejenigen, die die Einheit anzuzweifeln wagen, und somit Verrat am Volk begehen. Als Volksverräter wird in der Hermannschlacht der mit Rom verbündete Ubierfürst Artisan vorgeführt. Die Eigenständigkeit seines Ubierstammes betonend verteidigt er sich gegenüber Hermann gewitzt und mit logischen Argumenten, um seine Kollaboration mit Rom zu begründen.

Artisan keck.

*Ich las, mich dünkt, ein Blatt von deiner Hand,
Das für Germanien in den Kampf mich rief!
Was jedoch galt Germanien mir?
Der Fürst bin ich der Ubier,
Beherrscher eines freien Staats,
In Fug und Recht, mich jedem, wer es sei,
Und also auch dem Varus zu verbinden!*

Hermann.

*Ich weiß, Artisan. Diese Denkart kenn ich.
Du bist imstand und treibst mich in die Enge,
Fragst wo und wann Germanien gewesen?
Ob in dem Mond? Und in der Riesen Zeiten?
Und was der Witz sonst an die Hand dir gibt;
Doch jetzo, ich versichre dich, jetzt wirst du
Mich schnell begreifen, wie ich es gemeint:
Führt ihn hinweg und werft das Haupt ihm nieder! (I, 628)*

Das Germanien in der Realität nie existiert hat, wird als Argument gegen den völkischen Krieg nicht akzeptiert, zumal es hier von Artisan mit dem unverschämten Witz des rationalistischen Verstandes vorgetragen wird. Die Logik Hermanns ist eine Logik des Krieges. Das eigene Handeln ist durch sich selbst legitimiert; es durch die Regeln der Vernunft zu rechtfertigen erübrigt sich, da eben dieses rationale Denken als Übel der römischen Zivilisationsidee verworfen wird. Um dieses Denken zu bekämpfen, muss Hermann es jedoch um ein vielfaches potenzieren. Hermann bemächtigt sich der Tugenden, die er eigentlich den Römern zuschreibt, wie List, Gewandtheit, Rücksichtslosigkeit, Feldherrenkunst, und nutzt sie zum Erreichen seiner eigenen Ziele, das Abschütteln der Fremdherrschaft durch den Krieg und die Einheit der Germanen im Krieg. Menschen, Material, Land, Handeln und Denken unterliegen dem Gebot der Zweckmäßigkeit. Das germanische Volk erschafft sich in der emotionsgesteuerten Handlung, im Krieg für einen nationalistischen Gegenuniversalismus. *„Germanien liegt dort, wo das Argumentieren aufhört, und der Krieg beginnt – indem die Germanen für Germanien kämpfen, wird es real.“*⁷⁶

Mit Rom meinte Kleist aktuell Frankreich, oder genauer Frankreich unter der Regierung Napoleons. Frankreich wurde zum böartigen Prinzip verkehrter Zivilisation, Gewaltherrschaft, unheilvoller Rationalität und Kolonialismus.⁷⁷ Claude David erkennt in dem Stück, und besonders in der durchaus respektvollen Darstellung des Römerführers Varus, Kleists zwiespältiges Verhältnis zu Frankreich. Im Drang der völligen Vernichtung des Feindes sieht er Hermann, und mit ihm Kleist, in *„einem barbarischen Rausch“*⁷⁸ schwelgen. *„Es sieht so aus, als ob die angebliche ‚Kultur‘ des Feindes den Deutschen die Barbarei als die einzige Zuflucht erscheinen ließe. Nur indem sie zu Barbaren werden, können sie ihr Dasein rechtfertigen, ihre Eigenheit behaupten.“*⁷⁹

In Preußen und Österreich entstand ein breiter Diskurs um die Frage eines nationalen Erweckungskrieges. Die „Hermannschlacht“ ist als Teil dazu zu betrachten, auch wenn die Intention des Autors, mit dem Stück in den geschichtlichen Prozess einzugreifen, scheiterte. Zu Kleists Lebzeiten wurde das Stück nicht gedruckt und erst im Jahr 1860 in Breslau uraufgeführt.

⁷⁶ Richard Herzinger: Aufstand gegen die Pax Romana. Heinrich von Kleist, Adam Müller und die Aktualität des organischen Krieges. In: Text und Kritik 124 (1994), S. 24

⁷⁷ Die bis hierhin beschriebene Betrachtung der „Hermannschlacht“ beschränkt sich, in Bezug zum Gesamtthema dieser Arbeit, auf die Aspekte des Dramas in denen Kleists radikale Gegnerschaft zu Frankreich und seine Hinwendung zum Nationalismus deutlich werden. Selbstverständlich bietet das Drama weitere Lesarten, mit denen sich andere, hier nicht berücksichtigte, Aspekte hervorheben lassen. So verweist Kreutzer auf den im letzten Akt zusammenkommenden Fürstenrat, in dem eine demokratische Tendenz des Stücks sichtbar wird. Claus Peymann interessiert vor allem das dargestellte Modell eines Befreiungskrieges, mit allen seinen Schrecken, und entdeckt zusätzlich im Drama die Ehekomödie zwischen Hermann und seiner Gattin Thusnelda. (Vgl.: Claus Peymann (Bochum) und Hans Joachim Kreutzer (Regensburg): Streitgespräch über Kleists „Hermannschlacht.“ In: Kleist-Jahrbuch 1984. Hg. v. Hans Joachim Kreutzer. Berlin. 1984.) Häufig wird das Stück auch im Sinne der Darstellung eines radikalen Individualismus betrachtet, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird. Weitere Fragen ergeben sich aus einer detaillierteren Analyse der Charaktere der Gegenspieler Hermann und Varus. Die auffällig ehrenvolle Beschreibung Varus' und die Skrupellosigkeit Hermanns führen zu Brüchen in der eindeutigen Zuschreibung von Gut und Böse. Das unmoralische Handeln des Cheruskerfürsten lässt Fragen an seiner Stellung im Drama zu. Als edler Held ist er in keinem Fall zu betrachten.

⁷⁸ Claude David: Kleist und Frankreich. In: Kleist und Frankreich. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Berlin. 1969, S.

21

⁷⁹ Ebd.

1.3.1.2 Die Germania-Texte und die Kriegsliteratur

Konkreter wurden Kleists Frankreichfeindschaft und Patriotismus in den politischen Schriften und der Kriegsliteratur, die er 1809, vorwiegend in Prag, verfasste. Allen diesen Texten, die Kleist für die letztlich nie erschienene Zeitschrift „Germania“ geschrieben hat, ist die fiktive Form gemein. Der Geist staatstheoretischer Texte, wie man ihn etwa in den Texten Adam Müllers oder der preußischen Heeresreformer findet, ist ihnen fremd, obwohl in ihnen teilweise sehr offen eine radikal-politische Stellung bezogen wird und sie sich gleichzeitig deutlich auf den national-politischen Diskurs der Zeit beziehen. Satire, moralischer Appell und Provokation bestimmen ihren Stil. Die Vielfalt ihrer literarischen Formen umfasst den in Dialogform verfassten Katechismus, den Prosatext, den fingierten Brief, die Parabel, das Gedicht sowie das fiktive Lehrbuch.⁸⁰ Trotz ihres fiktiven Charakters finden sich diese Texte aufgrund ihres Zeitbezuges in der Sämtlichen Ausgabe von Kleists sämtlichen Werken in einem eigenen Kapitel mit der Überschrift „Politische Schriften 1809.“ Ihr konkreter Zeitbezug führte dazu, dass Ludwig Tieck die Schriften 1821, obwohl er Abschriften ihrer besaß, nicht in die, von ihm herausgegebenen, „Hinterlassenen Schriften“ Kleists aufnahm, da sie sich *„nach der Veränderung aller Verhältnisse, [...] nicht dazu eignen“*⁸¹ Erstmals veröffentlicht wurden die politischen Schriften 1862 von Rudolf Köpke.

Am radikalsten tritt Kleists antifranzösische Haltung im „Katechismus der Deutschen“ hervor. Der strengen Form des Katechismus entsprechend, werden die Fragen des aktuellen Befreiungsdiskurses in sechzehn Kapiteln Punkt für Punkt abgehandelt. Im Dialog zwischen einem Vater und seinem Sohn tritt der Vater als strenger Erzieher auf, der den Sohn teils mit klaren, teils mit ironisch-platonischen Fragen bearbeitet. Erörtert werden die Themen der eigenen Identität, bzw. des Vaterlandes, des Feindes und des Hochverrates. Die teilweise inquisitorisch gestellten Fragen lassen, einem Verhör gleich, kaum Spielraum für Differenzierungen bei der Beantwortung. Ziel des insistierenden Vaters ist es, den Sohn zu einer unmissverständlichen Position zu bringen.

Frage. Sprich, Kind, wer bist du?

Antwort. Ich bin Deutscher. (II, 350)

Der Vater stellt diese Aussage des Sohnes im ersten Kapitel in Frage, indem er ironisch dagegen argumentiert und eine Position einnimmt, wie sie aus der „Hermannschlacht“ von Artisan bekannt ist. Er verweist darauf, dass der Sohn in Meißen geboren sei, was zu Sachsen gehören würde und schlussfolgert daraus, dass das Vaterland

⁸⁰ Zu den politischen Texten Kleists werden folgende gerechnet: „Der Katechismus der Deutschen“, „Lehrbuch der französischen Journalistik“, „Brief eines rheinbündischen Offiziers an seinen Freund“, „Brief eines jungen märkischen Landfräuleins an ihren Onkel“, Schreiben eines Bürgermeisters in einer Festung an einen Unterbeamten“, „Brief eines politischen Pescherä über einen Nürnberger Zeitungsartikel“, „Einleitung (der Zeitschrift Germania)“, „Zu E.M. Arnolds ‚Geist der Zeit‘“, „Was gilt es in diesem Kriege?“, Die Bedingung des Gärtners. Eine Fabel“, „Über die Rettung von Österreich“ und „Über die Abreise des Königs von Sachsen aus Dresden“. Von der Kriegsliteratur sind hier die Gedichte „Germania an ihre Kinder“ und „Kriegslied der Deutschen“ hervorzuheben.

⁸¹ Ludwig Tieck in der Vorrede zu Kleists „Hinterlassene Schriften“, Berlin, 1821

des Sohnes nicht Deutschland sein könne, dessen Existenz er darüber hinaus anzweifelt. Er spielt also auf die Vielzahl einzelner Fürstentümer an, die auch vor der Schlacht von Jena keineswegs eine nationale Einheit bildeten, und zudem untereinander zerstritten waren. Der Sohn wird durch den rhetorischen Trick dazu gedrängt seine Position zu verteidigen und bezieht sich auf die Landkarte von 1805, also auf das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. Als der Vater auf dessen Nichtexistenz besteht, bleibt dem verwirrten Sohn nichts als auf den Zerstörer desselbigen, Napoleon, zu verweisen und kindlich-hoffnungsvoll auf die Wiederherstellung des Reiches durch den österreichischen Kaiser zu hoffen. Die Existenz Deutschlands bedürfe keiner logischen, d.h. auf geografischen Fakten beruhenden, Begründung. Was genau von Napoleon zerstört und vom österreichischen Kaiser wiederherzustellen sei wird nicht erklärt. Der Begriff des Vaterlandes wird zu einem undefinierten metaphysischen Gebilde, dessen Existenz sich aus einer gefühlten Selbstverständlichkeit herleitet. Genauso wie der logische Beweis seiner Existenz, erübrigt sich eine Begründung der Liebe zum Vaterland.

Frage. Du liebst dein Vaterland, nicht wahr, mein Sohn?

Antwort. Ja, mein Vater; das tu ich.

Frage. Warum liebst du es?

Antwort. Weil es mein Vaterland ist. (II, 351)

Die scheinbaren Versuche des Vaters, den Sohn auf eine Konkretisierung seines Begriffes vom Vaterland, mit Verweisen auf Kunst, Staatsmänner, Helden, etc., festzulegen, scheitern.

Frage. Warum also liebst du Deutschland?

Antwort. Mein Vater, ich habe es dir schon gesagt!

Frage. Du hast es mit schon gesagt?

Antwort. Weil es mein Vaterland ist. (ebd.)

Das sich durch den ganzen Katechismus ziehende permanente Wiederaufnahmen von Teilen der Antwort in der darauf folgenden Frage und die Gegenargumentation des Vaters führen dazu, dass der Sohn seine unkonkrete Definition weiter verfestigt indem er sie aktualisiert. Was der Sohn bereits an unkonkreten Ideen und Ahnungen in sich trägt wird vom Vater an die Oberfläche geholt, bewusst in der Unbestimmtheit belassen und gefestigt. Dass es sich hier um eine Darstellung einer Indoktrination von nationaler Ideologie handelt ist kaum zu bestreiten. Das emotionale Wissen des Sohnes soll, seinem Gehalt nach, nicht hinterfragt werden, sondern als nationale Ideologie zementiert werden.

So unkonkret auch die Definition des Vaterlandes ist, so konkret wird demgegenüber die Bestimmung des Feindes vom Vaterland. Napoleon, der korsische Kaiser, wird bereits im ersten Kapitel als Zerstörer des Friedens bestimmt. In seiner Person spitzt sich das Bild des Feindes zu. Napoleon wird zum metaphysischen Prinzip des Bösen. Er ist der personifizierte „böse Geist“ (II, 352), ein „der Hölle entstiegene[r], Vatermördergeist, der herumschleicht, in dem Tempel der Natur, und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist“ (II, 354). Der

Sohn hält den französischen Kaiser für „*einen verabscheuungswürdigen Menschen; für den Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten; für einen Sünder, den anzuklagen, die Sprache der Menschen nicht hinreicht, und den Engeln einst, am jüngsten Tage, der Odem vergehen wird*“ (Ebd.). Zwar wird Napoleon als „Mensch“ bezeichnet, doch die Begriffe mit denen seine Person charakterisiert wird beschreiben ihn eher als ein Sinnbild wieder die Natur, das Christentum und die Tradition. Napoleon ist der Einmarsch der Moderne in Deutschland. Die kompromisslose Zuordnung Napoleons in das Reich des Bösen lässt keine Einschränkungen und Relativierungen zu seinen Gunsten zu. Seine Verdammung ist total und ohne jegliches Zugeständnis. Um die Verinnerlichung dieser Prinzipien zu prüfen fragt der Vater den Sohn, wann er sie sich im Stillen wiederhole. Der Sohn antwortet im siebten Kapitel:

Antwort. Gestern abend, als ich zu Bette ging, und heute morgen, als ich aufstand.

Frage. Und wann wirst du es wieder wiederholen?

Antwort. Heute abend, wenn ich zu Bette gehe, und morgen früh, wenn ich aufstehe. (II, 354f)

Wie in einem Gebet wiederholt sich der Sohn morgens und abends die eingeübte Dämonisierung des bösen Prinzips Napoleon. Der Katechismus geht aber darüber hinaus, den Feind lediglich in der Person des französischen Kaisers zu sehen. Auf die Frage des Vaters, wer der Feind sei, antwortet ihm der Sohn: „*Napoleon, und solange er ihr Kaiser ist, die Franzosen*“ (II, 352). Genauso wie bei der Identitätsfrage ist auch bei der Definition des Feindbildes eine rationale Argumentation nicht gegeben. Wenn der Vater im vierten Kapitel dem Sohn mit einem logischen Beispiel nachzuweisen sucht, dass sich Auseinandersetzungen mehr auf konkrete und weniger auf metaphysische Dinge beziehen könnten, vermag der Sohn die Argumentation des Vaters gar nicht erst nachzuvollziehen. Als er dem Vater am Ende des Kapitels die gewünschte Antwort gibt, scheint er vielmehr überredet worden zu sein, als dass er eingesehen hätte, was sein Vater von ihm wollte. Materialismus wird als Kriegsgrund abgelehnt, da „*die Franzosen [Geld und Gut] doch wegnehmen*“ (II, 358) Der Hochverrat soll mit dem Tode bestraft werden, da der Untergebene der „*verräterischen Fahnen*“ (II, 539) nicht die Freiheit des eigenen Volkes, sondern die Sklaverei unter der Fremdherrschaft begünstigt. Als Werte für die es sich zu kämpfen lohnt werden vom Sohn ausschließlich metaphysische genannt: „*Gott, Vaterland, Kaiser, Freiheit, Liebe und Treue, Schönheit, Wissenschaft und Kunst*“ (II, 356). Entsprechend der Ablehnung weltlicher Güter und eines Lebens in der vermeintlichen Sklaverei ist der Aufruf zum Krieg gegen die Franzosen ein totaler, der, wie bereits in der „*Hermannschlacht*“, vor der Opferung des eigenen Volkes, „*Weiber und Kinder mit eingerechnet*“ (II, 360), nicht zurückschreckt. Die im „Katechismus“ gegebene Alternative besteht zwischen Freiheit durch Krieg oder Untergang im Krieg.

Frage. Warum?

Antwort. Weil es Gott lieb ist, wenn Menschen, ihrer Freiheit wegen, sterben.

Frage. Was aber ist ihm ein Greuel?

Antwort. Wenn Sklaven leben. (II, 360)

Die Pflicht jedes einzelnen in diesem Kampf um alles oder nichts ist es „zu den Waffen zu greifen, [...] und die Franzosen, wo sie angetroffen werden mögen, zu erschlagen“ (II, 358). Als äußere Ursache für das vermeintliche deutsche Unglück wird im „Katechismus“ Frankreich unter Napoleon angesehen. Als innere Ursachen werden übermäßiges raisonieren und Materialismus in der Lebensführung angeprangert.

In der Ode „Germania an ihre Kinder“ wird der Hass auf die französischen Besatzer bis in ausgefeilte Bilder und Wendungen von äußerster Brutalität weiterverarbeitet. Die Phantasie des Hasses und der Rache wird in acht Fassungen, des im März 1809 entstandenen Gedichtes, bis in die kleinsten Details verfeinert und steigert sich bis ins Maßlose.

*Alle Plätze, Trift' und Stätten,
Färbt mit ihren Knochen weiß;
Welchen Rab und Fuchs verschmähten,
Gebet ihn den Fischen preis;
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen;
Laßt, gestäubt von ihrem Bein,
Schäumend um die Pfalz ihn weichen,
Und ihn dann die Grenze sein!* (I, 26f)

Das im selben Monat entstandene „Kriegslied der Deutschen“ ist ein in sechs Strophen unterteiltes Gedicht. In den ersten Strophen werden verschiedene Raubtierarten beschrieben, die einst in Deutschland lebten, die man aber im Laufe der Zeit vertrieben, oder deren Auftreten man unterdrückt hat. Vom Zottelbär sieht man nur noch die Jungen „im Drathspalier,“ (I, 28) der Fuchs hat sich in Löcher verkrochen und die Geier wurden auf die hohen Felsen gejagt, die kein Sterblicher betritt. Die Abfolge der Strophen entspricht gleichzeitig einer hierarchischen Abstufung. An der obersten Stelle stehen der Bär und der Panther, dann kommt der Wolf, dann der Fuchs, worauf Aar und Geier in der vierten Strophe erscheinen. Weiter unten befinden sich die Reptilien, die Schlange, der Otter, der Drache. Auf der untersten Stufe, noch unter den Kriechtieren, verortet Kleist die Franzosen, die sich immer noch in Deutschland aufhalten, und die es nun mit der Keule ebenfalls zu vertreiben gelte.⁸²

*Nur der Franzmann zeigt sich noch
In dem deutschen Reiche
Brüder, nehmt die Keule doch,
Daß er gleichfalls weiche.* (ebd.)

⁸² Das vollständige Gedicht findet sich im Anhang.

In dem entmenschlichten und dämonisierten Feindbild, das Kleist hier von den Franzosen entwirft, „*kündigen sich die Vernichtungskriege des 20. Jahrhunderts an.*“⁸³

In dem fiktiven „Lehrbuch der französischen Journalistik“ erscheint die französische Besatzungsmacht als Träger moralischer Korruption und Hinterlist. Obwohl es zweifellos in satirisch-parodistischer Meisterschaft geschrieben wurde, ist es doch gleichzeitig Zeugnis dafür, wie der Gegner auf gefährliche Weise diskreditiert wird. In geistreicher Manier wird das populäre Vorurteil verfestigt, dass es sich bei den Franzosen um raffinierte Lügner handle.

Um die Manipulation in der französischen Journalistik zu beschreiben, formuliert Kleist den Satz: „*Also redigiere man zwei Blätter, deren eines niemals lügt, das andere aber die Wahrheit sagt*“ (II, 362). Beide Blätter sind, nach Kleist, Beispiele der französischen Journalistik, da das eine zwar nicht lügt, aber Teile der Wahrheit verschweigt, das andere zwar die Wahrheit sagt, allerdings Erlogenes hinzufügt. In beiden Fällen werden die Ereignisse in der Welt verdreht und entstellt. Kleist differenziert zwischen den französischen Zeitschriften und offenbart so seine gute Kenntnis des französischen Zeitschriftenmarktes. Allen französischen Zeitschriften gemein sei allerdings der Hang zur Manipulation von Ereignissen und die Verdrehung des Vorgefallenen durch die Veränderung von Definitionen. Um dem Volk eine gute Nachricht vorzutragen verfare die französische Presse, wie es Kleist im 14. Paragraphen des Textes formuliert:

Ist es z.B. eine gänzliche Niederlage des Feindes, wobei derselbe Kanonen, Bagage und Munition verloren hat und in die Moräste gesprengt worden ist: so sage man dies, und setze das Publikum dahinter (§11). Ist es bloß ein Gefecht, wobei nicht viel herausgekommen ist: so setze man im Moniteur eine, im Journal de l'Empire drei Nullen an jede Zahl, und schicke die Blätter mit Kurieren in die Welt (§13) (II, 364).

Beim Vortragen von schlechten Nachrichten beschreibt Kleist die Strategie folgendermaßen:

Man schweige davon (§5) bis sich die Umstände geändert haben (§16). Inzwischen unterhalte man das Volk mit guten Nachrichten; entweder mit wahrhaftigen, aus der Vergangenheit, oder auch mit gegenwärtigen, wenn sie vorhanden sind [...] oder in Ermangelung aller mit solchen, die erstunken und erlogen sind: sobald sich die Umstände geändert haben, [...] und irgend ein Vorteil [...] errungen worden ist: gebe man (§14) eine prompte Ankündigung davon; und an ihren Schwanz hänge man die schlechte Nachricht. q.e.dem. (II, 366)

Andere Möglichkeiten der Manipulation die, Kleist zufolge, häufig in der französischen Presse angewandt werden, sind die Veränderung des Datums des Ereignisses, das absichtliche Einfügen von Druckfehlern oder das Weglassen des Datums. In diesen Fällen würde die Verantwortung geschickt auf den Setzer oder Korrektor des Bulletins geschoben.

⁸³ Thomas Wichmann: Heinrich von Kleist. Stuttgart. 1988, S. 162

Kleist betrachtet die französische Presse als Mittel einer skrupellosen Regierung, die Politik betreibt, indem sie gezielt Nachrichten fälscht, verschleiern, fingiert oder ihr Erscheinen behindert und verzögert. *„Die französische Journalistik ist die Kunst, das Volk glauben zu machen, was die Regierung für gut findet“* (II, 361). Um Nachrichten zu verbergen sieht Kleist auch wie die Meinungsfreiheit eingeschränkt und in Redaktionen die unliebsamen Mitarbeiter ausgetauscht werden. Konkrete Regierungsmaßnahmen zur Unterdrückung von Nachrichten sind

Unterschlagung der Briefe, die davon [von der Nachricht] handeln; Aufhaltung der Reisenden; Verbote in Tabagien und Gasthäusern davon zu reden; und für das Ausland Konfiskation der Journale, welche gleichwohl davon zu handeln wagen; Arretierung, Deportierung und Füselerung der Redaktionen; Ansetzung neuer Subjekte bei diesem Geschäft (I, 365).

Man sieht also, dass Kleist, der mit dem „Phöbus“, der geplanten „Germania“ und den „Berliner Abendblättern“ selbst im Zeitungsgeschäft tätig war, hier auf der einen Seite zwar die etablierten Klischees bedient, auf der anderen Seite aber auch eine Bresche für die Meinungs- und Pressefreiheit schlägt. Emanzipatorische Kritik geht hier besonders deutlich einher mit der Verbreitung oberflächlicher Stereotypen. Obwohl Kleist in dem „Lehrbuch“ die politische Realität in Frankreich ab 1796 ziemlich genau wiedergibt, was auch französische Kritiker unterstreichen⁸⁴, hält ihn seine Kritik nicht davon ab, die Methode der Veränderung von Nachrichten durch Auslassung und Akzentuierung später in den Berliner Abendblättern selber anzuwenden. Auch Hermann, sein nationaler Befreiungsheld, wird mit eben diesen Tugenden, der List und der Täuschung, ausgestattet um sein Ziel zu erreichen.

Stärker als in den anderen seiner politischen Schriften tritt Kleist in dem, erst 1983 entdeckten, Text „Über die Abreise des Königs von Sachsen aus Dresden“ als Propagandaautor auf. Kleist beschwört in dem Text eine Kriegsgefahr, die anstatt, wie von ihm proklamiert, von Frankreich, vielmehr von Österreich ausging, dessen Heeresführung bereits Pläne für den Einmarsch in den Rheinbundstaat Sachsen besaß. Die Charakterisierung des Marschalls Jean Baptiste Bernadotte, eines der berühmtesten Marschälle Napoleons, der am 22. März 1809 in Dresden eintraf und das Oberkommando des hauptsächlich aus sächsischen Einheiten bestehenden 9. Armeekorps übernahm, entspricht nicht im geringsten der Realität. Kleist schuf in dem französischen Marschall ein karikiertes Feindbild, wobei er sich kaum um die Wahrheit bemühte. Gleichzeitig wollte er die faktische Gefahr eines Einmarsches österreichischer Truppen, welche die sächsische Bevölkerung weit mehr fürchtete, herabreden und im Gegenzug Österreich als den idealen Verbündeten gegen Napoleon darstellen. Moralische

⁸⁴ Der französische Hölderlinforscher Pierre Bertaux schrieb in einem Artikel über Kleist: „Bien avant son incarcération déjà, il lisait régulièrement les journaux français, ceux de l'Empire napoléonien : le Moniteur, le Journal de l'Empire, le Journal de Paris. Il en fait l'analyse critique, il en tire un Manuel du journalisme français selon les principes de Talleyrand. Le journalisme français : selon lui l'art de faire accroire au peuple ce que souhaite le gouvernement. Il précise : ce qu'on dit trois fois au peuple, le peuple le tient pour vrai. Beaucoup plus tard, Goebbels pensera qu'il suffit de répéter un mensonge mille fois pour qu'il devienne vérité reconnu : avec les médias on a changé d'échelle, de trois à mille, mais le principe est resté le même.“ Pierre Bertaux: Kleist et la France. In: Europe. Revue littéraire mensuelle. 686/687 (juin-juillet 1986), S. 3-8

Integrität wird zugunsten von politischer Praktikabilität und Wirkung aufgegeben. Das Ziel durch Tatsachenverdrehungen und ein karikiertes Bild der Realität einen konkreten Stimmungsumschwung in der Bevölkerung voranzutreiben, wird in diesem im April 1809 geschriebenen Aufsatz besonders deutlich.⁸⁵

1.3.2 Der Kontext

Kleists Schriften der Jahre 1808/09 werden gemeinhin als Tendenzdichtung bezeichnet. Sie sind für den Augenblick geschrieben und beziehen sich teilweise sehr konkret auf Schriften des eigenen wie gegnerischen Lagers. Sie ohne ihren historischen Kontext zu betrachten erscheint deswegen wenig sinnvoll. Eine den Text isolierende Betrachtungsweise wäre mit den Entstehungsbedingungen und Absichten der Texte kaum vereinbar. Die vier Koalitionskriege, in denen verschiedenste europäische Herrscherhäuser gegen das revolutionäre Frankreich kämpften, die Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, die Niederlage Preußens und die Flucht der preußischen Regierung nach Königsberg, der sich anbahnende Krieg Österreichs gegen Frankreich, der spanische Volksaufstand, die Gründung des Rheinbundes, der Aufstand in Tirol gegen das zum Rheinbund gehörende Bayern, die Kontinentalsperre gegen England und nicht zuletzt die Aktivitäten der preußischen Heeresreformer um das Triumvirat Stein, Scharnhorst, Gneisenau, sorgten zwischen dem vierten und fünften Koalitionskrieg in ganz Europa für eine Zeit angespannter politischer Aktivitäten, die als Fixpunkt allesamt die Person des französischen Kaisers Napoleon besaßen.

Kleist fand Zugang zu den politisch-nationalistischen Kreisen über seine Bekanntschaft mit Friedrich Christoph Dahlmann und dem Gesandtschaftssekretär der österreichischen Regierung in Dresden Joseph von Buol. Der entschiedene Napoleongegner Buol förderte zunächst die künstlerischen Aktivitäten Kleists und gewann ihn im Laufe der Beziehung auch für seine politischen Ziele. Dass Kleist sich zu Beginn seines Dresdener Aufenthaltes noch wenig für die politischen Ereignisse interessierte zeigt die Tatsache, dass er z.B. in einem Brief vom Dezember 1807 den von ihm herausgegebenen „Phöbus“ als „*einen, der Politik in jeder Hinsicht gleichgültigen Plan*“ (II, 802) bezeichnet. Auch in Kleists früheren Briefen finden sich nur selten politische Bemerkungen, wie jene vom 24. Oktober 1806 wo er, von der Niederlage bei Jena frustriert, die Deutschen als „*die unterjochten Völker der Römer*“ (II, 771) bezeichnet, oder die im ersten Kapitel erwähnten Bemerkungen zur politischen Situation in der Schweiz 1802. In Dresden bezeugt der freundschaftliche Umgang mit dem französischen Gesandten Jean François de Bourgoing eine Einstellung Kleists, die kaum auf die Radikalität der späteren Jahre hinweist. Bourgoing, dem Kleist, wie Wichmann vermutet,⁸⁶ seine Entlassung aus der französischen Gefangenschaft zu verdanken hat, unterstützte den Schriftsteller indem er Abonnementlisten für den „Phöbus“ verteilte und ihm die Aussicht verschaffte, in der geplanten Buchhandlung den „Code Napoleon“ zu publizieren.

⁸⁵ Weitere Einzelheiten dazu finden sich in: Hermann F. Weiss: Funde und Studien zu Heinrich von Kleist. Tübingen. 1984, S. 244 – 295

⁸⁶ Thomas Wichmann: Heinrich von Kleist. Stuttgart. 1988, S. 161

Der Wandel zum patriotischen Radikalismus wird in der Mitte des Jahres 1808 vermutet. Ein konkretes Ereignis lässt sich für diese Wandlung jedoch nicht feststellen. Als Erklärung wird häufig auf die verstärkt angespannte Situation in Europa verwiesen. So brach z.B. im Mai 1808 in Spanien der Volksaufstand gegen die napoleonische Besatzung aus, von dem sich österreichische und preußische Patrioten Inspiration und Antrieb für die eigenen nationalen Bestrebungen erhofften. Häufig genannt wird in diesem Zusammenhang auch der französische Einfluss auf das deutsche Theater, durch den Kleist Einschränkungen für die Aufführungsmöglichkeiten seiner Stücke befürchtete. Kleists Brief vom August 1808 an Ulrike gibt darüber Aufschluss.⁸⁷

Der mit dem Kreis um Buol bekannte österreichische Minister des Auswärtigen Graf Philipp von Stadion engagierte sich stark für eine nationalistische Propagandakampagne der österreichischen Regierung, für die er u.a. auch Friedrich Schlegel gewann. Er hoffte, die Unzufriedenheit mit den Verhältnissen in den Rheinbundstaaten und Preußen für die antifranzösischen Ziele Österreichs nutzbar machen zu können.⁸⁸ Im April 1809 erließ er eine Direktive, derzufolge Autoren in Österreich an der Abfassung von Flugschriften beteiligt werden sollten.⁸⁹ In diesem Rahmen erhielt auch Kleist einen, vermutlich bezahlten, Posten als Propagandaschriftsteller für die deutsche Befreiung im Dienste Österreichs. Für Kleist bot sich hier die Möglichkeit eine zusätzliche Finanzquelle aufzutun, neben dem unter permanenten Finanzproblemen leidenden, und Ende des Jahres 1808 eingestellten, „Phöbus.“ Darüber hinaus fand der vereinsamte Dichter im Kreis der Patrioten eine Gemeinschaft von Gleichgesinnten, in der er starke Anerkennung für seine Dichtung fand. Das Moment der Gruppenzugehörigkeit darf bei dem chronischen Außenseiter Kleist sicher nicht unterbewertet werden, um seine Affinität zur nationalen Sache zu erklären. Für das Selbstwertgefühl des Dichters war es wichtig, dass er nun zum ersten Mal so etwas wie ein ihn bewunderndes Publikum, oder wie er selber schrieb einen „*Wirkungskreis*“ (II, 828), besaß und so seine Literatur, die er als Berufung empfand, in den Dienst einer höheren Sache stellen konnte. Im Hause Buols inszenierte man sogar eine Dichterkrönung, was dem ehrgeizigen Schriftsteller außerordentlich geschmeichelt haben dürfte und es ihm, wie Weiss vermutet, auch erleichtert haben muss, sich dessen politischer Sache anzuschließen.⁹⁰ Schnell fand er über Boul, Dahlmann und Adam Müller Kontakt zu weiteren Kreisen der nationalen Bewegung. Mit Dahlmann begab er sich Ende April 1809 nach Prag, welches damals noch zu Österreich gehörte. Dort fand er Zugang zu dem Verschwörerkreis um Franz Anton

⁸⁷ In diesem Brief schreibt Kleist: „Ich habe wieder ein Stück, durch den hiesigen Maître de plaisir, Grf. Vizthum, an die Sächsische Hauptbühne verkauft, und denke dies, wenn mich der Krieg nicht stört, auch nach Wien zu tun; doch in Berlin geht es nicht, weil dort nur Übersetzungen kleiner französischer Stücke gegeben werden; und in Kassel ist gar das deutsche Theater ganz abgeschafft und ein französisches an die Stelle gesetzt worden. So wird es wohl, wenn Gott nicht hilft, überall werden. Wer weiß, ob jemand noch, nach hundert Jahren, in dieser Gegend deutsch spricht.“ (II, 815)

⁸⁸ Österreich hoffte auf einen Rachefeldzug gegen Napoleon, der im Laufe des dritten Koalitionskrieges 1805 in Wien einmarschierte. Im Frieden zu Preßburg verlor Österreich Venetien und Dalmatien an die Republik Italien, Tirol, Vorarlberg und Lindau an der Rheinbundstaat Bayern sowie den Breisgau mit Konstanz an Baden und Württemberg.

⁸⁹ Hellmuth Rößler: Österreichs Kampf um Deutschlands Befreiung. Hamburg. 1940. Bd. 1, S. 261

⁹⁰ Vgl. dazu Hermann F. Weiss: Kleists politisches Wirken in den Jahren 1808 und 1809. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart. 1981, S. 21, Anm. 54

Kolowrat. In dessen Geheimbund, dem „Bund der Treuen“, wurden militärische und politische Pläne entworfen. Hier wurde, auch noch nach der aussichtslosen Lage in Folge der österreichischen Niederlage bei Wagram, ein kompromissloser und unbedingter Patriotismus vertreten, der auch den eigenen Untergang im Kampf beinhaltete. Dieser Hang zu Extrem- und Untergangssituationen findet sich auch in zahlreichen literarischen, politischen und persönlichen Äußerungen Kleists. Beispielhaft dafür wurden in diesem Kapitel bereits der „Katechismus“ und die „Hermannschlacht“ zitiert. Im Kreis um Kolowrat las Kleist seine vaterländische Dichtung vor. Viele seiner Gedichte wurden gedruckt, teilweise in mehreren Versionen verbreitet, und auch die Idee der „Germania“, als Zeitschrift, die „*der erste Atemzug der deutschen Freiheit*“ (II, 375) sein sollte, wie es in der von Kleist verfassten Einleitung heißt, fand in diesem Umfeld ihren Ursprung. Im selben Text zeigt sich auch, welches Machtgefühl der verkannte und unterschätzte Dichter mit seiner neuen Aufgabe verband. „*Hoch, auf dem Gipfel der Felsen, soll sie [die Germania] sich stellen und den Schlachtgesang herab donnern ins Tal*“ (II, 376). Im Kampf um nationale Befreiung fand Kleist die Möglichkeit dem zu entsprechen, was als Motiv auch häufig in seinem Werk auftaucht: die kompromisslose emotionsgesteuerte Tat.

Am 23. Mai 1809 begibt er sich mit Dahlmann auf den Weg nach Wien und besichtigt das Schlachtfeld von Aspern, wo die österreichische Armee einen kurzfristigen Erfolg über die französische Armee verbuchen konnte. Kleist wollte sich, wie er später seiner Schwester schreibt „*mittelbar oder unmittelbar, in den Strom der Begebenheiten*“ werfen (II, 828). Auf dem noch frischen Schlachtfeld, von österreichischen Soldaten unter dem Verdacht der französischen Spionage verhaftet, zieht Kleist seine Krieglyrik hervor und rezitiert sie feierlich, um seine nationale Gesinnung zu demonstrieren, was die Soldaten allerdings als ungebetene Einmischung verwarfen und sich von der einstweiligen Festnahme nicht abhalten ließen.⁹¹

Den Schriften dieser Zeit sind zwei politische Hauptziele immanent: einmal ein Volksaufstand gegen die französische Besatzung unter der Führung Österreichs sowie ein Bündnis zwischen den beiden großen deutschen Staaten Österreich und Preußen. Kleist formulierte somit Ziele, die zwar in den Kreisen der preußischen Heeresreformer ebenfalls benannt wurden, doch verkannte er vollständig die Ziele der Regierungen Preußens und Österreichs, bei denen die preußischen Reformer als Jakobiner verschrien waren, die demokratische Folgen eines Volksaufstandes befürchteten und die mehr damit beschäftigt waren ihre verlorenen Gebiete zurückzugewinnen, als sich gegenseitig zu unterstützen. Wie sehr sich Kleists Vorstellungen mit denen der preußischen Heeresreformer ähneln, zeigt Richard Samuel in einem 1961 erschienenen Aufsatz am Beispiel der „Hermannschlacht“.⁹² Mit den Motiven der nationalen Einheit, des Volksaufstandes, der einkalkulierten Möglichkeit des Scheiterns, demokratischer und antimaterialistischer Elemente und des trickreichen Scheinbündnisses mit dem Gegner, zeigt Samuel die starken Parallelen zwischen den realen Bemühungen der Reformer und dem Stück auf. Weiterhin verweist er auf die Tatsache, dass Kleist auch aktuelle Ereignisse, teils

⁹¹ Vgl. die Anekdote aus Dahlmanns Autobiographie, beschrieben in: Sembdner: Lebensspuren, S. 277

⁹² Richard Samuel: Kleists „Hermannschlacht“ und der Freiherr vom Stein. 1961. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. v. Walter Müller Seidel. Darmstadt. 1980

ironisch gewendet, in das Drama aufnahm.⁹³ Hermann der Cherusker wird von Samuel mit dem Freiherrn vom Stein identifiziert.⁹⁴

Trotz all dieser Hinweise, die in den fiktiven Schriften Kleists aus den Jahren 1808/09 eine starke Deckung mit den Intentionen des Autors vermuten lassen, ist nicht eindeutig zu klären wie Kleist letztendlich zu dem politischen Programm des Nationalismus stand und ob er nicht, wie bereits bei anderen Gelegenheiten, vor allem seine persönlichen Wünsche und Hoffnungen in den deutschen Patriotismus projizierte. Da sind zunächst die persönlichen Kontakte zu eher franzosenfreundlichen Bekannten, die er auch während seines späteren Dresdner Aufenthaltes aufrecht erhielt. Darunter war z.B. sein Jugendfreund Rühle von Lilienstein, der in seiner Zeitschrift „Pallas“ eine eher profranzösische Stellung bezog und in einer Flugschrift des Sommers 1808 ironisch-provokativ bemerkte, dass wenn die Deutschen unbedingt einen gesamtdeutschen Kaiser haben wollten, es grundsätzlich egal wäre, ob es sich dabei um einen Österreicher, Preußen oder Franzosen handele.⁹⁵ Weitere Kontakte hielt er zu den „*pronapoleonisch gesinnten Familien Körner und Seidelmann, die es für selbstverständlich hielten, Vertreter der verschiedensten politischen Richtungen bei sich zusammenzuführen.*“⁹⁶ Eine andere Unterstützung dieser These ergibt sich aus einem Brief an Ulrike vom 17. Juli 1809. Mit der österreichischen Niederlage bei Wagram einen Monat zuvor ergab sich, wie bereits angedeutet, eine neue Situation im Befreiungskampf und die Hoffnungen der Patrioten auf eine nationale Erhebung schienen sich erledigt zu haben. Trotzdem wurde heftig darum gestritten, ob der Krieg fortzusetzen sei, oder ob man einen schmachvollen Friedensvertrag schließen sollte, der Österreich weitere Gebiete kosten würde. Der englische Agent Alexander Horn berichtet von der Stimmung in Österreich nach dem am 12. Juli 1809 in Znam abgeschlossenen Waffenstillstand: „*the Army and the whole Nation are enraged at it [...] everyone is wishing for war.*“⁹⁷ Kaum solche Stimmung findet sich dagegen bei Kleist. Im Brief an Ulrike redet er nur am Rande von der militärisch-politischen Situation. Hauptthema ist seine persönlichen Notlage. Er beklagt die Schulden und den Wegfall seiner Finanzquelle, da er nicht mehr damit rechnet, seine Manuskripte verkaufen zu können (II, 828f).

⁹³ Obwohl es in der Literaturwissenschaft nicht üblich ist, das literarische Werk mit den Intentionen des Autors, bzw. mit den Ereignissen der Realität gleichzusetzen, sind die auffälligen Ähnlichkeiten, die Samuel herausarbeitet, so offensichtlich, dass es falsch wäre darüber hinwegzusehen. Auch die Texte für die Germania weisen einen hohen Bezug zur Realität auf, wie hier bereits am Beispiel des „Lehrbuches für französische Journalistik“ erwähnt wurde. Der „Katechismus“ besitzt eine konkrete Vorlage im Spanischen. Die provisorische Regierung Spaniens druckte 1808 für die Schulen der Provinzen den Text „Bürgerkatechismus und kurzer Inbegriff der Pflichten eines Spaniers, nebst praktischer Kenntnis seiner Freiheit und Beschreibung seines Feindes“. Diesen nahm Kleist ein Jahr später als Vorlage für seinen „Katechismus der Deutschen“ und ersetzte bei vielen Passagen lediglich das Wort Spanier durch Deutscher. Vgl. die Anmerkungen in der Sembdner-Ausgabe der Kleist-Werke (II, 932f).

⁹⁴ Die Figur Hermanns wird häufig mit realen Personen des politischen Lebens in Preußen oder Österreich identifiziert. Allerdings gibt es diesbezüglich starke Unterschiede. Neben dem Freiherrn vom Stein werden oft entweder der preußische König oder der österreichische Kaiser genannt. Roger Ayrault bringt die Person Hermanns mit dem Reichskanzler Bismarck in Verbindung.

⁹⁵ Vgl. dazu Hermann F. Weiss: Kleists politisches Wirken in den Jahren 1808 und 1809. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart. 1981, S. 24, Anm. 54

⁹⁶ Ebd., S. 20

⁹⁷ Brief vom 25.7.1809 an Canning (Public Record Office FO 9/35). Zitiert nach: Hermann F. Weiss: Kleists politisches Wirken in den Jahren 1808 und 1809, S. 33, Anm. 54. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart. 1981

Nach mehreren Monaten politischer Aktivität, sieht er sich nun als Opfer der veränderten Verhältnisse, an deren Umgestaltung er selbst mitgewirkt hat. Das Scheitern des Patriotismus ist für Kleist weniger der Niedergang einer politischen Idee, als vielmehr das Schiffbruch erleiden seines, so oft frustrierten, Strebens nach Selbsterfüllung. Die bereits 1930 von Heinrich Böx benannte These zu Kleists politischem Engagement erscheint auch angesichts neuerer Erkenntnisse plausibel. Böx hält es für fraglich, „*ob Kleist je sein ganzes Leben so unbedingt in den Dienst des Vaterlandes gestellt hätte, wenn die günstigen Umstände Bestand gehabt und die frohen Hoffnungen der ersten Zeit sich erfüllt hätten.*“⁹⁸ Gemeint sind damit die Einstellung des „Phöbus“, der französische Einfluss auf die deutschen Theater und letztendlich die Möglichkeit seine schriftstellerische Tätigkeit im Dienste der nationalen Bewegung fortführen zu können. Der Patriotismus Kleists erscheint nach der Argumentation Böx', die von zahlreichen Germanisten mitgetragen wird⁹⁹, als eine Notlösung und Möglichkeit einen Weg aus der beruflichen Krise zu finden. Wie seine Neutralität zu der Zeit des „Phöbus“, war auch sein späterer Patriotismus durchzogen von persönlichen Interessen und Wünschen.

Die Exaltiertheit des Hasses, die sich in einigen der oben zitierten Passagen zeigt wirft jedoch die Frage nach der Bewertung auf. Von Rudolph Berg wird die Brutalität im Text lediglich gewertet als „*Ausdruck einer verzweifelt ohnmächtigen Opposition.*“¹⁰⁰ Die Ohnmacht, die Kleist angesichts des überwältigenden Einbruchs der Moderne wohl nicht zu unrecht auf die Person Napoleons projizierte, zeigt sich auch in einem anderen Bericht, der aus den Memoiren von Kleists Bekanntem Friedrich Laun stammt. Dieser berichtet, auch wenn es sich dabei um eine recht zweifelhafte Überlieferung handelt, von einem geplanten Anschlag auf das Leben des französischen Kaisers, den Kleist selbst mit Arsen ausführen wollte und welches er im Falle des Scheiterns gegen sich selbst anzuwenden gedachte.¹⁰¹

Eine gegenteilige Position, bezüglich der Bewertung der politischen Texte Kleists, zu der von Berg nimmt Beda Allemann ein, der auf dem Germanistentag von 1966 die Frage stellte, ob es legitim sei, „*auch noch Äußerungen Kleists, die heute recht verfänglich klingen, aus den historischen Bedingungen heraus zu erklären, um den Vorwurf einer borniert-nationalistischen Einstellung von Kleist abzuwenden.*“¹⁰² Am liebsten, so Allemann weiter, „*würden wir vom heutigen Standpunkt aus erklären, hier sei Kleist schlicht mißverstanden worden*“¹⁰³ Diese Möglichkeit zweifelt Allemann an und verweist darauf, dass es Kleist selbst sei, der die Zeugnisse eines bornierten Nationalismus liefere, der nicht allein aus der Notlage der mitteleuropäischen Staaten durch die Besatzung zu erklären sei. Die Herkunft von Kleists Nationalismus findet ihm zufolge in der Besatzung nur ihren

⁹⁸ Heinrich Böx: Kleists politische Anschauungen. Hamburg. 1930, S. 17

⁹⁹ Die bereits zitierten Hermann F. Weiss und Thomas Wichmann unterstützen diese These.

¹⁰⁰ 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. Hg. v. Klaus Kanzog. Berlin. 1979, S. 200

¹⁰¹ Vgl.: Sembdner: Lebensspuren, S. 279

¹⁰² Beda Allemann: Der Nationalismus Heinrich von Kleists (1967). In: Kleists Aktualität: neue Aufsätze und Essays 1966 – 1978. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Darmstadt. 1981, S. 48

¹⁰³ Beda Allemann: Der Nationalismus Heinrich von Kleists (1967). In: Kleists Aktualität: neue Aufsätze und Essays 1966 – 1978. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Darmstadt. 1981, S. 46

Anlass. Die Genese des Hasses müsse sich demgegenüber aber auch auf geistes- und sozialgeschichtliche Hintergründe beziehen.

Zusammenfassend lassen sich einige Punkte aus den in diesem Kapitel besprochenen Texten herauskristallisieren, die den Grundtenor von Kleists Schriften der Jahre 1808/09 konkretisieren können. Zunächst fällt die Zivilisationskritik auf, die Kleist mit Rousseau gemein hat. Oppositionen werden bei Kleist in vielen Fällen in einem versimplifizierten Schwarz-Weiß-Schema zusammengefasst. Ziel ist es dabei klare Fronten zu schaffen und Widersprüche in der Beschreibung auszublenden, wodurch sich die Dichtung der politischen Zweckmäßigkeit anpasst und mit politischen Codes aufgeladen wird. Somit ist allen diesen Texten das von Kleist intendierte Moment der Propaganda immanent. Besonders ist diesbezüglich der „Katechismus der Deutschen“ und die Kriegspyrik zu nennen. Die Radikalität der Sprache ist in diesem Zusammenhang zu sehen.

In den meisten Texten taucht ferner eine Kritik am Materialismus und am rein rationalen Denken auf. Dem übermäßigen Rasonieren wird ein Bezug zum Gefühl entgegengestellt, welches als Ursprung des Ideals der unmittelbaren, konkreten Tat erscheint. Ein positiver Bezug findet sich in den Texten vor allem auf metaphysische, immaterielle Werte, wogegen der negative Bezug auf den Feind sich in der Person Napoleons oder im „Lehrbuch der französischen Journalistik“ stark konkretisiert. Wie bereits bei Kleists Briefen laufen in den Texten ästhetische und politische Codierung ineinander. Zur Verbreitung politischer Inhalte bedient sich Kleist zahlreicher literarischer Formen und Stilelemente. Der Dichter nutzte hier die Kunst aufgrund ihrer Zweckdienlichkeit und wollte durch ihren Einsatz konkrete Effekte in der Tagespolitik erreichen.

Widersprüchlichkeiten für die hier vorgestellte Argumentation ergeben sich beispielsweise aus den unterschiedlichen Ebenen der „Hermannschlacht“, was im folgenden Kapitel angesichts der französischen Rezeption des Stücks deutlicher wird, da die Analyse der politischen Codierung der „Hermannschlacht“ bei vielen Rezipienten zugunsten einer Betrachtung der künstlerischen Aspekte in den Hintergrund tritt.

Wie bereits erwähnt, beschreibt Silvio Vietta einen der Hauptaspekte moderner Entwicklungen in Europa mit der „*Nichtbewältigung der Moderne*“¹⁰⁴ und setzt diese in Bezug zu der Strukturmodernisierung Europas durch Napoleon. Heinrich von Kleist ist sicherlich als Modellfall für diese Nichtbewältigung zu sehen. Die Art und Weise wie sich Kleist einerseits modernen Entwicklungen verpflichtet fühlt, wenn er z.B. über mehrere Jahre im Zeitungsgeschäft tätig ist, und wie er sich andererseits eben dieser Moderne zu verweigern sucht, indem er z.B. in der Schweiz nach dem Ideal Rousseaus ein ursprüngliches Landleben führen will, zeigt wie sehr er zwischen den Entwicklungen der Moderne hin- und hergerissen war. Kleists Feindschaft gegenüber Napoleon nimmt teilweise Züge an, die an einen persönlichen Konflikt erinnern, und prägt große Teile seines Werkes.

¹⁰⁴ Silvio Vietta: Nationalisierung und Europäisierung der Literatur und Literaturwissenschaft in Deutschland und Italien. In: Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Tübingen. 2005, S. 4

Kleist benutzte freilich den Begriff der Moderne nicht, doch sind es die großen Zusammenhänge moderner Entwicklungen wie das Entstehen von Großstädten und die politischen Folgen der Französischen Revolution, die sein Leben, sein Denken und seine Dichtung als positiver wie negativer Bezugspunkt prägten. Moderne Entwicklung war für Kleist von Anfang an mit Frankreich verbunden. Zunächst war Frankreich für ihn das Zentrum der Wissenschaft, in das er sich produktiv-enthusiastisch einbringen wollte, die Franzosen das Volk, bei denen „es was Neues zu sehen geben“ (II, 553) würde. Später wird sich das Bild Frankreichs immer weiter trüben, bis ihm ganz Frankreich und die Franzosen so verhasst sind wie eben der „Vatermördergeist“ Napoleon, der an allen Säulen des „Tempels der Natur“ rüttelt und somit zum Sinnbild des Traditionsbruchs in der Moderne wird. Das Bild Frankreichs war bei Kleist nie ein auf realen Tatsachen beruhendes. Von Anfang an war es durch die extrem subjektive Sicht des Dichters geprägt sowie von dessen Gemütsverfassung beeinträchtigt, wobei es sich von selbst versteht, dass Kleist bei dieser Art das Nachbarland zu betrachten kein Einzelfall war. Beim frühen Kleist wurde das Frankreichbild von seinen Hoffnungen, beim späten von seinen Ängsten geprägt. Der radikale Frankreichhass Kleists wurde durch die französische Besatzung ausgelöst. Er entspringt jedoch der Ohnmacht gegenüber den Entwicklungen der Moderne und der Unfähigkeit diese zu bewältigen.

ZWEITER TEIL:

FRANKREICH UND KLEIST

2. Frankreich und Kleist

Nachdem im ersten Teil der Arbeit der starke und widersprüchliche Bezug Kleists zu Frankreich erörtert wurde, wird nun in diesem zweiten Teil die Frage gestellt, wie sich die Aufnahme des Werkes Kleists in Frankreich gestaltete. Dass Kleist heute in Frankreich zu den bekanntesten deutschen Autoren gehört, und sein Werk das kulturelle Leben in auffallendem Maße beeinflusst, ist angesichts der widersprüchlichen Haltung, die Kleist zu Frankreich hegte, durchaus beachtlich. Ganz offensichtlich muss das Werk Kleists etwas beinhalten, das seine antifranzösischen Texte als nebensächlich erscheinen lässt. Demgegenüber muss in seinen Schriften etwas ausmacht worden sein, das über nationale Grenzen hinaus einen allgemeingültigen Wert besitzt. Die Auflösung dieses Widerspruches wird hier anhand der literaturgeschichtlichen Entwicklung von Kleists Werk und der

Wahrnehmung seiner Person versucht. Grundsätzlich sind diesem Vorhaben einige allgemeine Bemerkungen vorzuschicken.

1. Wie auch in Deutschland war es in Frankreich häufig die Biografie des Autors, die ein besonderes Interesse auf sich zog. Der Selbstmord des Dichters war bereits früh ein Thema kontroverser Diskussionen und führte zu vielen Fehleinschätzungen, da Kritiker dazu verleitet wurden, vom Tod des Dichters ausgehend sein Werk sozusagen von hinten aus zu lesen. Die jeweilige Einstellung zu Kleists Person wirkte sich also in vielen Fällen auf die Rezeption seines Werkes aus. Häufig begegnet man so auch der Situation, dass die jeweiligen Kritiker nicht nur die literarischen Werke Kleists, sondern auch die Ereignisse seines Lebens zum Gegenstand der Interpretation machen.
2. Weiterhin gestaltete sich die Rezeption, wie bei allen anderen Dichtern auch, in bestimmten Wellen, die von Trends, Moden und geistesgeschichtlichen Entwicklungen mitbestimmt wurden. Das heißt, dass man sich an verschiedenen Punkten der Literaturgeschichte auf ganz bestimmte Werke Kleists bezog. So wurden zu Zeiten des Realismus vor allem der „Zerbrochene Krug“ und „Michael Kolhaas“ geschätzt. Mit dem Aufkommen des Surrealismus bekamen auch die Werke mehr Bedeutung, die man zuvor wegen ihrer mangelnden Ausgeglichenheit, den übernatürlichen Elementen und ihres rätselhaften Bezuges auf Zustände des Unbewussten kritisierte. Lange Zeit ging man von der Krankheit des Autors aus, wodurch seinem Werk ein grundsätzlich pathologischer Charakter aufgedrückt wurde.
3. Was Kleists nationalistische Schriften angeht, so ist zu erwähnen, dass diese auch in Deutschland erst im Jahre 1862 von Rudolf Köpke veröffentlicht wurden. Auch die Briefe Kleists wurden vollständig erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts herausgegeben. Daher ist es schwierig zu klären zu welchem Zeitpunkt man in Frankreich auf bestimmte Texte und Briefe zugreifen konnte um sich ein klares Bild von den politischen und mentalitätsgeschichtlichen Ansichten des Dichters machen zu können. Übersetzt wurden die politischen Texte erst für die französische Gesamtausgabe von Kleists Schriften 1999.
4. Grundsätzlich festzuhalten ist, dass das Werk Kleists genauso wie in Deutschland lange Zeit unbedeutend war und erst mit dem Auftreten neuerer literarischer Bewegungen, wie dem Expressionismus in Deutschland und dem Surrealismus in Frankreich, von größeren Kreisen entdeckt wurde. Die politischen Ereignisse, sowie die kriegesischen Auseinandersetzungen der Jahre 1870, 1914 und 1940, auch das ist erstaunlich, haben sich in der Popularität, Bekanntheit und Bewertung des Dichters nur selten ausgewirkt. Genauso wenig konnte das Werk Kleists von den großen Wellen des Einflusses deutscher Kultur auf Frankreich, wie z.B. in der Romantik profitieren.
5. Zu unterscheiden ist generell zwischen Phasen der Rezeption, die in starkem Bezug zur Rezeption in Deutschland standen und solchen, in denen die französischen Kritiker erkennbare eigene Ansichten zum Werk des Dichters vertraten und teilweise auch ihre deutschen Kollegen kritisierten. Zur Zeit des

Nationalsozialismus, in der Kleist vielfach zu dessen Gunsten vereinnahmt wurde, konnte das Werk Kleists in Frankreich unter emanzipatorischen und objektiveren Bedingungen rezipiert werden, was entscheidenden Anteil daran hatte, dass wichtige Anstöße für die deutsche Kleist-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg aus Frankreich kamen.

Die Rezeption Kleists in Frankreich bezieht sich nur an wenigen Stellen konkret auf die antifranzösischen Ansichten des Dichters. Wenn sie bekannt waren wurden sie übergangen oder als Ergebnis der geschichtlichen Umstände betrachtet und dementsprechend auch keiner besonderen literarischen Analyse unterzogen. Konkrete Kritik richtete sich in der Regel auf das schriftstellerische Werk oder die Person des Dichters, und stand häufig in Bezug zu den jeweils gegenwärtigen Trends. Als immer wiederkehrende Themen des französischen Kleist-Diskurses tauchen folgende auf:

1. Häufiger Gegenstand des Diskurses ist der Vergleich mit Goethe und die Frage, welcher von beiden aus welchen Gründen als bedeutender zu betrachten sei.
2. Die Beurteilung von Kleists Selbstmord und die Diskussion um die Figur des tragischen Poeten zieht sich durch die gesamte Rezeptionsgeschichte. Daraus folgt auch der Gleichsetzung von Kleists Leben mit seinem Werk. Kleists ungewöhnliches Werk wird oft aus seiner außerordentlich ruhelosen Biografie abgeleitet.
3. Die Frage, ob sein Werk einen eher positiven oder negativen Gehalt aufweise wird in vielen Arbeiten gestellt. Die diesbezügliche Einschätzung von Kleists Werk steht häufig in Bezug dazu, ob der jeweilige Kritiker das Werk als Gesamtes betrachtet oder sich bestimmte Einzelwerke zur Betrachtung heranzieht. Von Kritikern, die das Werk Kleists in seiner Gesamtheit betrachten wird in der Regel sein letztes Stück, „Der Prinz von Homburg“, als das angesehen, in dem sich die Widersprüche von Kleists vorherigen Werken zugunsten einer harmonischen Vereinigung auflösen.
4. Die Elemente des Somnambulismus, des Übernatürlichen, des Okkulten, des Wahnsinns, der Überspanntheit, der Unausgeglichenheit, etc. in seinem Werk werden immer wieder Gegenstand der Auseinandersetzung. Sie werden dabei je nach Epoche unterschiedlich beurteilt.
5. Die Frage ob Kleist den Romantikern zuzuordnen sei oder nicht, beschäftigt die Kritiker bis heute. Die einen betonen die realistischen, die anderen die romantischen Elemente seines Werkes. Gegenstand dieser Frage ist auch der Arbeitsprozess Kleists, und die Erörterung, inwieweit sich Kleists Schaffen direkt aus seinem Leben herleiten lässt.
6. Wenn auch nur selten vordergründig, so ist auch Kleists Nationalismus und die Gegnerschaft zu Frankreich ein Thema, das immer wieder auftaucht. Als Gründe werden häufig, neben den Verweisen auf die politische Situation, die Kulturpolitik Napoleons in Deutschland genannt, die Kleists Möglichkeiten als

Künstler einschränken, sowie ein angenommener Minderwertigkeitskomplex des Dichters, der sich angesichts der Größe Napoleons in ein leidenschaftliches Unterlegenheitsgefühl steigerte. Der Bezug auf die deutsche Nation brachte erstaunlicherweise sowohl Kleist wie auch der patriotischen Bewegung Sympathien auf französischer Seite ein. Das Urteil über Kleists Werk wurde nur in den seltensten Fällen negativ durch seinen Patriotismus beeinträchtigt.



Einen wichtigen Beitrag zur Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte Kleists in Frankreich leistete F.C. Richardson. 1962 sammelte er für seine Dissertation an der University of Michigan umfangreiches Material zu dem Thema und trug es, teilweise in Originalzitate, teilweise auf englisch zusammengefasst, in der 1969 veröffentlichten Arbeit „Kleist in France“ zusammen.

Richardson geht von drei Phasen der Kleist-Rezeption in Frankreich aus. Zunächst sieht er die Zeit von 1807-1869, in der vereinzelte Zeitungsartikel zu Kleists Leben und Werk erschienen. In einigen Fällen wurde Kleist zum Gegenstand von knappen Untersuchungen und Präsentationen. Auch die ersten Übersetzungen fallen in diese Phase. Eine zweite Phase sieht Richardson von 1870-1935. In dieser Zeit wird Kleists Werk zum Thema zahlreicher literaturwissenschaftlicher Untersuchungen und Debatten. Richardson sieht diese Phase bestimmt vom Realismus, der großen Einfluss auf Literatur und Literaturbetrachtung ausübte. 1935-1961 spielt Kleist dann eine größere Rolle im intellektuellen Leben Frankreichs und sein Werk wird einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Höhepunkt dieser Phase ist, nach Richardson, die Jean Vilar-Inszenierung 1951 in Avignon. Im Anschluss daran sieht der amerikanische Professor eine vierte Phase anbrechen, deren Beginn er in den späten 50er Jahren ausmacht. Dies, so könnte man heute ergänzen, ist die Phase, in der Kleist Teil des französischen Allgemeinwissens geworden ist und er einen festen Platz neben den anderen europäischen Klassikern eingenommen hat. In dieser Arbeit wird sich an die von Richardson vorgegebene Phaseneinteilung gehalten.

Richardsons Ansatz verfolgt die allgemeine Frage, wie und aus welchen Gründen das Werk eines Autors in eine anderssprachige Nationalkultur exportiert werden kann. Am Beispiel Kleists Aufnahme in Frankreich versucht er die These zu widerlegen, nach der ein Dichter aufgrund seiner Eingebundenheit in einen bestimmten kulturellen Zusammenhang nicht in andere, ihm vermeintlich fremde Zusammenhänge, vermittelt werden könne. Besonders verweist er hier auf die Meinung von britischen und amerikanischen Literaturwissenschaftlern, nach denen Kleist ausschließlich in seinem eigenen kulturellen und sprachlichen Raum wirklich geschätzt werden könne. *„In the literature of every country there are writers who have the reputation, particularly among their most fervent admirers, of being unexportable. [...] Such has often been the claim, and with many of the same reasons put forth to justify it, for the work of Heinrich von Kleist.“*¹⁰⁵ Mit dem Beispiel von Kleists Rezeption in Frankreich

¹⁰⁵ F.C. Richardson : Kleist in France. New York. 1969 (Im Weiteren: Richardson), Vorwort

belegt er, dass die Verwurzelung eines literarischen Kunstwerkes in seinem kulturellen Hintergrund nicht im Widerspruch zur Aufnahme in einem anderen Kulturzusammenhang steht. Daran anschließend fordert er mehr Mut seiner englischsprachigen Kollegen, Kleists Werk auch in England und den USA einen Platz unter den Klassikern einzuräumen.

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit ist nun aber gezeigt worden, dass Kleist und sein Werk der französischen Nation, Kultur und Sprache keineswegs so fremd sind, wie man es zunächst annehmen könnte. Ganz im Gegenteil wurde gezeigt, dass es vielfache Bezüge und Schnittpunkte gibt. Daher verfolgt diese Arbeit auch einen Ansatz, der sich von Richardsons unterscheidet. Es wird hier nicht davon ausgegangen, dass Kleist in einem wirklich fremden kulturellen Zusammenhang aufgenommen wurde, sondern dass sich Kleists Werk mit Frankreich in einem Raum verbreitete, zu dem Dichter und Werk immer in einem engen Spannungsverhältnis standen. Gerade dieser starke Kleistsche Bezug auf Frankreich, in positiver wie in negativer Weise, bietet den Ausgangspunkt dieser Arbeit, von dem aus gefragt wird, wie sich das Werk eines Frankreichkritikers in Frankreich durchsetzen konnte.

Viele Informationen dieser Arbeit stützen sich auf Richardson, doch wurde dort wo möglich und notwendig war mit Originalquellen gearbeitet.

2.1 Frühe Artikel

Die ersten Notizen über Heinrich von Kleist in französischen Zeitschriften findet man schon zu dessen Lebzeiten. Der erste bekannte Artikel erschien am 7. August 1807 im „Journal de Paris“ und bezieht sich kurz nach der Entlassung Kleists aus der französischen Haft auf das Erscheinen des „Amphitryon“ in Dresden. Darin heißt es:

Un poète allemand, nommé M. de Kleist, a fait imprimer à Dresde un Amphytrion [sic!] qu'il veut bien donner comme une imitation de la pièce de Molière, qui porte le même nom. Un journaliste du même pays, moins modeste ou plus hardi que l'imitateur, croit que cette pièce est aussi supérieure à celle de Molière, que la nation allemande est supérieure à la nation française dans tous les genres dramatiques. Voilà qui est clair et net. On savoit déjà que la Phèdre de Racine n'étoit qu'une misérable production en comparaison d'une Phèdre allemande, qui parut à Berlin, il y a deux ans. On sais encore, à n'en pouvoir douter, que Schiller a montré plus de talent à lui seul que Molière, Regnard, Corneille, Racine et Voltaire. On sait, enfin, que le théâtre français n'est ni aimé, ni estimé en Europe ; et qu'on joue sur tous les théâtres du monde les chefs-d'œuvre de Brandes, d'Unzer, de Bertuch, de Lessing de Grossmans, d'Engels, et de M. Kleist. Cela est connu et doit pour toujours fermer la bouche aux amateurs, partisans ou enthousiastes de la littérature français.¹⁰⁶

Der sarkastische Ton des Artikels erklärt sich durch eine im selben Jahr geführte heftige Auseinandersetzung um das französische Theater. August Wilhelm Schlegel veröffentlichte in Paris einen französischsprachigen Text mit dem Titel „Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide“. Der Text wurde nicht nur als ein Angriff auf die Tragödie Racines, sondern als einer auf das gesamte französische Theater gewertet. Der Schlegel-Text

¹⁰⁶ Journal de Paris (Julliet-Septembre, 1807), S. 1546. Zitiert nach :Richardson, S. 10

sieht die Version von Racine der von Euripides sowohl in moralischer, poetischer und technischer Weise unterlegen. Die Veröffentlichung führte zu einem Skandal und ist als einer der ersten wirklichen Zusammenstöße von französischer Klassik und deutscher Romantik zu betrachten. Kleist ist in diesem Fall also wohl eher unbeabsichtigt zwischen die Fronten geraten, auch wenn der Autor nicht ganz unrecht hat, wenn er ironisch auf die Unbekanntheit Kleists anspielt. Der Autor nahm den „Amphitryon“ mehr zum Anlass um einen Beitrag zur Debatte um das französische Theater zu leisten, als der Veröffentlichung Kleists größere Aufmerksamkeit zu schenken. Dafür spricht nicht zuletzt die Bezeichnung Kleists als „l'imitateur“, also als Nachahmer, die gleichsam für das Unverständnis, wenn nicht sogar Unkenntnis des Stücks spricht.

Zu Lebzeiten Kleists findet sich noch eine kurze Erwähnung der Wiener Aufführung des „Kätzchen von Heilbronn“ von 1810 die in zwei französischen Blättern abgedruckt wird. Das Stück wird darin mit den Worten „*au-dessous de toute critique*“, also unter aller Kritik, abgetan. Die Erwähnung erscheint identisch am 30. April 1810 im „*Courrier de l'Europe*“ und am 2. Mai 1810 im „*Moniteur*.“¹⁰⁷

Die darauffolgenden Meldungen beziehen sich bereits auf den Selbstmord Kleists. Dieser fand europaweit Beachtung und wurde in drei französischen Zeitschriften erwähnt. Im „*Journal de l'Empire*“ taucht der Vorfall gleich zwei Mal auf. Am 9. Dezember 1811 wird der Doppelselbstmord nur in einer kleinen Notiz erwähnt. Eine Woche darauf, am 17. Dezember 1811, erscheint im gleichen Blatt ein längerer Artikel, der um einige Tage versetzt identisch im „*Moniteur*“ (18. Dez.), in der „*Gazette de France*“ (19. Dez.) und übersetzt im „*Hamburgischer Correspondent*“ (25. Dez.) sowie schließlich in der „*London Times*“ (28. Dez.) abgedruckt wird. Dieser längere und ausführlichere Artikel bezeugt das große Interesse an der Begebenheit. Er enthält detaillierte Informationen zu der Tat und der vorausgegangenen Nacht, die schnell über die Aussagen des Ehepaars Stimming an die Öffentlichkeit gerieten, in deren Pension sich Kleist und Henriette Vogel in der Nacht vor dem Selbstmord aufhielten. Der Artikel reflektiert das große Aufsehen, das die Begebenheit in Deutschland erregte und auch die ablehnende Haltung, die in weiten Teilen der Öffentlichkeit darüber geäußert wurde. Der Autor verurteilt den Selbstmord mit klaren Worten, verklärt ihn jedoch gleichzeitig als einen Verzweiflungsakt aus unglücklicher Liebe. Kleist selbst wird als „*berühmter Dichter*“¹⁰⁸ bezeichnet.

2.2 Mme de Staël

Der Selbstmord Kleists wurde auch Gegenstand des 1813 in Stockholm veröffentlichten Essays „*Réflexions sur le suicide*“ von Mme de Staël. Darin ergreift Mme de Staël Position für eine radikale Ablehnung des Dichters und des Selbstmordes, erfreut sich aber an der Leidenschaft, mit der in Deutschland darüber gesprochen wird.

¹⁰⁷ „Depuis deux mois on y a représenté beaucoup de nouvelles pièces, dont quelques-unes cependant, telles que Catherine de Heilbronn par Kleist ; Rochus-Pombornikel, la Famille Pombornikel, etc., sont au-dessous de toute critique, quoiqu'elles attirent chaque fois un nombre immense de spectateurs.“ 30.4.1810. *Courrier de l'Europe* und 2.5.1810. *Le Moniteur universel*. Zitiert nach: Richardson, S. 11

¹⁰⁸ Beide vorgestellten Artikel sind in deutscher Übersetzung nachzulesen in: Sembdner: Nachruhm, S. 27ff

Un événement récemment arrivé à Berlin peut donner l'idée de la singulière exaltation dont les Allemands sont susceptibles. Les motifs particuliers qui ont pu égarer deux individus quelconques sont de peu d'importance ; mais l'enthousiasme avec lequel on a parlé d'un fait pour lequel on devait tout au plus réclamer l'indulgence, mérite la plus sérieuse attention.¹⁰⁹

Auffällig ist, dass sich Mme de Staël weigert sowohl Kleist als auch Henriette Vogel beim Namen zu nennen. Wenn sie von Kleist spricht, bezeichnet sie ihn nur als den „Mann“ oder „Schriftsteller“. Es ist unstrittig, dass Mme de Staël Kleist kannte und auch mit Teilen seines Werkes vertraut war. Sie stand dem Kreis um den „Phöbus“, vor allem Adam Müller, nahe und veröffentlichte in der Juniausgabe des Jahres 1808 das Gedicht „Le retour des grecs“. Kleist selbst lobte ihr 1810 erschienenes Werk „De l'Allemagne“ in der Ausgabe vom 12. November 1810 der „Berliner Abendblätter“. Es präsentiert „jedes Talent von erstem Range, [...] alles Gute und Vortreffliche, das in der Anlage der Nation vorhanden sein mag.“¹¹⁰ Ob Mme de Staël Kleist persönlich gekannt hat ist nicht mit letzter Sicherheit zu klären. Pierre Bertaux vermutet: „Sie ist ihm wohl in Berlin begegnet“¹¹¹. Dass sie seinen Namen in den „Réflexions...“ nicht nennt, ist durch ihre grundsätzliche Ablehnung der Tat und auch des Dichters selbst zu verstehen, die sie auch klar formuliert.

L'homme, prêt à tuer son amie, célèbre un festin avec elle, et s'exalte par des chants et des liqueurs, comme s'il craignait le retour des mouvements vrais et raisonnables ; cet homme, dis-je, n'a-t-il pas l'air d'un auteur sans génie qui veut produire avec une catastrophe véritable les effets auxquels il ne peut atteindre en poésie ?¹¹²

Der Selbstmord wird von ihr als die Vertuschung mangelnden Ausdrucksvermögens in der Literatur interpretiert. Betont wird das rauschhafte Fest, das Kleist, nach Mme de Staël, mit seiner Gefährtin feiert. Fest, Gesang, Getränke werden von ihr herangezogen um den unmoralischen Charakter der Handlung und der Person des Dichters zu unterstreichen. Ein wahres Genie dürfe dagegen nie den Bezug zu dem verlieren, was alle Menschen an Erfahrungen teilen. Nur Schriftsteller, deren Geist übermäßig erregt, und deren Phantasie überspannt sei, könnten fälschlicherweise von sich behaupten, neue Bereiche des menschlichen Herzens erkundet zu haben. Diese falschen Genies würden auf Abwege führen, von dem was normal und menschlich sei.¹¹³ Das wahre Genie bringe dagegen im Leser das zutage, was in seinem Herzen bisher unbekannt verborgen lag. Viel der späteren Kritik an Kleists Werken wird so von Mme de Staël vorweggenommen.

¹⁰⁹ Anne Louise-Germaine Necker Baronne de Staël-Holstein: *Réflexions sur le suicide*. In : *Œuvres complètes*. Troisième Tome. Brüssel. 1830. S. 258f.

¹¹⁰ Heinrich von Kleist: *Brandenburger Ausgabe*. II/7. *Berliner Abendblätter I*. Basel. 1997, S. 190f

¹¹¹ Pierre Bertaux: *Die Kleist-Rezeption in Frankreich*. In: *Die Gegenwärtigkeit Kleists*. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin. Hg. v. H. Arntzen, P. Bertaux, B. Bäschenstein, W. Müller-Seidel. Berlin. 1980, S. 36

¹¹² Anne Louise-Germaine Necker Baronne de Staël-Holstein: *Réflexions sur le suicide*. In : *Œuvres complètes*. Troisième Tome. Brüssel. 1830. S. 258

¹¹³ Vgl.: Ebd.

*Les belles âmes, par leurs écrits ou par leurs actions, dispersent quelquefois les cendres qui couvroient le feu sacré. Mais créer pour ainsi dire un nouveau monde dans lequel la vertu fasse abandonner ses devoirs; la religion, se révolter contre l'autorité divine; l'amour, immoler ce qu'on aime : c'est le triste résultat de quelques sentiments sans harmonie, de quelques facultés sans force et d'un besoin de célébrité auquel les dons de la nature ne se prêtoient pas.*¹¹⁴

Die Tat sei eine „*barbare folie*“¹¹⁵ und habe bedauerlicherweise in Deutschland Verteidiger gefunden.¹¹⁶ Die Menschen in Deutschland, so Mme de Staël weiter, seien durch Bücher gebildet, was letztendlich der zu einer überzogenen Gewohnheit der Sophisterei führe und der männlichen Bestimmung des Betragens schade.¹¹⁷ Verwundert fragt die Napoleongegnerin denn auch: „*Et cet homme qui voulait mourir, n'avait il pas de patrie? ne pouvait-il pas combattre pour elle? N'existait-il aucune entreprise noble et périlleuse dans laquelle il pût offrir un grand exemple?*“¹¹⁸ Enthusiastisch müsse sich die männliche Kraft für die Unabhängigkeit des geknechteten Vaterlandes und den Aufbau der Nation im Herzen Europas verwenden, statt sich in ergebnislosem Grübeln zu verlieren. Die falsch verwendete Energie führe zu den Taten des Wahnsinns, kränklicher Empfindsamkeit, abstrakten Erklärungen über das Seelenleiden und literarischem Selbstmord. Stattdessen, so Mme de Staël, solle man sich ein Beispiel an den Völkern des Altertums nehmen. „*Il faut imiter ces peuples forts et sains de l'antiquité dont le caractère constant, direct, inébranlable, ne commençait rien sans l'achever ; ils regardaient comme aussi lâche dans un citoyen de reculer devant une résolution patriotique, qu'il le serait pour un soldat de fuir un jour de bataille.*“¹¹⁹

Sie kreiert ein Bild des Dichters, das in manchen Fällen sehr von den eigenen Ansichten der Autorin geprägt ist, welches aber auch für die Betrachtung Kleists im gesamten 19. Jahrhundert, und teilweise darüber hinaus, bestehen bleibt. Die Erwähnung des feigen Kriegers, der zu früh das Schlachtfeld verlässt, ist ein Hinweis darauf, dass Mme de Staël auch von dem politischen Engagement Kleists wusste. Als Kritikerin Napoleons betrachtete sie möglicherweise den Selbstmord als ein Einknicken vor dem Feind. Interessant ist diese Meinung allemal, denn sie zeigt, dass der ansatzweise im vorhergehenden Kapitel beschriebene, aufflammende deutsche Patriotismus nicht nur in Teilen Deutschlands, sondern auch in Frankreich von innerfranzösischen Gegnern der napoleonischen Politik als Chance wahrgenommen wurde. Der Begriff des Vaterlandes, bzw. der Nation ist bei Mme de Staël bereits so positiv aufgeladen, dass sie den Kampf dafür als lobenswert betrachtet, egal ob es sich dabei um Deutschland oder Frankreich handelt.

Ein weiteres wichtiges Moment in Mme de Staëls Beschreibung des Dichters ist die Krankheit, aus der heraus seine Tat erklärt wird. Die Annahme, dass Kleist krank, bzw. wahnsinnig war wird seine Person und sein Werk in

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Mme de Staël: *Réflexions sur le suicide*. In: *Œuvres complètes*. Tome III. Bruxelles. 1830, S. 277

¹¹⁶ Sie spielt an auf die Todesanzeige, die der hugenottische Kriegsrat Ernst Frédéric Peguilhen am 26. November in der Vossischen und am 28. November 1811 in der Spenerschen Zeitung schaltete.

¹¹⁷ Mme de Staël: *Réflexions sur le suicide*. In: *Œuvres complètes*. Tome III. Bruxelles. 1830, S. 259

¹¹⁸ Ebd., S.256

¹¹⁹ Ebd., S. 259

der Wahrnehmung französischer Kritiker lange bestimmen. Auch Goethe trug zu diesem Bild Kleists bei. In Ludwig Tiecks „Dramaturgischen Blättern“ schrieb er 1826: *„Mir erregte dieser Dichter, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, immer Schauer und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre.“*¹²⁰ Entsprechend der im 19. Jahrhundert weit verbreiteten These, dass in einem kranken Körper nur ein kranker Geist leben könne, glaubte man in der vermeintlichen Überspanntheit und Unausgeglichenheit des Kleistschen Werkes die Spuren des Wahnsinns seines Schöpfers zu erkennen. Unterstützt wurde die allgemeine Annahme zusätzlich durch den Obduktionsbericht von Kleists Leiche durch die beiden Ärzte Sternemann und Greif. Sie diagnostizierten Kleist unmittelbar nach dem Tod, mit Bezug auf ein entdecktes Gallenleiden und die Sezierung von Leber und Gehirn, einen „kranken Gemüthszustand“¹²¹, der weiterhin durch eine „gemeinschaftliche Religionsschwärmerey“¹²² zum Selbstmord geführt habe.

Mme de Staël war eine der ersten Vermittlerinnen von Kultur zwischen Deutschland und Frankreich. Ihr durch Wilhelm von Humboldt angeregtes Werk *„De l'Allemagne“* entstand im Anschluss an zwei Deutschlandreisen, 1803/04 nach Weimar und Berlin, 1807/08 nach München und Wien. Ziel der in Paris aufgewachsenen Schweizerin mit brandenburgischem Großvater war es, den Franzosen deutsche Sitten und Kultur, oder wie Kleist es schrieb, *„das Streben des deutschen Geistes“*¹²³, in den vier Teilen ihres Buches bekannt zu machen¹²⁴. Bereits Heinrich Heine zeigte sich nicht begeistert von dem Werk und versuchte mit seiner, auch in französischer Sprache veröffentlichten, „Romantischen Schule“ eine Korrektur des von ihr geschaffenen Deutschlandbildes zu betreiben. Den französischen Germanisten Pierre Bertaux wird *„De l'Allemagne“* etwa 150 Jahre nach der Veröffentlichung zu einer heftigen Polemik gegen diesen Vermittlungsversuch veranlassen, der nichts weiter sei als ein klassisches Beispiel deutsch-französischen Nichtverstehens, ausgelöst durch die Verbreitung von Klischees und widerspruchslosen Idealbildern.

*„Daß die von Madame de Staël servierte Darstellung des deutschen Wesens falsch und irreleitend gewesen ist, hat die andauernsten, die schlimmsten, die fatalsten Folgen gezeitigt. [...] Sechzig Jahre lang hatten wir in Frankreich das Bild eines romantischen, sentimental, gutmütigen, in lieblicher Bläue dahinträumenden Deutschland gepflegt, und hatten nicht gemerkt, dass, wenn es jemals ein solches gegeben haben sollte, inzwischen jenseits des Rheins eine Mutation vor sich ging: Zollverein, Industrialisierung, Verpreußung - Bismarck usw. Von dem allen nahm man in Frankreich keine Notiz.“*¹²⁵

¹²⁰ Johann Wolfgang von Goethe. In: *Dramaturgische Blätter*. 1826 (gedruckt 1833). Zitiert nach: Sembdner: *Nachruhm*, S. 208

¹²¹ Obduktionsbericht Dr. Sternemann und Dr. Greif. Dez. 1811. Zitiert nach: Sembdner: *Lebensspuren*, S. 435ff

¹²² Ebd.

¹²³ Heinrich von Kleist: *Brandenburger Ausgabe*. II/7. *Berliner Abendblätter I*. Basel. 1997, S. 190

¹²⁴ 1. *De l'Allemagne et des mœurs de l'Allemagne*; 2. *De la littérature et des artes*; 3. *La philosophie et la morale*; 4. *La religion et l'enthousiasme*

¹²⁵ Pierre Bertaux: *Die Kleist-Rezeption in Frankreich*. In: *Die Gegenwärtigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin*. Hg. v. H. Arntzen, P. Bertaux, B. Bäschenstein, W. Müller-Seidel. Berlin. 1980, S. 33f

Das Ergebnis war der Schock des Deutsch-Französischen Krieges 1870. Kleist, dessen Tragik in der Verkehrtheit und Widersprüchlichkeit der Welt besteht, wird in Mme de Staëls Buch über Deutschland nicht genannt. Die Annahme, dass es sowohl Kleist, wie auch seinem Werk an Harmonie und Vernunft mangle, es demgegenüber an einem Überschuss von Überspanntheit und unkontrollierter Emotionalität leide, passte nicht zu dem romantischen Deutschlandbild, das Mme de Staël für die französische Öffentlichkeit schaffen wollte. *„Le véritable enthousiasme doit faire partie de la raison, parce qu'il est la chaleur qui la développe. [...] Quant on dit que la raison est inconciliable avec l'enthousiasme, c'est parce qu'on met le calcul à la place de la raison, et la folie à la place de l'enthousiasme.“*¹²⁶ In der Leidenschaft Kleists sah sie nichts als Wahnsinn und keinerlei Bezug zur Vernunft. Die Dichter, die sie den Franzosen als spezifisch deutsch vorstellte, waren Goethe, Kotzebue, Zacharias Werner oder Iffland. Über die Nichterwähnung Kleists schreibt Pierre Bertaux in der Literaturzeitschrift „Europe“:

*Non, si elle ne mentionne pas le nom de Kleist, c'est qu'elle n'a pas voulu le faire. Elle a délibérément ignoré Kleist, au sens du terme allemand ignoreren : faire comme si on n'en avait jamais entendu parler. C'est que les écrits de Kleist sont un peu difficiles pour la dame, et surtout qu'ils ne correspondent pas du tout à l'idée qu'elle entend donner aux Français de la littérature allemande.*¹²⁷

Ein weiterer Grund für Mme de Staëls Weigerung Kleist in ihr Werk aufzunehmen steht in Zusammenhang mit ihren Bestrebungen der sich in der Krise befindlichen französischen Literatur mit ihrer Idee vom Enthusiasmus einen neuen Impuls zu geben. Kleist stellte eine Gefahr von Mme de Staëls rationalistischem Standpunkt dar, wonach die Leidenschaft, bzw. der Enthusiasmus, im Dienste der Vernunft zu stehen haben. Die Gegner von Mme de Staëls Ansichten hätten Kleists Selbstmord nutzen können um ihre Idee vom Enthusiasmus als einen Irrweg von der Vernunft abzuurteilen. *„Et quel avantage de tels égarements ne donnent-ils pas à ceux qui considèrent l'enthousiasme comme un mal?“*¹²⁸

Dass Kleist von dem Werk bewusst ausgeschlossen wurde, welches für die interessierte französische Öffentlichkeit über lange Zeit einen bedeutenden Zugang zur deutschen Literatur und Kultur bildete, war einer der Gründe für den schweren Stand, den sein Werk in Frankreich hatte.

Nach seinem Tod dauerte es bis zu der Veröffentlichung von Kleists „Gesammelten Schriften“ durch Ludwig Tieck 1826 um der Rezeption Kleists in Frankreich neue Impulse zu geben. In der Oktoberausgabe der „Revue Encyclopédique“ des selben Jahres wurde in einer Besprechung von Tiecks „Dramaturgischen Blättern“ auch Kleists „Prinz von Homburg“ beiläufig erwähnt.¹²⁹

¹²⁶ Mme de Staël: *Réflexions sur le suicide*. In: *Œuvres complètes*. Tome III. Bruxelles. 1830, S. 257

¹²⁷ Pierre Bertaux: *Kleist et la France*. In *Europe*. *Revue littéraire mensuelle*. 686-687. (Juni-Juli 1986), S. 6

¹²⁸ Mme de Staël: *Réflexions sur le suicide*. In: *Œuvres complètes*. Tome III. Bruxelles. 1830, S. 257

¹²⁹ Depping: *Dramaturgische Blätter*. L. Tieck. In: *Revue Encyclopédique*. Paris. 32 (1826), S. 131-132. Hier wird sich an die Erwähnung von F.C. Richardson gehalten. Vgl.: Richardson, S. 15

Im vom Baron d'Eckstein herausgegebenen „Le Catholique“ erschien 1828 der erste Artikel einer als Serie angekündigten Reihe über Kleists Werke. Die Mai-Nummer beinhaltete eine Besprechung der „Familie Schroffenstein“ sowie eine kurze Biografie des Dichters. Kleists Werke werden darin aus der mangelnden inneren Ausgeglichenheit des Autors erklärt. Geisteskrankheit stehe hier in auffälliger Verbindung mit moralischer, geistiger und physischer Energie.¹³⁰ Die Serie über Kleists Werke wurde nach diesem ersten Artikel jedoch nicht fortgesetzt.

2.3 Zwei Artikel im „Le Globe“ 1828

Am 6. und 20. September 1828 erschienen in der Pariser Literaturzeitschrift „Le Globe“ zwei Artikel die sich mit romantischer Literatur in Deutschland befassten.¹³¹ Die 1824 gegründete Zeitschrift vertrat einen literarischen Standpunkt wie ihn auch Mme de Staël formulierte und setzte sich die Verbreitung romantischer Literatur in Frankreich zum Ziel. Kleist wird in beiden Artikeln erwähnt und eindeutig der romantischen Bewegung zugeordnet. Allerdings ist das Urteil über ihn wenig schmeichelhaft. Im ersten Artikel schreibt der anonyme Verfasser: *„Le vague et l'incertitude dominant dans ses ouvrages remplis de beautés supérieures, mais où les matériaux les plus précieux ont été arrangé par la main d'un fou.“*¹³² Im zweiten Artikel bezieht sich der Verfasser direkt auf den „Prinzen von Homburg“. Er geht davon aus, dass das Stück dem französischen Geschmack nicht entspreche.

*Mais, avec son cadre romanesque, elle est si complètement en dehors du goût français, qu'il est presque impossible d'en donner l'analyse sérieuse. Pour nous, la pièce entière est une mystification trop longue, semée de scènes pathétique qui n'émeuvent plus lorsqu'on se rappelle qu'elles n'ont point de base, le discours véhément, polémique forte et brillante, mais sans but.*¹³³

Der Beschluss des Kurfürsten, die Entscheidung über Leben und Tod in die Hände des Prinzen zu legen, wird in dem Artikel als ein *„raffinement germanique“*¹³⁴ bezeichnet. Interessant ist, dass Kleist wiederholt bezichtigt wird, seine Charaktere wie Musikinstrumente zu behandeln. Ziel Kleists sei es gewesen, zu zeigen, wie viele Töne von Hoch nach Tief er seinen Figuren entlocken könne. Auf die „Familie Schroffenstein“ bezogen wird geschrieben: *„Ses jeunes amants ne parlent pas, ils gazouillent“*¹³⁵. Bereits hier wird man also, bei aller Kritik, auf die Sprache Kleists aufmerksam.

Insgesamt erinnert die Kritik im „Le Globe“ an jene von Mme de Staël, da auch hier Kleist als ein Wahnsinniger angesehen wird. Man betrachtet das Stück als eine „mystification“, also als einen Betrug, dessen Dialoge im

¹³⁰ Eckstein, Ferdinand: Œuvres de Henri de Kleist. Paris. In: Le Catholique 10 (1828), S. 249-314. Hier wird sich an die englischsprachige Zusammenfassung von F.C. Richardson gehalten. Vgl.: Richardson, S. 15-17

¹³¹ Le Globe, 6 (1828), S. 667-669 und S. 669-701. Vgl.: Richardson, S. 17ff

¹³² Ebd., S. 667. Zitiert nach Richardson, S. 17f

¹³³ Ebd., S. 669

¹³⁴ Ebd., S. 700

¹³⁵ Le Globe, 6 (1828), S. 668. Zitiert nach: Richardson, S. 18

scheinbaren Nichts verhalten. Da alle Dramen Kleists, bis auf den „Zerbrochenen Krug“ erst im 20. Jahrhundert übersetzt wurden, muss der Verfasser auf die deutsche Fassung von Tieck zurückgegriffen haben.

2.4 Erste Übersetzungen

Der erste Text Kleists, der ins Französische übersetzt wurde, war die Novelle „Das Erdbeben von Chili“. In der „Revue de Paris“ erschien 1829 von einem unbenannten Übersetzer eine gekürzte Fassung der Novelle unter dem Titel „La Nonne de San Iago“¹³⁶.

Eine weitgreifendere Übersetzungsarbeit erschien ein Jahr später durch A.I. und J. Cherbuliez in Paris unter dem Titel „Michael Kohlhaas, le marchand de chevaux et autres contes d'Henri de Kleist.“ Die dreibändige Ausgabe umfasste alle Novellen bis auf „Das Bettelweib von Locarno“. Ergänzt wurde sie durch eine knappe Biografie, die auf Tiecks Vorwort der 1826 erschienenen „Gesammelten Schriften“ beruhte, sowie durch Hinweise auf das übrige Werk Kleists.¹³⁷ Als weiterer Bezugspunkt kann Mme de Staëls „De l'Allemagne“ gelten, da viele der Ansichten Cherbuliez' dem entsprechen, was jene bereits in ihrem Deutschlandbuch erörterte. Das Eigentümliche der deutschen Literatur sei *„la sentimentalité [...] cet état d'être intérieure qui semble être la vie de l'âme, et qui influe si fortement sur leur [les écrivains allemands] existence et leur écrites.“*¹³⁸ Kein deutscher Schriftsteller schreibe einfach nur um zu schreiben. Jeder von ihnen sei ein Enthusiast und müsse die Fülle von Ideen und Gefühlen ausdrücken, die sein Herz und seinen Geist füllten. Der Drang zum Idealismus sei das Hauptmerkmal, welches Kleists Biographie kennzeichne.¹³⁹ „Der Prinz von Homburg“ wird letztendlich als das beste von Kleists Stücken bewertet, auch wenn es verwundert, dass Cherbuliez es dann nicht übersetzt hat. Kleists Selbstmord wird mit seinen frustrierten Bemühungen in der patriotischen Bewegung erklärt, wodurch der Dichter schließlich dem Leben, dem Vaterland und sich selbst gleichgültig gegenübergestanden habe.¹⁴⁰

2.5 Heines Besuch bei Dumas

Im Jahr 1838 befand sich Heinrich Heine bereits seit mehreren Jahren in Frankreich. Er war befreundet mit dem Romancier Alexandre Dumas und versuchte ihn zur Aufführung des „Käthchen von Heilbronn“ zu bewegen. Im „Telegraph für Deutschland“ erschien 1838 ein Artikel über den Besuch Heines bei Dumas, dem folgendes Statement des Franzosen beigefügt war:

Heine kam vor drei Jahren zu mir und brachte mir eine Übersetzung [Nicht überliefert!] von Kleist's „Käthchen von Heilbronn“. Ich las sie durch, bewunderte das deutsche, einfach-poetische Mädchen, sagte ihm aber, dass

¹³⁶ Revue de Paris, VII (1829), S. 57-69

¹³⁷ Michael Kohlhaas, le marchand de chevaux, et autres contes d'Henri de Kleist. Ins Französische von A.I. und J. Cherbuliez. Paris. 1830

¹³⁸ Vorwort der Cherbuliez-Übersetzung. Zitiert nach: Richardson, S.21

¹³⁹ Vgl. Richardson, S. 21

¹⁴⁰ Ebd.

das Stück durchaus nicht geeignet sei für eine französische Bühne. Wenn Käthchen von einem Tritt, den man ihr gegeben, spricht, lachte das ganze Publikum. Ebenso wenn Ferdinand sagen würde: „La limonade est fade comme ton âme!“ Als ich abreiste, besuchte ich Heine, um ihm Lebewohl zu sagen und fragte ihn, ob ich noch sein Käthchen aufführen lassen sollte. Aber Heine kennt jetzt Frankreich und lachte darob.¹⁴¹

Heine selbst erwähnt Kleist in seinen für den französischen Leser bestimmten Schriften über die deutsche Literatur nicht. Nur einmal, in dem Vorwort der zweiten französischen Ausgabe der „Romantischen Schule“ erwähnt er Kleist als einen der außergewöhnlichsten deutschen Schriftsteller der Goethezeit.^{142 143}

2.6 Saint-René Taillandier

Eine umfangreiche, 36 Seiten starke, Arbeit zu Kleist erschien 1859 von Saint-René Taillandier in der „Revue des deux mondes“. Sie erschien im Zuge der Veröffentlichung von Kleists „Gesammelten Schriften“ durch Julian Schmidt im selben Jahr in Deutschland. Die Arbeit von Taillandier ist als die erste französische Reaktion auf eine sich in Deutschland um Eduard v. Bülow, Heinrich v. Treitschke und Julian Schmidt anbahnende Kleistforschung zu verstehen. Der erste Teil der Arbeit befasst sich mit der Biografie des Dichters und beginnt, in einer Art, wie sie symptomatisch für die Kleist-Rezeption in Deutschland und Frankreich war, und lange bleiben sollte, mit seinem Ende 1811 und den Ereignissen um den Selbstmord. Wie Cherbuliez sieht auch Taillandier den Grund des Selbstmordes in der Besetzung Deutschlands durch Napoleon und Kleists frustrierten Widerstandsbemühungen.¹⁴⁴ Taillandier geht auf die Kant-Krise ein und beschreibt Kleist als ein Opfer von Melancholie, mit Hang zum Wahnsinn. Er zitiert häufig aus den Briefen Kleists, die in Teilen bereits 1848 von Eduard von Bülow veröffentlicht wurden, und zieht ebenfalls die Bemerkung Goethes hinzu, angesichts Kleists „Abscheu und Schauer“ zu empfinden.¹⁴⁵ Der zweite Teil der Studie widmet sich dem Werk des Dichters, wobei hauptsächlich die Dramen besprochen werden. Von den Novellen erscheint nur der „Michael Kohlhaas“ mit wenigen Bemerkungen, welche dafür aber umso mehr Lob beinhalten.

Die „Penthesilea“ wird mit dem Argument Julian Schmidts kritisiert, dass es sich bei der Sprache aus Charme und Wildheit nicht um die Sprache der Griechen handeln würde. Trotzdem führe das Stück den Leser ins Zentrum des hellenistischen Lebens. Taillandier sieht das Drama als Kleists Antwort auf Kants reine Vernunft und als ein Einstehen für die Rechte der Leidenschaft¹⁴⁶

¹⁴¹ Alexander Weill: Ein Besuch bei Dumas. In: Telegraph für Deutschland. 1838. Zitiert nach: Richardson, S. 23

¹⁴² Heinrich Heine: Sämtliche Werke. 8/1. Die Romantische Schule. Religion und Philosophie. 1979, S. 256

¹⁴³ Richardson hat den Verweis von Heine auf Kleist fälschlicherweise in Heines „Lutetia“ verortet. Vgl.: Richardson, S. 23

¹⁴⁴ Saint-René Taillandier: Poètes modernes de l'Allemagne, Henri de Kleist. Sa Vie et ses oeuvres. In : Revue des deux mondes. XXI (Mai-Juni, 1859), S. 605

¹⁴⁵ Saint-René Taillandier: Poètes modernes de l'Allemagne, Henri de Kleist. Sa Vie et ses oeuvres. In : Revue des deux mondes. XXI (Mai-Juni, 1859), S. 616

¹⁴⁶ Ebd., S. 622f

Die „Hermannschlacht“ wird mit knappen Worten übergangen. Taillandier sieht darin nur einen furchtsamen Kriegsaufruf gegen Napoleon, der voll mit Anachronismen, bizarren Effekten und hasserfüllter, grotesker Gewalt sei.¹⁴⁷ Der „Prinz von Homburg“ wird als eines der interessantesten Werke Kleists bewertet. Taillandier sieht den „Prinzen“ als Ergebnis von Kleists Beschäftigung mit dem Gewissen in Kriegszeiten. Die persönliche Tragödie des Prinzen scheint er jedoch zu übersehen. Das Ergebnis des Stückes ist für ihn eine abstrakt bleibende Gerechtigkeit. Er bewundert das Drama als bewegend, schön und heroisch, stellt jedoch die Frage, warum, wenn die Aussage des Stückes der Sieg der Gerechtigkeit sei, Kleist diesen Gehalt durch die Schlafwandlerszenen abschwächen würde.¹⁴⁸

Taillandier beendet seinen Artikel mit Bemerkungen zu den deutsch-französischen Beziehungen. Er geht auf das Wiedererstarken antifranzösischer Bewegungen ein, deren Geist der von 1813¹⁴⁹ sei. Obwohl Kleist zu diesem Zeitpunkt bereits Tod war, rechnet ihn Taillandier dieser Epoche zu. Sein Interesse für Kleist begründet Taillandier u.a. damit, dass er die französischen Urteile über einen Autoren dieser Zeit vergleichen wollte. Zufrieden äußert er darüber, dass seiner Meinung nach Kleist in Frankreich, trotz seiner politischen Zugehörigkeit, größtenteils mit Unvoreingenommenheit beurteilt wurde. Weiterhin spricht er sich dafür aus, Kleist zukünftig nicht mehr vorwiegend mit der antifranzösischen Bewegung in Verbindung zu bringen und alte deutsch-französische Feindschaften ruhen zu lassen. Sein Rat an die Deutschen: *„Soyez justes et restez Allemands.“*¹⁵⁰ Die Studie erscheint erneut 1871 in Taillandiers Buch „Drames et romanes de la vie littéraire“, jedoch ohne den versöhnlichen Appell am Schluss.

Interessant ist an der Arbeit, dass Taillandier von dem nationalistischen Engagement Kleists wusste und es in seinen Stücken, der „Hermannschlacht“ und dem „Prinzen von Homburg“ erkannte.¹⁵¹ Trotzdem will er den Dichter abseits der antifranzösischen Bewegung verstanden wissen. Offensichtlich bewertet Taillandier Kleists literarische Leistungen als gewichtiger als sein zeitweiliges politisches Engagement. Die Wahrnehmung der politischen Codierung seines Werkes tritt in dieser Besprechung zugunsten des ästhetischen in den Hintergrund. Dafür spricht auch die erneute Veröffentlichung der Arbeit nach Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges. Weiterhin fällt auf, dass das Interesse der Studie auf den Dramen Kleists liegt, obwohl diese noch nicht übersetzt sind. Die Skepsis gegenüber dem Somnambulismus die in Taillandiers Bemerkungen über den „Prinzen“ zum Vorschein kommt ist ein Moment in der französischen Kleist-Rezeption, das in der Kritik immer wieder auftauchen sollte.

2.7 Kleist im Zeichen des Realismus

¹⁴⁷ Ebd., S. 635

¹⁴⁸ Ebd., S. 637

¹⁴⁹ Jahr der Völkerschlacht

¹⁵⁰ Saint-René Taillandier: Poètes modernes de l'Allemagne, Henri de Kleist. Sa Vie et ses oeuvres. In : Revue des deux mondes. XXI (Mai-Juni, 1859), S. 640

¹⁵¹ Die Germania-Texte waren zu dem Zeitpunkt der ersten Herausgabe der Schrift von Taillandier noch nicht veröffentlicht.

Richardson sieht das zweite Stadium der Kleist-Rezeption in Frankreich mit dem Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges beginnen. Er lässt diese Periode bis in das Jahr 1935 andauern, wobei er sie selbst in Unterabschnitte einteilt, da sich der Bezug auf Kleist in dieser Zeit stark verändert. Als Begründung für die gesonderte Betrachtung dieses Abschnittes führt er den Einfluss des Realismus auf Literatur und Literaturbetrachtung an.

Die Zeit nach 1870 steht im Zeichen eines realistischen Ideals von Literatur. Trotz des Krieges blieb Deutschland ein wichtiger intellektueller Bezugspunkt für Frankreich. Der Unterscheidung zwischen preußischer Militärgewalt und dem deutschen Geisteswesen war man sich in Frankreich sehr wohl bewusst.¹⁵² Man ging sogar soweit zu behaupten, dass Deutschland den Krieg verdient gewonnen habe, weil es überlegen gewesen sei.¹⁵³ Intellektuelle wie Ernest Renan und der Mitbegründer der positivistischen Literaturtheorie Hippolyte Taine bezogen sich offen auf die deutsche Wissenschaft und Philosophie. Von deutscher Literatur distanzierten sie sich aber. Französische Schriftsteller, so das Urteil Taines, schrieben für eine kultivierte Öffentlichkeit, deutsche dagegen schrieben ausschließlich für sich selbst.¹⁵⁴ Auch Kleist wird dementsprechend abschätzig als ein „*écrivain de troisième ordre*“¹⁵⁵ abgehandelt. Kritikpunkte sind die vermeintliche Unausgeglichenheit von Autor und Werk, fehlende Selbstbeherrschung, sowie das Übernatürliche in Kleists Werk. In der Prosa Kleists fällt ihm vor allem ein Mangel an Komposition, die unflüssige Satzbildung und das Übermaß an indirekter Rede auf.¹⁵⁶ Die einzigen Werke, die in dieser Zeit eine gewisse Akzeptanz finden, sind der „Zerbrochene Krug“ und „Michael Kohlhaas“.

Mit dem „Zerbrochenen Krug“ wird 1884 von Alfred de Lostalot auch erstmals ein Theaterstück von Kleist ins Französische übersetzt. Es erscheinen drei weitere Übersetzungen des „Michael Kohlhaas“, sowie drei zusätzliche Ausgaben des deutschen Textes mit französischen Kommentaren und Hintergrundinformationen.¹⁵⁷

2.7.1 Raymond Bonafous

Ebenfalls in diese Zeit fällt die erste ausführliche Gesamtdarstellung von Kleist und seinem Gesamtwerk in Paris. Raymond Bonafous veröffentlichte 1894 seine über 400 Seiten starke Sorbonne-Dissertation unter dem Titel „Henri de Kleist. Sa vie et ses œuvres“. Der erste Teil der Arbeit befasst sich mit dem Leben des Dichters, der zweite mit seinem Werk.

Die Kritik an der „Penthesilea“ fällt radikal aus. Zunächst rügt Bonafous die von ihm angenommene Unaufführbarkeit des Stücks aufgrund der von Kleist miteinbezogenen Tiere.

¹⁵² Vgl. Dazu der Aufsatz von Alfred Grosser: Preußen - von Frankreich aus gesehen. In: Mit Deutschen streiten. München. 1987

¹⁵³ Vgl.: Richardson, S. 35

¹⁵⁴ Ebd., S. 36f

¹⁵⁵ Hippolyte Taine: Sa vie et sa correspondance. Paris. 1905, S. 249. Zitiert nach: Richardson, S. 36

¹⁵⁶ Vgl.: Sembdner: Nachruhm, S. 268

¹⁵⁷ Vgl.: Richardson, S. 39

Remarquons que la représentation offrirait quelque difficulté. Bien que les diverses rencontres d'Achille et de Penthésilée soient racontées, il faudrait, pour représenter la scène XX, un espace assez vaste pour contenir des chars armés de faux et des éléphants ; assez d'argent pour se procurer ces quadrupèdes énormes, et assez de patience pour dresser des chiens hurlant à point nommé.¹⁵⁸

Die letzte Szene, in der die Amazonenkönigin die Verwirrung ihrer Gefühle mit dem Reim der Worte Küsse/ Bisse (I, 425) beschreibt, wird von Bonafous als geschmacklos angesehen. *„Cette singulière erreur de prononciation, qui est tout simplement du mauvais goût, et sur laquelle Penthésilée insiste d'une façon repoussante, n'est possible qu'en allemand.“*¹⁵⁹ Dass die gegensätzlichen Begriffe im Reim zusammengeführt werden nimmt Bonafous als einen Fehler in der Aussprache wahr und nicht als ein Merkmal des Kleistschen Stils. Die Abscheu vor dem Stück wird, gleich zu Beginn des Kapitels mit dem Verweis auf Goethe unterstrichen, der in einem Brief an Kleist bereits äußerte, dass er sich mit der „Penthesilea“ nicht anfreunden könne (II, 806). Fassungslos steht Bonafous vor der Frage, warum Penthesilea ihren Geliebten nicht auf einem anderen Wege erobern könne, als ihn mit ihren Hunden in Stücke zu reißen.¹⁶⁰ Eine Penthesilea müsste man in einer Irrenanstalt einsperren, so Bonafous, und es wäre ein Raubtierbändiger nötig um sie unter Kontrolle zu halten. *„C'est un gardien de fauves qui est nécessaire, et les barreaux d'une cage ne seraient pas de trop pour prévenir les effets d'une sauvagerie qui est de la bestialité toute pure.“*¹⁶¹ Bonafous fragt sich, wie ein Dichter eine Frau, die von tyrannischen Leidenschaften überkommen wird und barbarischen Sitten gehorcht, als Hauptfigur eines Dramas schaffen konnte. In dem Stück seien die Leidenschaften königlich und der Instinkt bestimme das Gesetz. Kleist, so Bonafous, erschien die Bestialität seiner Heldin lebendiger und wahrhafter als das normale Leben in der Zivilisation.¹⁶² *„C'est la nature humaine livrée à elle-même, telle qu'il la ressentait sourdement en lui-même. [...] Cette Penthésilée qui nous fait horreur, Kleist l'aimait.“*¹⁶³ Die Frage, warum sich Kleist zu dem Penthesilea-Stoff so hingezogen fühlte, sieht Bonafous in Kleists eigenem Wahnsinn beantwortet. Kleist sei mit seiner Schöpfung identisch, heißt es da im Sinne positivistischer Literaturtheorie. *„Il ne l'aimait pas seulement parce qu'il l'avait créée, mais aussi parce qu'il l'avait créée à son image. Penthésilée est enthousiaste, rêveuse et tendre par moments : Kleist était tout cela. La passion la rend folle : Kleist a souvent donné des marques de folie.“*¹⁶⁴

Wie Otto Brahm in seiner Kleist-Biografie von 1885, sieht Bonafous in der Penthesilea auch den Ausdruck von Kleists literarischem Kampf mit Goethe. Bei Brahm heißt es dazu: *„Wie er [Kleist] nun nach dem höchsten Kranz gestrebt hatte, dem, der Goethes Stirn krönte, so will Penthesilea, als sie mit ihren Jungfrauen in das trojanische Schlachtfeld bricht, nun den Held aller Helden besiegen, Achill.“*¹⁶⁵ Dass Kleist stark mit seinen Figuren identifiziert wurde war, wie man sieht, nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland durchaus üblich. Die

¹⁵⁸ Raymond Bonafous: Henri de Kleist. Sa Vie et ses Œuvres. Paris 1884 (im Weiteren: Bonafous). S. 219

¹⁵⁹ Ebd., S.224

¹⁶⁰ Ebd., S. 233

¹⁶¹ Ebd., S. 234

¹⁶² Bonafous, S. 234

¹⁶³ Ebd., S. 235

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Otto Brahm: Das Leben Heinrich von Kleists. Neue Ausgabe. Berlin. 1911, S. 222

Rivalität zwischen Goethe und Kleist war zudem etwas, das viele französische Kritiker faszinierte und sie über den gesamten Zeitraum der Kleist-Rezeption zu vielfältigen Kommentaren und Spekulationen veranlasste.

An der Penthesilea beklagt Bonafous ebenfalls, dass sie als Figur nicht wahrhaftig sei. Bei dem Versuch, die Natur in all ihrer Gewalt darzustellen, habe Kleist sie entstellt und ein Zerrbild der Anti-Natur entworfen.

*„Penthésilée n'est pas l'expression la plus haute de la nature, comme le pensait l'auteur. C'est un être contre nature, et de là vient l'horreur qu'il nous inspire.“*¹⁶⁶ Bonafous kritisiert den Inhalt, die Struktur und die Charaktere des Dramas, sowie die Unmöglichkeit es aufzuführen.

Bei all der Kritik kann er das Drama jedoch nicht völlig verurteilen, denn es ist die Sprache, deren Kraft er sich am Ende des Kapitels nicht verschließen kann, und die ihn zu dem Erkenntnis bringt, dass es sich bei der „Penthesilea“ schlussendlich um das Werk eines Poeten handele. *„La langue de Penthésilée est énergique. Elle est de plus colorée [...] En somme, à quelque point de vue qu'on considère cette pièce qu'on ne peut pas jouer, qu'on y voie une idylle sanglante ou une sauvage épopée, c'est une œuvre de poète.“*¹⁶⁷

Die „Hermannschlacht“ wird als ein *„pièce de circonstances“*¹⁶⁸ behandelt, wobei die antifranzösischen Bezüge des Stücks teilweise bereits im siebten Kapitel über das Leben Kleists behandelt werden. Im eigentlichen Kapitel zur „Hermannschlacht“ beginnt Bonafous mit einer Inhaltszusammenfassung und geht danach detailliert auf die historische Situation in Deutschland und Europa ein. Die Politik Napoleons wird als Auslöser für das Entstehen der nationalen Bewegung bezeichnet. *„L'Allemagne commençait à être fatiguée de cette hégémonie que Napoléon prétendait exercer sur l'Europe entière.“*¹⁶⁹ Der Patriotismus wird aus der Notlage eines gedemütigten Preußens heraus erklärt. In diesem Rahmen beschreibt Bonafous auch das Entstehen einer *„poésie patriotique“*¹⁷⁰ und setzt Kleist in Zusammenhang mit den anderen Freiheitsdichtern wie Arndt, Schlegel, Stolberg und Körner. Die romantischen Dichter der deutschen Staaten, so Bonafous, haben erst begonnen sich mit der Politik zu befassen, als sie unter der Hegemonie Napoleons zu leiden begannen.

*La défaite d'Iéna et la paix de Tilsit avaient, en réduisant la Prusse à l'impuissance, consacré l'hégémonie militaire de Napoléon. Les petites états d'Allemagne, longtemps indifférents à la lutte ou même alliés au César français, commençaient à sentir le poids de cette autorité qu'ils avaient, par leur inaction ou leur complaisance, laissée s'établir en Europe. Il se produisait, de l'autre côté du Rhin, un lent revirement des esprits, d'autant plus redoutable qu'il était moins précipité, et que l'intérêt des classes dirigeantes était en jeu. Ces guerres continuelles dont l'Allemagne était le théâtre ne faisaient l'affaire ni des agriculteurs, ni des commerçants, ni des artistes. Ces derniers, qui avaient longtemps, suivant les idées romantiques, laissé de côté les événements politiques, commencèrent à s'en préoccuper quand ils commencèrent à en souffrir. Or Kleist était, autant que personne, victime de la situation incertaine que l'ambition de Napoléon créait en Europe. Il avait eu d'ailleurs à se plaindre des Français, et son patriotisme ardent avait encore été aigri par sa captivité imméritée.*¹⁷¹

¹⁶⁶ Bonafous, S. 236

¹⁶⁷ Ebd., S. 239

¹⁶⁸ Ebd., S. 283

¹⁶⁹ Bonafous, S. 278

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd., S. 144f

Bei seiner Erläuterung der historischen Situation nimmt Bonafous hier sehr deutlich eine Position ein, von der aus er versucht die Lage von einem deutschen, bzw. dem Kleistschen Blickwinkel aus zu betrachten. Als Ursache für den patriotischen Subtext der „Hermannschlacht“ und den radikalen Patriotismus Kleists wird hier klar die Politik Napoleons ausgemacht.

Ferner erklärt er Kleists Frankreichfeindschaft mit der Einstellung des Phöbus und Kleists genereller Abneigung gegenüber Frankreich und den Franzosen, deren Anlass er im ersten Parisaufenthalt des Dichters sieht. Dass auch der Gefängnisaufenthalt in Fort Joux und Châlons dazu beigetragen haben, wie Bonafous glaubt, ist im ersten Kapitel dieser Arbeit erörtert und für unwahrscheinlich betrachtet worden, da die Äußerungen Kleists in den Briefen dieser Zeit keinerlei Anlass zu dieser Vermutung geben.

Nachdem Bonafous im Weiteren zunächst auf die historischen Vorbilder eingeht, die Kleist als Vorlage für seine Charaktere dienten, betrachtet er den Charakter Hermanns im Gesamtzusammenhang des Stücks. Die Figur Hermanns wird dabei ausdrücklich gelobt, da er ein „*caractère complexe et original*“¹⁷² sei. Auch, dass Hermann in einen größeren Gesamtzusammenhang eingebettet ist hebt Bonafous positiv hervor. Was Kleist in dem Stück zeigen will, so Bonafous, sei nicht allein der glorreiche Sieg Hermanns, sondern allgemein die Art und Weise, wie sich ein Volk aus der Aktion heraus von Unterdrückung befreien kann. Mit dieser Ansicht hebt er das Stück bereits von seinem konkreten Zeitbezug, wie es Kleist selber noch gesehen hat, auf eine allgemeingültige Ebene. Und nicht ohne Sympathie vermerkt der Franzose:

*Hermann c'est l'amour de la patrie dans ce qu'il a de pur et de profond, mais aussi d'exclusif et de violent. C'est, d'une part, l'amour de la liberté, de l'autre, la haine féroce de l'opprimeur. [...] Or un peuple esclave n'a pas de patrie. La patrie est le pays où l'on peut vivre à sa guise, garder les mœurs des ancêtres, honorer leurs dieux, en dehors de toute immixtion étrangère. La patrie est surtout constituée par la liberté.*¹⁷³

Wer in Deutschland für Freiheit und Vaterland kämpft, so könnte man zusammenfassen, genießt in Frankreich Sympathien, auch wenn er gegen Frankreich selbst in den Krieg zieht.

Die Kritik richtet sich an die Struktur des Stückes und weniger an seinen Inhalt, bzw. seine politische Codierung. Die Nebenhandlung, in der es um das Verhältnis zwischen dem Römer Ventidius und Thusnelda geht, erscheint Bonafous überflüssig. „*Les Allemands aiment assez ces actions secondaires, dont Shakespeare leur avait donné l'exemple.*“¹⁷⁴ An der Figur des Römers kritisiert er die mangelhafte Gestaltung des Charakters und die Rolle der Thusnelda würde Bonafous am liebsten ganz streichen. Wie schon bei der „Penthesilea“ ist es auch hier die grausame Szene, in der Thusnelda den Römer in einem Käfig von einer ausgehungerten Bärin zerfleischen lässt, an der sich Bonafous stört. Durch diese Gestaltung ihres Charakters würde ihr die angemessene Würde genommen, die der Frau eines Helden angemessen sei. „*Il nous semble que ce rôle doit être condamné, [...] parce qu'il n'est pas naturel de voir la tendre colombe du début se transformer à la fin en hyène de*

¹⁷² Ebd., S. 288

¹⁷³ Bonafous, S. 286

¹⁷⁴ Ebd., S. 289

mélodrame.¹⁷⁵ Die schreckliche Szene, so vermutet Bonafous, habe Kleist geschrieben, um seinem Hass den Franzosen gegenüber Ausdruck zu verleihen.

Trotz alledem erscheint ihm das Stück weniger missraten als noch die „Penthesilea“. Das Gesamturteil fällt positiv aus. Kleist habe seinen Stil vorteilhaft weiterentwickelt, wobei er die Sprache und die Ausdruckskraft in den Kleistschen Sätzen erneut hervorhebt. Der Patriotismus habe dem Stück nicht geschadet. *„En somme, le sentiment patriotique n'a pas porté préjudice au talent de Kleist, et sa pièce [...] présente en somme, pour le fond comme pour la forme, les principales qualités qu'on est en droit d'exiger d'une tragédie.*“¹⁷⁶

Im zwölften Kapitel der Arbeit „La guerre de 1809. Kleist retourne à Berlin.“ geht Bonafous knapp auf einzelne der „Germania-Texte“, wie auf Teile der Kriegsslyrik ein. Die meisten dieser Texte werden mit Verweis an ihren Herausgeber Rudolf Köpke kurz erwähnt. Als wichtigste der Schriften erscheint Bonafous der „Katechismus der Deutschen“. *„Tel qu'il est, c'est une œuvre remarquable où respire le patriotisme le plus ardent soutenu par une logique rigoureuse.*“¹⁷⁷ Genauso wie Bonafous vermerkt, dass sich Kleist im Aufsatz „Was gilt es in diesem Kriege?“ maßgeblich auf die deutsche Geistesgeschichte beruft, hebt er auch den Aufruf zum Vernichtungskrieg hervor, der Kleists Schriften immanent ist. *„C'est donc une haine à mort contre les Français que Kleist voulait inspirer aux Allemands. Dans cet effondrement général de la patrie, il rêvait une guerre d'extermination.*“¹⁷⁸ Damit tauchen die Texte der „Germania-Periode“ 22 Jahre nach ihrer Veröffentlichung bei Bonafous erstmals in der französischen Kleist-Rezeption auf.

„Der Prinz von Homburg“ wird schließlich im sechsten Kapitel des zweiten Teils der Arbeit besprochen. So wie Bonafous im „Käthchen“ das Gegenstück zur „Penthesilea“ sieht, erkennt er im „Prinzen von Homburg“ das Gegenstück zur „Hermannschlacht“. Das letzte dramatische Werk Kleists betrachtet er als dessen gelungenstes, für das sich trotz des häufigen Lobes noch immer kein Übersetzer gefunden hat. Der Hass der „Hermannschlacht“ habe sich gewandelt in Disziplin, welche, als Respekt vor dem Gesetz, allein der Nation wahre Sicherheit bringen könne. Die Kraft des Hasses habe sich im „Prinzen“ in die Kraft der Disziplin verwandelt, womit Kleist eine grundlegende Wendung vollzogen habe.¹⁷⁹ In der „Hermannschlacht“ sieht Bonafous noch die ausschließliche Vorherrschaft des Individuums dargestellt, wogegen im „Prinzen“ überindividuelle Werte die höchste Bedeutung haben. Der Prinz sei eine Figur, die zu Beginn ausschließlich vom Herzen geleitet werde, sich aber im Laufe des Stücks wandle zu einer Figur, die sich vom Verstand und dem Glauben an etwas Höheres als sich selbst leiten lässt.

Le cœur est puissant, mais aveugle. Que de belles actions accomplies par lui ! Mais aussi que de fautes irréparables est-il capable de commettre ! Sans doute les fautes du cœur sont excusables, parce qu'elles sont nobles, parfois glorieuses ; mais elles n'en présentent pas moins de danger, et la raison a le devoir de les

¹⁷⁵ Ebd., S. 291

¹⁷⁶ Ebd., S. 294

¹⁷⁷ Bonafous, S. 153

¹⁷⁸ Ebd., S. 154

¹⁷⁹ Ebd., S. 308

*prévenir, tout au moins d'en empêcher le retour. Qu'il soit bien entendu que la raison doit avoir le dernier mot ; que le cœur reconnaisse son autorité.*¹⁸⁰

Der „Prinz von Homburg“ ist für Bonafous eine Beschreibung des Konflikts zwischen dem durch den Prinzen dargestellten Gefühl und dem durch den Kurfürsten dargestellten Verstand, bei dem sich der Verstand am Ende durchsetzt, während sich das Gefühl zu unterwerfen hat. Mit seiner Übersensibilität, der übersteigerten Vorstellungskraft und der Panik beim Anblick seines Grabes erscheint der Prinz Bonafous weniger als ein Soldat und mehr als ein Kranker. *„Ce n'est donc pas un soldat dans le sens propre du mot, et lui refuser la qualité de soldat, ce n'est pas encore dire assez ; c'est un malade.“*¹⁸¹ Die Lösung des Konflikts wird also zusätzlich begriffen als die Heilung eines Kranken. Der verträumte und vom Gefühl geleitete Individualist wird durch die Kraft des Verstandes geheilt und nimmt seinen Platz in einer geordneten, disziplinierten Gemeinschaft ein. Das Gefühl wird hier zum Symptom von Krankheit und der klare Verstand zum Heilmittel. Das Drama ist für Bonafous der Beweis, dass Kleist künstlerische Reife erlangt habe, da sich der Dichter mit diesem Stück von seiner leidenschaftlich-romantischen Neigung verabschiedet habe. Trotzdem kritisiert er mit Unverständnis die Traumszenen am Anfang und am Ende. Auch, dass der Prinz seine Befehle nicht konkret verweigert, sondern bei der Besprechung des Schlachtplans durch seine Träumereien gar nicht mitbekommt, schwächt, nach Bonafous, den Charakter des Prinzen, der so nur mittelbar für sein Fehlverhalten verantwortlich sei. Der Somnambulismus, welcher der Verführung des Publikums dienen sollte, sei dem Einfluss der Romantik zuzuschreiben und schwäche die Klarheit der Aussage, in deren Gehalt sich Bonafous möglicherweise irrt, wenn er schreibt: *„Kleist veut glorifier la discipline.“*¹⁸² Wenn Kleist aus dem Prinzen keinen Kranken gemacht hätte, wäre auch die Todesfurchtszene nicht nötig gewesen, in der der Prinz seinen Schrecken angesichts des Todes ausdrückt. Die Szene schadet, nach Bonafous, sowohl dem Charakter des Prinzen, wie auch der Klarheit des Dramas. Bereits Taillandier ging von einer Schwächung der Aussagekraft des Dramas mit Bezug auf die Schlafwandlerszenen aus. In der Einschätzung von Kleist ähnelt Bonafous vielen anderen Kritikern. Kleist ist für ihn eine Person, deren grundsätzliche Instabilität von übersteigertem Ehrgeiz, Geldnot und frustriertem Patriotismus verschlimmert wird. Im Selbstmord sieht er die nötige Konsequenz seiner negativen Einstellung zum Leben. Der Selbstmord wird zum Ausgangspunkt für die Betrachtung von Kleists Leben und Werk. In ihm sieht Bonafous den Ausdruck einer Kleistschen Lebensphilosophie. Dies sieht er auch als Grund für Kleists düsteres Gesamtwerk, wobei er den „Zerbrochenen Krug“ als eine Ausnahme hervorhebt. Kleist, so die Konsequenz, sei identisch mit seinem Werk.

*Kleist ne fait qu'un avec ses oeuvres, où il a mis tous ses sentiments et même ses rêves, qu'il a pénétrée de sa mélancolie ou de son pessimisme. C'est pour cela qu'elles sont si vivantes ; mais c'est pour cela aussi qu'elles sont troublées comme lui. Le calme a manqué à sa vie et à ses oeuvres.*¹⁸³

¹⁸⁰ Ebd., S. 309

¹⁸¹ Bonafous, S. 314

¹⁸² Ebd., S. 317

¹⁸³ Ebd., S. 421f

Vor allem kritisiert er an Kleists Werk im letzten Kapitel seiner Dissertation noch einmal die starken Einflüsse des Mystischen, des Somnambulismus, des Übernatürlichen und die zahlreichen Szenen der Gewalt.

Im Vergleich mit Goethe gibt er dem Weimarer Dichter den Vorzug, da dieser in Person und Werk ausgeglichener sei und die Schwierigkeit bewältigt habe, das Deutsche mit dem Griechischen zu vereinen, wofür Kleist nicht die Größe besessen habe, da er zu sehr in seinem eigenen Wesen gefangen gewesen sei.

Kleist a échoué dans sa tentative de suivre Goethe sur le terrain hellénique parce que, contrairement à Goethe, qui comprenait et embrassait tout dans son vaste génie, Kleist ne pouvait pas sortir de lui-même, se plier à des exigences en désaccord avec sa nature. La beauté artistique se compose de deux éléments, l'harmonie et la vie. De ces deux éléments, les Grecs se sont surtout attachés au premier, les Germains au seconde. Goethe seul a pu [...] élever la littérature de son pays au-dessus des tendances de sa race. Kleist n'était pas de taille à le faire.¹⁸⁴

Die Identifizierung Kleists mit seinem Werk ist demnach nicht nur die Folge positivistischer Literaturwissenschaft, in der man aus der Lebenssituation und den äußeren Einflüssen auf das Werk des Dichters schloss, sondern eine Kritik. Ziel eines Dichters müsse es sein, die eigene Individualität zu überwinden und in seinem Werk etwas zu offenbaren, das nicht nur etwas von ihm selbst aussagt, sondern auf die generellen Grundsätze menschlichen Lebens verweist. Eben diese allgemeingültige Natur des Kleistschen Werkes sah man aber erst im 20. Jahrhundert, worin der Grund liegt, dass Bonafous seine Dissertation abschließt, indem er Kleist nur unter die „génies de second ordre“¹⁸⁵ einordnet.

Der Wert dieser Arbeit kann, auch bei der negativen Einschätzung des Dichters, nicht hoch genug eingeschätzt werden, weil sie erstmals in Frankreich eine detaillierte Auseinandersetzung mit Kleists Gesamtwerk lieferte. Auch die Schwierigkeiten, die Bonafous mit dem Werk Kleists hat, sind aufschlussreich für die spezifische Sichtweise des 19. Jahrhunderts auf Kleist. Die Ratlosigkeit gegenüber den Traumelementen die, Bonafous zufolge, die Eindeutigkeit und Logik der Aussage des Stücks schwächen würden war exemplarisch für seine Kritikergeneration und tauchte bereits bei Taillandier und Tainte auf. Die Bedenken aufgrund der untypischen Elemente sollten erst von späteren Generationen überwunden und als spezifisch für Kleist geschätzt werden. Die Arbeit Bonafous ist heute mehr oder weniger vergessen und taucht nicht einmal in den Annalen der Pariser Sorbonne auf.¹⁸⁶

2.7.2 Frankreich-Premiere

Zehn Jahre nach der Arbeit Bonafous wird zum ersten Mal ein Stück von Kleist in Frankreich aufgeführt. Etwa 100 Jahre nach seinem Entstehen und 20 Jahre nach der Übersetzung wird am 20. Februar 1904 im Pariser Théâtre Victor Hugo der „Zerbrochene Krug“ inszeniert. Der etwa um die Hälfte gekürzte Text entstammte einer

¹⁸⁴ Bonafous, S. 419

¹⁸⁵ Ebd., S. 422

¹⁸⁶ Vgl. Pierre Bertaux: Kleist et la France. In Europe. Revue littéraire mensuelle. 686-687. (Juni-Juli 1986), S. 6

Adaption von J. Gravier und H. Vernot und erschien später in der Zeitschrift „La Nouvelle Revue“¹⁸⁷. Richardson vergleicht das Original mit der Adaption und weist nach, dass die heftigen Kürzungen sowohl auf Kosten der Komik, wie auch der psychologischen Genauigkeit des Stückes gegangen sind.¹⁸⁸ Trotzdem wird die Aufführung außerordentlich positiv im „Journal des Débats“ von Émile Faguet besprochen.

*Avec les Pantins (G. Grillet) le théâtre Victor Hugo a donné une traduction de la Cruche cassée du très grand poète dramatique Henri de Kleist, ce contemporain de Goethe que la plupart des lettrés allemands (si ce n'est tous) mettent très nettement au-dessus de Goethe et de Schiller comme poète dramatique. La Cruche cassée est en effet extrêmement intéressante et très dramatique et d'une finesse psychologique qui est peu commune. Il faut remercier M. Bour de l'avoir fait connaître en France, 'aux chandelles' du moins, ce qui est la seule manière de connaître une pièce et de pouvoir en juger. Il est incontestable que la cruche cassée est un petit chef-d'œuvre.*¹⁸⁹

Das Stück wurde in einer Saison für etwa sechs Wochen gespielt, und obwohl der Autor des Artikels etwas schummelt, wenn er behauptet, dass in den deutschen Wissenschaften Kleist klar über Goethe und Schiller gestellt wird, scheint der allgemeine Eindruck der Komödie „bei Kerzenschein“ doch positiv gewesen zu sein. Bis ein zweites Stück Kleists auf einer französischen Bühne gespielt werden würde, sollten noch fünfzig weitere Jahre vergehen.

2.7.3 Der romantische Feind Frankreichs

Im Jahre 1912, zu einer Zeit, da die politischen Spannungen zwischen Deutschland und Frankreich wieder zu steigen begannen und man in Deutschland von Kleist kaum etwas anderes spielte als die „Hermannschlacht“¹⁹⁰, machte René Lauret in ungewöhnlicher Weise in der nationalistisch ausgerichteten Zeitschrift „Les Marches de l'Est“ auf den deutschen Dichter aufmerksam. In dem Artikel „Un romantique ennemi de la France“ geht er auf Kleists Beziehungen zu Frankreich und seinen Nationalismus ein. Er behandelt in dem Artikel das Leben Kleists und stellt die geistigen wie biografischen Bezugspunkte zu Frankreich heraus. Er geht auf Kleists Frankreichbild ein und kritisiert mit Bezug auf Kleists Briefe des Jahres 1801 die Eingeschränktheit der Pariswahrnehmung, von der er glaubt, dass sie beispielhaft für viele Deutsche des beginnenden 19. Jahrhunderts sei. *„En tous cas, il observa fort mal la vie parisienne : ses jugements sont là-dessus d'une fantaisie, et en même temps d'un 'convenu' propres à nous divertir.*“¹⁹¹ Er geht auf den zweiten Frankreichaufenthalt Kleists und die Gefangenschaft ein, wobei er anhand der Briefe feststellt, dass Kleist zu keinem Zeitpunkt so vernünftig über die Franzosen gesprochen habe wie zu der Zeit in Joux und Châlons.¹⁹²

¹⁸⁷ La Nouvelle Revue, 27 (März-April 1904), S. 145-165

¹⁸⁸ Vgl.: Richardson, S.63f

¹⁸⁹ Émile Faguet. In: Journal des débats. (22. Februar 1904), S. 2. Zitiert nach : Richardson, S. 64

¹⁹⁰ Vgl. Dazu die Aufführungsstatistik vom Kleist-Archiv Sembdner im Internet, unter <http://www.kleist.org/spielplan/archiv/1900-2004.htm>

¹⁹¹ René Lauret : Un romantique ennemie de la France. In: Les Marches de l'Est 4 (1912), S. 709

¹⁹² Vgl.: René Lauret : Un romantique ennemie de la France. In: Les Marches de l'Est 4 (1912), S. 712

Die Persönlichkeit Kleists wird von Lauret im Lichte der unterstellten Krankheit gesehen. Wenn es um Kleists Charakter geht beschreibt Lauret ihn über seine persönlichen Eigenarten „*exaltées, incurablement frappées du mal romantique*“¹⁹³, seinen Geist „*souvent proche de la folie*“¹⁹⁴ oder seinen „*caractère déréglé*“¹⁹⁵. Kleists Umschwung zum Patriotismus wird von Lauret als Ergebnis der napoleonischen Kulturpolitik gesehen, wobei er sich auf den bereits zitierten Brief vom August 1808 bezieht, auch wenn er diesen fälschlicherweise auf das Jahr 1809 datiert. Die „Hermannschlacht“ wird als „*pièce tendancieuse*“¹⁹⁶ im historischen Kontext gesehen.

Obwohl der ganze Aufsatz von zahlreichen Fehlern, sowohl in der Biografie des Dichters wie auch bei der Datierung von Ereignissen, geprägt ist und der Autor zudem die fragwürdige Anekdote übernimmt, nach der Kleist versucht haben soll Napoleon mit Arsen zu vergiften, erscheint das Urteil des Franzosen doch interessant, da es über Voreingenommenheit und kurzsichtige Ablehnung hinaus versucht dem Dichter gerecht zu werden. Es sei die „*nature violente*“¹⁹⁷ Kleists gewesen, aus der heraus sich dessen Frankreichfeindschaft erkläre. Seine Zeit sei durch den machtvollen Einfluss Napoleons beherrscht gewesen, an dem Kleists eigene Persönlichkeit zerbrochen sei. In anderen Zeiten, so das versöhnliche Schlusswort Laurets, wäre Kleist wohl ein Freund der Franzosen geworden.

*Peut-être, en d'autres circonstances que celles où il vécut, se fût-il déclaré grand ami de la France : il n'est point douteux qu'elle l'attirait, puisqu'il y vint plusieurs fois, et connut parfaitement sa langue et ses auteurs. Verrons-nous en lui un des ces ennemis irréconciliables auxquels on rend haine pour haine ? – Plutôt, semble-t-il, un de ces amoureux passionnés qui ne consentent jamais à l'indifférence, et trahissent quand ils ne peuvent plus aimer.*¹⁹⁸

Lauret betont als einer der ersten die gleichzeitige Anziehungskraft und Ablehnung die in Kleists Verhältnis zu Frankreich gleichermaßen große Rollen spielen und sieht darin die Hassliebe des Dichters, die in sich nicht den Kern unversöhnlicher Feindschaft trage, sondern vielmehr den Wunsch nach Harmonie. Auch der Erklärungsversuch von Kleists antifranzösischer Einstellung aus einer Art Minderwertigkeitskomplex heraus, der gegenüber einer übermächtig erscheinenden Person wie Napoleon entsteht und dem Einzelnen die eigene Machtlosigkeit vor Augen führe, ist ein häufig wiederkehrendes Motiv der Rezeptionsgeschichte.

2.7.4 Kleist als Vorläufer Nietzsches

Charles Andler gelangte über Nietzsche zu Kleist. Im ersten Teil seines Mammutwerkes von 1914 über den Philosophen fügte der Sorbonne-Professor unter den Vorgängern Nietzsches ein Kapitel über Kleist ein. Andler sieht in keinem deutschen Schriftsteller eine tiefere Verbundenheit mit dem Geist Nietzsches als bei Kleist. Mehr

¹⁹³ Ebd., S. 706

¹⁹⁴ Ebd., S. 707

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd., S. 714

¹⁹⁷ Ebd., S. 716

¹⁹⁸ Ebd., S. 717

noch, er betrachtet das Werk Nietzsches als eine Verlängerung dessen von Kleist. Gemeinsamkeiten von Kleist und Nietzsche sieht Andler im Lebensweg, im Seelenleiden, in der Wahrnehmung der Dinge, in dem kritischen Bezug zu einer Gesellschaft, in der man sich verstellen muss, und vor allem im Zweifel am rationalen Wissen. Auch das Missbehagen gegenüber der auf Fachdisziplinen spezialisierten Wissenschaft, der Nietzsche die Idee der Ästhetisierung entgegenstellt und die für Kleist der Weg in die Dichtung war, ist für Andler ein Schnittpunkt in dem sich beide begegnen.

Nachdem er den Bezug zwischen Kleist und Nietzsche weiter vertieft hat, kommt er zu einer neuen Betrachtung von Kleist und seinem Werk. Kleist wird von Andler als Einzelgänger betrachtet, der sich, wie Nietzsche, nicht in die konventionelle Welt einpassen wollte. Er unterstreicht seine Annahme, indem er zahlreiche Briefe Kleists zitiert, u.a. den vom 10. Oktober 1801, in dem Kleist seiner Verlobten schreibt, dass sie ihn nicht „nach dem Maßstabe der Welt beurteilen“ (II, 692) solle. Der große Geist, wie es Andler ausdrückt, würde, wenn er sich seiner selbst bewusst geworden sei, aus der eigenen Einsamkeit heraus zu einer „Umwertung der Werte“¹⁹⁹ beitragen. In allen Dramen und Novellen Kleists erkennt Andler eine Philosophie, die diese „Umwertung der Werte“ ankündigt. Aus zahlreichen Briefen des jungen Kleist zitiert Andler und sieht ihn darin einen Kult des Lebens predigen. Die Notwendigkeit jeden Moment bewusst zu leben, die idealistische Bildung und der Vorsatz sich bei der Aktivität ganz auf das weltliche Leben zu beschränken, wie Kleist es Wilhelmine am 15. September 1800 beschreibt, nehmen dabei eine besondere Rolle ein. „*Cette humanité future, Kleist la voulait heureuse autant que vertueuse*“²⁰⁰, schreibt Andler und nimmt damit den Begriff des Glücks auf, der in den Briefen des jungen Kleist eine große Rolle spielt. Die positive Betonung der Einsamkeit, in der der Mensch zu wahren Selbstbewusstsein gelangt, und aus der heraus der Dichter tätig wird, ist signifikant für die Rezeption des 20. Jahrhunderts. Stand man der Eigenbrötlerei, wie bei Mme de Staël und Hippolyte Taine noch skeptisch gegenüber, so sah man die Isolierung von der Gesellschaft jetzt positiver. Einsamkeit wurde auf diese Weise umgedeutet, von einem Ausgeschlossen sein hin zu dem Eintreten in einen individuellen Freiraum wo sich die eigene Originalität entfalten lässt und aus der heraus der kreative Mensch ungestört von äußeren Einflüssen tätig werden kann.

Mit diesen wenigen Bemerkungen und der Zusammenstellung einiger Zitate bricht Andler mit einer Tradition, die in Kleists Selbstmord seine persönliche düstere Lebensphilosophie entdecken will und in der Person des Dichters den krankhaften Todessucher sieht. Er geht so einher mit den Ansichten diverser deutscher Germanisten wie Heinrich Meyer-Benfey²⁰¹, Reinhold Steig²⁰² oder Sigismund Rahmer²⁰³, die allesamt versuchten, die heilsameren Aspekte in Kleists Biografie und seinem Werk zu betonen und mit der auf Goethe und Mme de Staël beruhenden

¹⁹⁹ „Un grand esprit, dès qu’il prend conscience de lui-même, échappe aux morales reçues, ‘transvalue toutes les valeurs.’“ In: Charles Andler: Nietzsche. Sa vie et sa pensée. Les Précurseurs de Nietzsche. Paris. 1920, S. 61

²⁰⁰ Charles Andler: Nietzsche. Sa vie et sa pensée. Les Précurseurs de Nietzsche. Paris. 1920, S. 65

²⁰¹ Vgl.: Heinrich Meyer-Benfey: Kleists Leben und Werke dem deutschen Volke vorgestellt. Göttingen. 1911

²⁰² Vgl.: Reinhold Stieg: Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe. Berlin. 1901

²⁰³ Vgl.: Sigismund Rahmer: Das Kleist-Problem, auf Grund neuer Forschungen zur Charakteristik und Biographie Heinrich von Kleists. Berlin. 1903

Annahme der Krankheit Kleists zu brechen. Die großen Geister, als solchen Andler auch Kleist bezeichnet, seien in der Lage, „[de] nous donner la joie et la force courageuse de réaliser à notre tour une vie qui reflète notre originalité.“²⁰⁴ Kleist wird hier also im Lichte seiner Radikalen Individualität gesehen, die mehr als positive Selbstverwirklichung, denn als abzulehnender Rückzug aus der Gesellschaft gesehen wird.

Ebenso wie die Person Kleists wird auch sein Werk interpretiert. Der „Prinz von Homburg“ wird nun gesehen als ein Konflikt zwischen individueller Größe und militärischer Disziplin.

La leçon latente du drame, c'est qu'un régime de moralité pure, de discipline et de droit, c'est peut-être débilissant : les âmes d'élite n'y peuvent donner leur mesure. La présente faiblesse des caractères vient de ce que la loi extirpe et gaspille les qualités généreuses. Ce n'est pas la règle morale, c'est le libre héroïsme qui exprime la moralité intérieure. Et il va de soi qu'ayant accepté la risque de la mort pour l'œuvre à réaliser victorieusement, il accepte aussi de mourir par la loi, si la loi le condamne. Le héros tragique de Kleist est ainsi tout cornélien. Il existe par la qualité pure de son âme, que tout son effort est d'affirmer, et cet effort contient déjà et suppose le sacrifice de la vie. Par là, cette désobéissance, qui paie de la vie l'infraction à la règle sociale, est encore obéissance à une loi plus haute, celle de réaliser sa destination individuelle.²⁰⁵

Die Einwilligung des Prinzen in das Todesurteil wird hier also nicht, wie noch bei Bonafous, als eine Unterwerfung unter das Gesetz gesehen, sondern als eine bewusste Entscheidung, eine Behauptung des Rechtes des Individuums. Genauso ist für Andler der „Prinz“ nicht die Glorifizierung der Disziplin, sondern der Individualität, die Bonafous beispielsweise noch unterworfen sah. Indem der Prinz seiner eigenen Moral folgt und sich sowohl in der Schlacht, wie auch angesichts des Urteils selbstständig entscheidet, widersetzt er sich den sozialen Regeln und gehorcht stattdessen einem höheren Gesetz, dem der eigenen Individualität. Das Drama des Prinzen wird von Andler ganz in der Subjektivität des Prinzen gesehen, also in der Frage ob er seinem eigenen oder einem fremden Gesetz gehorcht. Mit dieser Sichtweise nimmt Andler bereits spätere existentialistische Sichtweisen vorweg.

Andler war der erste französische Kritiker, der Kleist im Lichte einer modernen Interpretation sah. Hatte man Kleist knapp 100 Jahre zuvor noch als „l'imitateur“ wahrgenommen, wie in dem frühen Artikel im „Journal de Paris“, so betrachtete man den Dichter jetzt im Lichte seiner außerordentlichen Individualität.

2.7.5 I. Rouge

Im ersten und zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erschienen diverse Übersetzungen von Kleist. „Der zerbrochene Krug“ wurde 1904 von J. Gravier und 1911 von R. Bastian erneut übersetzt. „Das Käthchen von Heilbronn“ war das zweite Drama von Kleist, das ins Französische übertragen wurde. Es erschien 1905 in einer Übersetzung von René Jaudon unter dem Titel „La Petite Catherine de Heilbronn ou l'épreuve du feu“. 1920, etwa 100 Jahre nachdem das Stück erstmals in der „Revue Encyclopédique“ erwähnt wurde und in diversen

²⁰⁴ Charles Andler: Nietzsche. Sa vie et sa pensée. Les Précurseurs de Nietzsche. Paris. 1920, S. 66

²⁰⁵ Ebd., S. 67

Arbeiten als des Hauptwerk Kleists erschien, wurde die erste Übersetzung des „Prinzen von Homburg“, ebenfalls von René Jaudon, veröffentlicht.

Im Jahre 1922 erschien in der Reihe „Les cent chefs-d'œuvres étrangers“ der Band „H. v. Kleist. Notice et traductions“ von I. Rouge. In ihm wurden Übersetzungen von ausgewählten Szenen der „Penthesilea“, des „Käthchen“ und des „Prinzen“ präsentiert. Im 38 Seiten langen Vorwort geht der Sorbonne-Professor auf Kleists Person und seine Werke ein. Er weist auf den französischen Einfluss in Kleists Werk hin und betont, dass Kleist keiner literarischen Schule angehöre, womit er erstmals aus dem Rahmen der Romantiker herausgehoben wird.²⁰⁶

Die Kritik an der „Penthesilea“ fällt zunächst sehr negativ aus, da Rouge an ihr, wie zuvor Taillendier und Bonafous, einen Mangel an Klarheit und Einheit beanstandet. Doch obwohl Kleist nicht in der Lage gewesen sei wirkliche Ideen in das Drama einzubauen, habe er es doch geschafft, Leidenschaften, bei „Penthesilea“ die dämonische, darzustellen. Auf diese Weise sei Kleist zu den Wurzeln der griechischen Tragödie zurückgekehrt und habe dessen Elemente mit dem modernen Drama verbunden. Die Erschütterungen der Syntax, die Ausdruckskraft des Vokabulars und die übertriebenen Bilder stünden in perfektem Einklang mit den extremen Emotionen, die das Stück darstellen wolle. Obwohl Rouge das Stück für psychologisch und philosophisch fragwürdig hält bezeichnet er es als ein Meisterwerk der plastischen und musikalischen Künste. Noch einmal auf die vermeintliche Zusammenhangslosigkeit des Stücks verweisend, betont Rouge, dass Kleist versucht habe, ein neues Konzept von Theater zu entwickeln, in dem die Gefühle der Charaktere durch die Musikalität der Sprache, Körpersprache und Gestik ausgedrückt würden. Dieses Konzept sieht er näher an der Oper, als an dem üblichen Sprechtheater. Die „Penthesilea“ ist für Rouge der Beweis von Kleists „*puissance démiurgique*“²⁰⁷, also seiner welterschöpfenden Kraft, wie auch seines künstlerischen Instinktes.

„Die Hermannschlacht“ wird von Rouge gewertet als direkter Ausdruck von Kleists eigener Persönlichkeit, zu der auch sein tiefer Patriotismus gehöre. Das Stück vermittele das Bild eines persönlichen und gleichzeitig kollektiven Geistes. Obwohl er es als ein Tendenzstück bezeichnet, betont er doch auch dessen Zeitlosigkeit und lässt die spezifisch antifranzösische Codierung des Stücks, drei Jahre nach der Unterzeichnung des Versailler Vertrages, unerwähnt. Bei seinem Vorhaben sei der Kleistsche Held von keinerlei Skrupeln geplagt. Alle Mittel seien ihm recht, um sein Ziel, die Vertreibung der Invasoren, zu erreichen. Hermann besitze einen absoluten Glauben an die Richtigkeit seiner Gefühle und er sehe niemals auch nur den geringsten Anlass diese zu rechtfertigen. Rouge unterscheidet zwischen der Leidenschaft der Penthesilea, die egoistisch sei, und der von Hermann, die selbstlos sei, da diese sich in einen höheren Zusammenhang stelle, nämlich in den der Freiheit des eigenen Volkes. Auch wenn Hermann noch so skrupellos vorgeht und nicht einmal das eigene Volk zu schonen bereit ist, wird sein Handeln unter dem Ziel der Freiheit als positiv betrachtet. Die Harmonie zwischen dem

²⁰⁶ I. Rouge: Heinrich von Kleist. Notice et traductions. Paris. 1922, S. 9. Die Zusammenfassung des Vorwortes folgt Richardson, S. 84-89

²⁰⁷ I. Rouge: Heinrich von Kleist. Notice et traductions. Paris. 1922, S. 23. Zitiert nach: Richardson, S.86

Instinkt und den Gedanken Hermanns, zwischen der dämonischen Leidenschaft und der Akzeptanz der Pflicht, verliehen dem Drama seine unheimliche Größe.

Für Rouge ist es eine der größten Leistungen des Kleistschen Dramas, dass die Charaktere in ihm zu dem extremen Punkt ihrer Gefühle geführt würden, in dem Liebe, Hass, Ehrgeiz, Gerechtigkeitssinn oder Patriotismus zu Leiden und menschlicher Größe führten. Das Genie Kleists liege darin, diese Gefühle zu einer profunden und dämonischen Leidenschaft anschwellen zu lassen und sie in die Charaktere seiner Dramen zu legen.

Im „Prinzen von Homburg“ sieht man, Rouge zufolge, den höchsten Ausdruck von Kleists Begabung. Ähnlich wie A德勒 sieht auch Rouge im „Prinzen“ den zentralen Konflikt zwischen dem subjektiven Gefühl und der gesellschaftlichen Disziplinierung. Weniger als in anderen Stücken Kleists sieht er im „Prinzen“ pathologische Züge. Wenn solche in den Charakteren auftauchen, so unterstützen sie lediglich die Poesie und den Pathos des Stücks. Wiederum in der Nähe zu A德勒 sieht Rouge das Drama als ein Sinnbild dafür, dass die spontane, heroische Tat ertragreicher sei als eine kalkulierte und von außen auferlegte Moral. Am Ende sieht er die Lösung in der Aussöhnung von Herz und Verstand, bzw. Individuum und Gesellschaft, da der Prinz seinen Fehler einsieht. Indem der Prinz den höchsten Ausdruck seiner Selbst in der freien Entscheidung gefunden habe, sich dem Gesetz zu unterwerfen, sei dieses nicht mehr eine äußere Macht, die auf das Individuum drücke, sondern würde zum Ausdruck von Subjektivität selbst.

Im Gesamtwerk Kleists sieht Rouge eine Entwicklung von den ersten Werken in denen der Instinkt und das Gefühl die dominierende Rolle spielen, hin zu einem Ausgleich von Herz und Verstand im letzten Stück. Das Werk Kleists sieht er also ausgerichtet auf die Lösung eines Problems, das den Dichter sein ganzes Leben beschäftigt habe. Der Blickwinkel Rouges geht also auch in die Richtung, in Kleist einen eher heilsameren und positiven Dichter zu sehen, da er letztendlich ein Problem gelöst habe. Seine These leitet er von der Analyse der Entwicklung des Gesamtwerkes ab. Er wendete sich ab von dem Standpunkt, von dem aus Kleist der hoffnungslos kranke Neurotiker war, der nur im Tod sein Glück finden konnte. Diese neue Sicht begann sich mit Kritikern wie A德勒 und Rouge durchzusetzen, die sich weigerten Kleists Werk und Person einzig und allein von der Katastrophe am Ende seines Lebens aus zu betrachten.

Die Zunahme von wissenschaftlichen Arbeiten, Aufsätzen und Übersetzungen machte Kleist allmählich in weiteren Kreisen der französischen Öffentlichkeit bekannt. Auch wenn es sich größtenteils noch um einen akademischen Diskurs handelte, erhielt Kleist im Frankreich der 20er Jahre einen Status, den er in keinem anderen Land außerhalb deutschsprachigen Raums besaß. Aufschlussreich diesbezüglich ist ein Vergleich zweier Lexika. Im „Larousse-Grand Dictionnaire“ von 1873 findet man unter Kleist: *„German poet, noted for the strange temper of his life, his tragic end, and the excessive, unhealthy character of his writings.“*²⁰⁸ In der „Grande Encyclopédie“ von 1925 taucht Kleist allerdings schon als *„the most inspired of the German Romantics“*²⁰⁹ auf.

²⁰⁸ Zitiert nach und aus dem Französischen übersetzt von: Richardson, S. 89

²⁰⁹ Ebd.

Doch das Interesse nahm immer weiter zu und die Französische Kleistforschung, von der man mittlerweile sprechen konnte, erreichte in den 30er Jahren einen Höhepunkt. Nachdem André Robert 1931 die „Hermannschlacht“ übersetzte und unter dem Titel „La vie de Henri de Kleist“ die erste französische Kleist-Biografie von Emile und Georges Romieu veröffentlicht wurde, trat mit Roger Ayrault auch der wohl einflussreichste Kleistforscher Frankreichs auf.

2.7.6 Roger Ayrault

In seiner Studie „La Légende de Heinrich von Kleist“ von 1934 untersuchte Roger Ayrault alle Arbeiten, die sich bis zu diesem Zeitpunkt mit Kleist beschäftigt haben. Dabei konzentriert er sich vorwiegend auf deutsche Arbeiten und bezieht auf der französischen Seite lediglich Bonafous und Rouge ein. In der Zusammenfassung bündelt er seine Erkenntnisse in drei Kleistbildern, die er in der Entwicklung von 1821-1913 beobachtet hatte und die sich chronologisch abgewechselt haben.

Das erste Bild Kleists sieht er im Lichte des negativen Urteils von Goethe. Im gesamten 19. Jahrhundert habe man in den Werken Kleists primär das deutsche und preußische betont, um seine vermeintlichen menschlichen Mängel und künstlerischen Fehler vergessen zu machen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts sieht man in Kleist den radikalen Künstler, der seine künstlerischen und lebensplanerischen Ziele in aller Konsequenz zu Ende führt, egal wie ungewöhnlich und schmerzhaft diese auch sein mögen. Das dritte Bild Kleists sieht Ayrault nach der Niederlage des Ersten Weltkrieges, in den sich Deutschland mit dem gleichen Enthusiasmus geworfen habe, wie Kleist in seine Unternehmungen. Die deutsche Jugend sei in dieser Phase Kleist mit Neugier und Mitleid begegnet und habe gehofft, in ihm die eigene Zerrissenheit zu entdecken, die sie ebenso in Nietzsche und Hölderlin gesucht habe. Man habe in ihm nicht die künstlerische Virtuosität gesucht, sondern versteckte Hinweise auf das eigene junge, ambitionierte, noble Wesen, welches aber von den politischen Ereignissen bedrängt und vom Schicksal mehr als alle anderen zur inneren Zerrissenheit verdammt sei.²¹⁰

All diesen Bildern erteilt Ayrault eine Absage. *„Il n’y a pas d’image simple d’un poète. Et parce que son époque aspire à le voir clairement, elle se fait souvent de lui une image simplifiée qui se révèle plus tard incomplète ou inexacte.“*²¹¹ Unter anderem kritisiert Ayrault die Versuche der 1920 in Berlin gegründeten Kleistgesellschaft den Dichter für nationalistische Zwecke zu instrumentalisieren.

Um den wirklichen Kleist zu zeigen, veröffentlichte der Germanist im selben Jahr seine fast 600 Seiten starke Monografie „Heinrich von Kleist“. Das Ziel seiner Arbeit formuliert er in der Einleitung.

²¹⁰ Zu den unterschiedlichen Kleistbildern: Vgl.: Roger Ayrault: La légende de Heinrich von Kleist. Un poète devant la critique. Paris. 1934, S.116f

²¹¹ Roger Ayrault: La légende de Heinrich von Kleist. Un poète devant la critique. Paris. 1934, S. 7

[De] présenter sous forme de synthèse, une vie, une personnalité, un ensemble poétique, un art littéraire : la totalité des aspects sous lesquels se manifeste tour à tour l'un des très beaux génies du XIXième siècle, l'un des mieux faits pour atteindre à la gloire universelle qu'il a lui-même nommée le plus grand des biens de la terre.²¹²

Beide Arbeiten Ayraults gehören zusammen und folgen einer klaren Methode. In der ersten Arbeit fasste er alle bisherigen Sichtweisen auf den deutschen Dichter zusammen, um dann im zweiten Schritt mit seiner Monografie sein eigenes Bild zu entwerfen und dieses gleichzeitig von allen bisherigen abzusetzen. Mit Ayrault setzt sich die französische Kleistforschung also zum ersten Mal in eindeutiger Weise von der deutschen ab.

Ayrault versucht ein umfangreiches Gesamtbild Kleists zu entfalten und behandelt, in seiner Arbeit die Werke Kleists nicht einzeln, wie es bisher gehandhabt wurde, sondern mit Hilfe vielfältiger intertextueller Bezüge. Keines von Kleists Werken sei völlig unabhängig von den anderen. Hilfreiche Schlüssel zu einem Drama oder einer Novelle bei Kleist finden sich, nach Ayrault, in einem anderen Werk desselben Autors.²¹³ Daher ist die Monografie auch nicht nach den einzelnen Werken, sondern thematisch eingeteilt.

Der erste Teil behandelt das Leben und die Person Kleists. Neben der detaillierten Besprechung der wichtigen Stationen seines Lebens, geht Ayrault auch auf die individuellen und vielschichtigen Züge seiner Person ein. Dabei werden in unterschiedlichen Abschnitten der preußische Junker,²¹⁴ der Autodidakt, der Individualist, der Romantiker und der dionysische Schwärmer beleuchtet.

Im zweiten Teil geht es um Kleists Werk. Zunächst wird dabei versucht, die Entwicklung von Kleists Denken nachzuvollziehen. Wichtige Abschnitte dabei sind die Phase, in der sich Kleist für die Wissenschaft begeisterte, die Kant-Krise, sowie die Art und Weise, wie Kleist durch Rousseau die Bedeutung des Gefühls erkannte. Weiter wird beschrieben, wie sich in Kleist und seinem Werk das Problem darstellt, welches sich ergibt, wenn das Gefühl auf den reinen Verstand oder auf das trifft was Ayrault „*l'ordonnance viciée de l'univers*“^{215 216} nennt. Als letzter Abschnitt des Kapitels wird gezeigt wie sich am Ende des Gesamtwerks eine Harmonie zwischen Gefühl und Verstand einstellt. Man findet also bei Ayrault einen Blickwinkel, der bereits bei Rouge aufgefallen war. Kleists Werk wird in seiner Gesamtheit als Entwicklung betrachtet, die schlussendlich, und damit ist der „Prinz von Homburg“ gemeint, zu einer harmonischen Vereinigung der scheinbar unvereinbaren Positionen führt.

Im zweiten Kapitel des zweiten Teils werden die verschiedenen Charaktere jeweils in Gegensatzpaaren besprochen, entsprechend der Annahme Ayraults, dass der Schlüssel zu einem Werk auch in den anderen zu suchen sei. Hier werden u.a. das Käthchen der Penthesilea, Ottokar dem Prinzen von Homburg und Eva der Alkmene gegenübergestellt.

²¹² Ayrault, S. 11

²¹³ Vgl.: Ayrault, S. 12

²¹⁴ Obwohl Ayrault im Vorwort seiner Studie behauptet, dass er ohne Sekundärliteratur allein das Werk und das Leben des Dichters zum Gegenstand habe, fällt doch an einigen Stellen auf, dass Arbeiten früherer Kritiker in das Werk eingeflossen sind. Die Identifizierung Kleist mit dem „preußischen Junker“ stammt zum Beispiel aus dem, im zweiten Kapitel dieser Arbeit bereits zitierten, Aufsatz „Die Tragödie Heinrich von Kleists“ von Georg Lukács.

²¹⁵ Dt.: Die verderbliche Ordnung des Universums.

²¹⁶ Ayrault, S. 12

Der letzte Teil der Monografie behandelt die künstlerischen Einflüsse auf Kleists Drama, sowie seine Technik und seinen Stil.

In allen Teilen der Monografie bezieht sich Ayrault sowohl auf die Werke, wie auch auf die Briefe Kleists. Er geht dabei von einer klaren Identität von Autor und Werk aus. „[C]hez Kleist, le poète et l'homme sont absolument confondus.“²¹⁷ Auf die Charaktere von Kleists Dramen bezogen schreibt Ayrault:

*Non seulement les conflits où il fait entrer ses personnages ne sont que des transpositions de ses conflits internes, mais ses personnages à leur tour ne sont que des transpositions de son moi, non pas de son moi apparent, tel qu'il se manifeste dans l'existence quotidienne, mais de son moi supérieure, tel que le composant ses désires, ses ambitions et ses rêves, auxquels se refuse la réalité.*²¹⁸

Nach Ayrault beginnt Kleist bei der Schaffung seiner Charaktere immer mit einem inneren Bild und versucht dieses Bild dann in seinen Dramen zu verarbeiten. Kleists Helden bestünden immer schon lange bevor der Dichter ein passendes Milieu für ihre Persönlichkeit gefunden habe.

Dementsprechend wird auch die „Penthesilea“ zunächst unter dem Gesichtspunkt der extremen Zustände betrachtet, die Kleist selbst kannte. Es ist insbesondere der Zusammenhang zwischen Liebe und Tod, den Ayrault hier sowohl bei Kleist, wie auch bei seiner Heldin sieht. Die Penthesilea ist „l'œuvre où Kleist a mis le plus de son propre mystère.“²¹⁹ Um dies zu unterstreichen zitiert er aus dem letzten Akt des Dramas und den Abschiedsbriefen des Dichters. Im Gegensatz zu den bisherigen Arbeiten wird die „Penthesilea“ jedoch weit ausführlicher analysiert als zuvor. Von mehreren Seiten nimmt Ayrault eine Untersuchung des Dramas vor. So betrachtet er es z.B. aus dem Blickwinkel Nietzsches und dessen Beschreibung des Dionysischen, die aus der „Geburt der Tragödie“ bekannt ist. Er vergleicht die „Penthesilea“ mit dem „Käthchen“ genauso wie mit der „Phèdre“ von Racine. Auf mehrere der Charaktere wie Achilles, Prothoe oder die Oberpriesterin geht er gesondert ein und stellt ihre dramaturgische Bedeutung heraus. Er beschreibt die Entstehungsgeschichte, untersucht die Versgestaltung und den Satzbau genauso wie die Idee der Zeit im Stück.

Besonderes Interesse erhalten die Konflikte im Drama. Er sieht einen Konflikt zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, da Penthesilea gegen das Gesetz der Amazonen handelt indem sie sich in Achilles verliebt. Den Konflikt zwischen Gefühl und Vernunft macht er in der Opposition von Penthesilea und Oberpriesterin aus, wobei er die Königin mit dem Gefühl verbindet und die Priesterin mit der Vernunft. Besonders wichtig scheint ihm aber der innere Konflikt der Penthesilea zu sein. Diese sei innerlich gespalten in die Liebende und die Amazone, woraus letztendlich auch das verheerende Ende und die grausamen Szenen im letzten Auftritt resultierten, da beide Seiten in einem ununterbrochenen Kampf miteinander stünden.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ayrault, S. 355

²¹⁹ Ebd., S. 305

Et, plus encore, l'amante et l'Amazone sont ennemies. Penthésilée, semble-t-il, est amante et Amazone, comme Achille est guerrier et amant. Mais Achille n'est jamais un guerrier et un amant tout à la fois ; il s'abandonne tour à tour aux deux éléments de sa nature, tandis que Penthésilée tient à les accorder pour les satisfaire ensemble. [...] En lui, le guerrier et l'amant sont des personnages qui s'ignorent ; en elle l'amante et l'Amazone, attachées également à Achille, se combattent, s'humilient et se troublent. Selon le déroulement de l'œuvre, Achille est d'abord un guerrier, qui devient un amant, retourne à sa fureur guerrière et se laisse reprendre tout entier par l'amour. Penthésilée est d'abord une Amazone, mais l'amante la trouble et la conduit au plus complet reniement ; puis l'Amazone s'affirme de nouveau et trouble l'amante, qu'elle entraîne à une inversion monstrueuse des actes amoureux.²²⁰

Es wird also nicht mehr, wie noch bei Bonafous, das Ende als eine groteske Geschmacklosigkeit gesehen, sondern als das Ergebnis einer Entwicklung der Handlung, bzw. des Charakters der Heldin. Ayrault wird in seiner Analyse diesen inneren Konflikt zwischen der Liebenden und der Amazone vom Anfang bis zum Ende des Dramas verfolgen und kommt zu dem Ergebnis, dass es die von der Amazone dominierte Penthesilea ist, die Achilles tötet, und dass es schließlich die von der Liebenden dominierte Penthesilea ist, die sich von dem Gesetz der Amazonen lossagt und ihrem Geliebten in den Tod folgt. Bis zum Ende sieht er die beiden Gegensätze in der Amazonenkönigin streiten und nimmt so den Hauptkonflikt in der Subjektivität der Heldin selbst wahr.

Auch die „Hermannschlacht“ wird stark auf Kleist selbst bezogen. Jupiter, der göttliche Betrüger aus dem „Amphitryon“ fühle sich, nach Ayrault, in seiner Isoliertheit noch unwohl. Hermann dagegen nehme sie mit Stolz an. In ihm zeige sich der ganze Individualismus Kleists. *„[I]l représente l'autre face de l'individualisme de Kleist, l'exaltation absurde et sublime qui l'amène à se comparer à Colombe, au navigateur raillé de tous et qui découvre un monde.“²²¹* Daher sieht Ayrault den Kern der „Hermannschlacht“ auch weniger in der Liebe zum Vaterland oder im Hass auf die Invasoren, sondern im Individualismus des Cheruskerfürsten. Um dies zu verdeutlichen stellt Ayrault Hermann die anderen Germanenfürsten gegenüber, die als echte Patrioten an ihrem Land und ihren Gütern hängen. Hermann löse sich hingegen von jeglichen materiellen Abhängigkeiten und sehe einzig in der Freiheit das Gut für das es sich zu kämpfen lohne. Um diese zu verteidigen brauche er nichts anderes als sich selbst. Auch die Tatsache, dass Hermann nicht die Hoffnung auf einen finalen Sieg unterstützt, sondern die Möglichkeit des Scheiterns in die Überlegung einbezieht, entfernt Hermann, nach Ayrault, vom üblichen Patriotismus.²²² Durch die Charakteranalyse Hermanns löst sich Ayrault von einer Interpretation der „Hermannschlacht“, die im Stück lediglich die Verarbeitung einer politischen Situation sah und geht bewusst auf die künstlerisch-dramaturgische Ebene des Stücks, ähnlich wie es bereits Rouge und in Ansätzen Bonafous taten.

Das bedeutet jedoch nicht, dass Ayrault die politische Ebene des Dramas ignoriert. Die „Hermannschlacht“ sei *„une des manifestations les plus violentes de son [Kleists] prussianisme.“²²³* Bezogen auf die nationale

²²⁰ Ayrault, S. 396

²²¹ Ebd., S. 189

²²² Vgl.: Ayrault, S. 189

²²³ Ebd., S. 137

Aufgabe und die Charaktereigenschaften erkennt Ayrault Ähnlichkeiten zwischen dem Germanenfürsten Hermann und dem späteren Reichskanzler Bismarck.²²⁴ In einem Kapitel über Kleists politische Aktivität in Dresden und Prag wird das Stück gemeinsam mit den „Germania-Texten“ und der Kriegsslyrik in seinen historischen Kontext gesetzt. In diesem Zusammenhang ergreift Ayrault auch die Gelegenheit sich mit den einzelnen Facetten von Kleists Patriotismus auseinander zusetzen. Wie in den anderen Kapiteln geht Ayrault auch hier sehr sorgsam und differenziert vor. Neben den Ereignissen der Zeit greift Ayrault wieder auf zahlreiche von Kleists Briefen zurück, um die Situation und die Aktivität des Dichters nachzuvollziehen. Als eine Ursache für Kleists Wandlung vom neutralen zum nationalen Dichter sieht Ayrault, mit Verweis auf Kleists Brief vom August 1808, den Einfluss Frankreichs auf das deutsche Theater. Kleists beginnende politische Aktivität in Dresden ist, nach Ayrault, also die eines „*poète soucieux*“²²⁵, der lernt wie sein persönliches Geschick mit dem seines Landes zusammenhängt. Nach Bonafous gibt es mit Ayrault einen weiteren französischen Kritiker, der sich mit den „Germania-Texten“ und der Kriegsslyrik befasst. Bestimmt seien diese von der Rhetorik einer „*fureur verbal*“.²²⁶ Im „Katechismus der Deutschen“ sieht Ayrault das Zentrum der politischen Schriften, da sich dort in extrem komprimierter Gestalt das präsentiert, was alle Texte vereint, nämlich Kleists Hass auf Napoleon. Im Rhythmus der fortwährenden Repliken sieht er allmählich das Erhabene entstehen, wodurch der Ermüdung des Geistes entgegen gewirkt würde.

*Dans le Catéchisme des Allemands, sa haine atteint une telle intensité que les alternances régulières de questions et de réponses, la reprise constante des mêmes termes et de mêmes tournures, la recherche systématique des formules et des mots à effet, toutes ces ressources d'une rhétorique forcenée, créent perpétuellement du pathétique, au lieu de finir par lasser l'esprit.*²²⁷

Mit dieser Betrachtung hebt Ayrault sogar bei diesem Dokument von Kleists radikalem Patriotismus die ästhetische Codierung hervor.

Im „Kriegslied der Deutschen“ und in der Hymne „Germania an ihre Kinder“ erkennt Ayrault den Hass, der sich nicht mehr nur gegen den französischen Kaiser richtet, sondern eine Rache an allen Franzosen fordert. Die „Hermannschlacht“ ist auf dieser politischen Ebene für Ayrault eine schlichte Umkehrung der Realität.

*[L]e grande homme aux vues géniales n'est pas du côté de Rome, il se trouve dans les rangs des Germains. Et, de même que Napoléon ne rencontre pas en Allemagne un adversaire digne de lui, Hermann rencontre chez les Romains, au lieu de quelque chef à sa taille, un homme de guerre noble et confiant, Varus, qu'il dupe, bafoue et anéantit.*²²⁸

Die Liebe zum Vaterland sei bei Kleist, so Ayrault, getrieben und durchdrungen von einem Hass auf den Gegner, wofür ihm auch die „Hermannschlacht“ als Beispiel diene. Kleist sei erst durch die Politik Napoleons zum

²²⁴ Vgl.: Ayrault, S. 137

²²⁵ Ayrault, S. 83

²²⁶ Ebd., S. 85

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd., S. 90

Patriotismus gelangt. Dieser Patriotismus habe sich dann in einer permanenten Selbstbestätigung durch die Schaffung von Bildern weiterentwickelt und sich im Punkt des vernichtenden Hasses verfestigt.

Pour célébrer la ‚communauté‘, dont seul la force de son ennemi l'a conduit à éprouver l'existence, il ne craindra pas d'en donner une image si absolument idéalisée, si disproportionnée avec la réalité immédiate, que les rudesses de Goethe semblent, auprès d'elle, une expression nécessaire de la sagesse. Mais cette idéalisation même atteste combien le patriotisme de Kleist ne serait se dégager des circonstances exceptionnelles qui l'ont fait naître, combien il doit s'entretenir et se recréer lui-même incessamment par des états extrêmes de haine et d'adoration.²²⁹

Wie bereits Lauret sieht Ayrault neben dem Hass auch die Liebe zu Frankreich in Kleists Beziehung zu Frankreich, die sich in der Radikalität der Äußerungen manifestiert.

Einen anderen Grund für den hasserfüllten Patriotismus Kleists sieht Ayrault aber erstaunlicherweise auch im Kosmopolitismus des jungen Kleist. Dieser Kosmopolitismus richte sich beim späten Kleist gegen die Vorherrschaft eines Despoten, der über die europäischen Einzelstaaten herrsche und finde seinen positiven Bezug in der deutschen Nation, oder, wie Ayrault meint, in Preußen.

Et son patriotisme révèle ainsi sa vraie nature : il est fait de l'amour d'une Prusse que Napoléon foule aux pieds, certes, mais plus encore d'une haine sans limites pour le génie monstrueux qui, en tous les pays de l'Europe, en Prusse comme en Suisse, fait peser sur les hommes sa domination.²³⁰

Um diese These zu stärken zitiert Ayrault aus dem ebenfalls für die „Germania“ geschriebenen Text „Was gilt es in diesem Krieg?“, in dem Kleist die Idee einer Gemeinschaft von „Brüder-Nationen“ (II, 378) entwirft, die sich „in freier Wahl“ (Ebd.) einer „Weltregierung“ (Ebd.) unterordnen. Man sieht, wie differenziert der französische Germanist auch bei dem Thema von Kleists Nationalismus vorgeht und durch Textanalyse zu einer Einschätzung kommt, die beim Erscheinen des Buches 1934 in Deutschland selten geworden ist.²³¹

Wie Rouge sieht Ayrault Kleists Werk als eine Entwicklung von einem zum nächsten Drama. „Der Prinz von Homburg“ ist auch für ihn das gelungenste der Kleistschen Werke, da es die optimistische Lösung des Konfliktes von Gefühl und Verstand beschreiben würde. Weitere Oppositionen, die sich im „Prinzen“ vereinen sieht Ayrault in der von Traum und Realität und, in Bezug auf Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“, in der von Marionette und Gott. Genauso wie Ayrault die beiden widersprüchlichen Extreme in Kleists erstem Werk, der „Familie Schroffenstein“, am deutlichsten auseinanderliegen sieht, so sieht er sie in seinem letzten vereint.²³² Das Drama auf diesen Konflikt beschränkend, geht er auch davon aus, dass sich die eigentliche dramatische

²²⁹ Ayrault, S. 136

²³⁰ Ebd., S. 134f

²³¹ Vgl. dazu den Aufsatz von Niels Weber: Kleists „Sendung des Dritten Reiches“. Zur Rezeption von Heinrich von Kleists „Hermannschlacht“ im Nationalsozialismus. In: Kleist-Jahrbuch 2006. Hg. v. Günter Blamberger, u.a. Stuttgart. 2006

²³² Vgl.: Ayrault, S. 349

Handlung nur zwischen dem Prinzen und dem Kurfürsten abspiele. Die anderen Figuren werden von Ayrault zwar besprochen, doch kommt ihnen seiner Meinung nach keine entscheidende Bedeutung in der Konfliktgestaltung zu. In der Todesfurchtszene sieht Ayrault den Auslöser für die Lösung des Konflikts, da der Prinz dort dem Tod, und so zum ersten Mal einer unumstößlich-rationalen Realität, gegenüberstehe, deren Wirklichkeit er nicht leugnen könne. Das sich dort entladende Gefühl des Prinzen falle jedoch, nach Ayrault, wiederum auf den Kurfürsten zurück und löse bei diesem Verwirrung aus. *„Mais, si le désarroi de Hombourg n'est point fait pour surprendre, il en va tout autrement de la confusion dont l'Electeur lui-même est saisi. Le sentiment se troublait devant les excès de la raison ; celle-ci ne se trouble pas moins devant les excès du sentiment.“*²³³ Ayrault zeigt, wie sich Prinz und Kurfürst zunächst, da der Prinz im Gefängnis einsitzt, unverständig vom eigenen Blickwinkel aus beurteilen. *„De même que le prince se croyait fort du sentiment de l'Electeur, de même l'Electeur se réclame ici de la raison du prince ; chacun des deux ne voit en l'autre qu'un reflet de sa propre image.“*²³⁴ Es ist dies die Situation, in welcher der Prinz vom Gefängnis aus noch auf die Gnade des Kurfürsten hofft, obwohl er bereits zum Tode verurteilt wurde und der Kurfürst seinerseits, im Dialog mit Natalie davon ausgeht, dass der Prinz das Urteil, aufgrund der Rechtstaatlichkeit, unterstützen würde.

Die Aussöhnung der Widersprüche sieht Ayrault schließlich im letzten Akt. *„De même que le sentiment du prince, en acceptant l'arrêt de mort, reconnaissait à l'ordre de la raison sa légitimité, de même la raison de l'Electeur va reconnaître que l'ordre du sentiment est légitime, en accordant au prince [...] sa grâce.“*²³⁵ Durch diese Betonung der Aussöhnung wird erneut der positive und lebensbejahende Aspekt von Kleists Gesamtwerk akzentuiert. Die Zeiten in denen man Kleist als einen Wahnsinnigen betrachtete, der im literarischen Werk die Spuren seiner Krankheit hinterließ, sind bis auf einige wenige Kommentare vorbei.

Aus diesem Blickwinkel heraus gelangt Ayrault ebenfalls zu einer neuen Einschätzung der Schlafwandlerszenen, mit denen die bisherigen Kritiker Schwierigkeiten hatten. Diese werden nicht mehr als Schwächung der Aussage begriffen, die als Dekoration dem Einfluss der Romantik zuzuschreiben seien, sondern als inhaltlicher Bestandteil des Dramas. Ayrault glaubt, dass sie dazu dienen, den Prinzen von der Gesellschaft zu isolieren und ihn gleichzeitig seiner eigenen Natur näher zu bringen. Er sieht auch in diesem Fall Parallelen zu Kleists eigenem Individualismus.

*Parce qu'il crée ce jeune guerrier rêveur avec son propre individualisme, qu'il veut exalter une fois encore, Kleist trouve bienvenu un somnambulisme qui va lui permettre d'isoler son héros, de le soustraire au monde extérieur, de l'enfermer dans l'univers personnel que lui composent ses désirs les plus secrets. Wieland avait noté la dangereuse et précieuse aptitude de Kleist à se replier totalement sur lui-même ; et le somnambulisme du prince en est la transposition.*²³⁶

²³³ Ayrault, S. 351f

²³⁴ Ebd., S. 352

²³⁵ Ebd., S. 354

²³⁶ Ayrault, S. 208

Im Fazit des Buches weist Ayrault noch ein weiteres Mal auf Kleists außerordentliche Individualität hin. Das Motiv von der Einsamkeit Kleists durchzieht die gesamte Monografie und fußt letztlich auf Friedrich Gundolfs Arbeit „Heinrich von Kleist“²³⁷, in der dieser Kleist bereits als Dichter betrachtet, der in seiner Einsamkeit einen kreativen Antrieb fand, aus dem heraus er ein einzigartiges und vom Zeitgeist unabhängiges Werk schaffen konnte. Ayrault zeigt, wie Kleist fremde Einflüsse und Motive nur aufnahm, um seine eigene Vision vom Leben darzustellen. Ebenso hebt er Kleist aus dem Kreis der Romantiker hervor und weigert sich Kleist als ein spezifisch deutsches Genie zu betrachten.

*Solitaire parmi les écrivains de son temps, et rendu solitaire par sa grandeur même, Kleist ne figure pas une manifestation de ce génie qu'un peuple se plaît à reconnaître pour le sien. Plus qu'aucun autre poète, hormis Goethe, il échappe au cadre étroit de la littérature de son pays.*²³⁸

So wie Ayrault Kleist dem Rahmen der deutschen Romantik entzieht, so ordnet er ihn unter den europäischen Romantikern, wie Byron, Shelley oder Leopardi, ein. Damit entzieht er Kleist bewusst dem engen Rahmen nationalen Denkens und gibt seinem Werk im Gegenzug eine übernationale Bedeutung, was angesichts der zunehmenden Vereinnahmung Kleists durch den Nationalsozialismus auch von politischer Bedeutung war. Für Ayrault sind dementsprechend die Werke Kleists und Goethes die einzigen deutschen Schöpfungen auf dem Gebiet der Literatur, die europäischen Maßstäben genügen.

Mit der Monografie von Ayrault gab es in Frankreich ab den 30er Jahren also ein verbindliches Standardwerk zu Kleist. Auf dem Gebiet der literaturwissenschaftlichen Untersuchung bildet diese bis heute gültige Arbeit einen vorläufigen Höhepunkt. Zugleich bezeichnet die Arbeit das Ende des zweiten Stadiums der französischen Kleist-Rezeption, wie sie Richardson eingeteilt hat. In Germanistenkreisen und unter Geisteswissenschaftlern war Kleist zu diesem Zeitpunkt kein unbekannter mehr. Sein Werk wurde kontrovers diskutiert und man räumte ihm einen Platz unter den deutschen, bzw. europäischen Klassikern ein. Es sind unterdessen in Frankreich jedoch neue literarische Bewegungen aufgetreten, wie der Surrealismus und der Existentialismus, die den Bruch mit der Tradition des Realismus wagten und auch Kleists Werke in einem neuen Licht sahen. Diesen Bewegungen machte Ayrault zwar den deutschen Dichter bekannt, doch galten seine Interpretationen bald als unzeitgemäß. Mit diesem Bruch in der Mitte der 30er Jahre beginnt das dritte Stadium der Kleist-Rezeption, in dessen Folge Kleists Werk in weiten Teilen der französischen Öffentlichkeit bekannt werden sollte.

2.8 Jean Cassou und der Surrealismus

Im Surrealismus wurde Kleist aufgrund der Beschreibung von Traum- und Unbewusstseinszuständen in seinem Werk geschätzt. Das gesteigerte Interesse am Unterbewussten und die Ablehnung von klaren Konzepten machte für die Surrealisten gerade die Elemente von Kleists Werk interessant, die zuvor von Kritikern häufig aufgrund

²³⁷ Friedrich Gundolf: Heinrich von Kleist. Berlin. 1922

²³⁸ Ayrault, S. 532

des vermeintlich abnormalen und pathologischen Charakters abgelehnt wurden. Die vormalige Kritik an der vermeintlichen Unklarheit seiner Werke oder an der Verwischung der Aussagen durch die häufigen Unbewusstseinszustände bot nun einen zunehmend positiven Bezugspunkt, da man eindeutigen Aussagen misstraute und im latenten und doppeldeutigen einen höheren Wahrheitsgehalt vermutete. Der Einfluss der Psychoanalyse auf die Literaturbetrachtung wird hier unmittelbar deutlich.

Kurz nach der Veröffentlichung von Ayraults Arbeit erscheinen zwei Aufsätze unter surrealistischem Gesichtspunkt von Jean Cassou. 1935 veröffentlichte er eine Essaysammlung „Pour la Poésie“, der er einen Aufsatz über Kleist beifügte. Darin glaubt Cassou Kleists Ablehnung der wirklichen Welt zugunsten der reicheren inneren Welt zu erkennen. Kleists ganzes Leben wird als eine einzige Suche nach dem Tod gedeutet. Der Doppelselbstmord von Kleist und Henriette Vogel wird dementsprechend fälschlicherweise als ekstatischer Liebestod gedeutet, in dem Kleist die Liebesbeziehung eingeht, die ihm sein Leben lang verwehrt geblieben sei. Die „*frénésies somnambuliques et carnassières*“²³⁹, also die schlafwandlerischen und raubtierartigen Rasereien seiner Charaktere habe Kleist nur durch einen totalen Bruch mit der äußeren Realität ersinnen können.

Zwei Jahre darauf erschien eine Sonderausgabe der Marseiller Literaturzeitschrift „Cahiers du Sud“ zur Deutschen Romantik, in der Cassou den Aufsatz „Kleist et le somnambulisme tragique“ veröffentlichte. Wie bereits Ayrault verortet Cassou Kleist im internationalen Rahmen und sieht ihn nicht als spezifisch deutschen Dichter. Er vergleicht ihn mit Luther, Pascal, Kierkegaard, Dostojewski und vor allem Kafka. Das Gefühl der Ohnmacht, das Kafka in „Der Proceß“ beschreibt wird auf die Lebenssituation Kleists übertragen, woraus auch dessen Isoliertheit entstanden sei. Die Ursache dieser Ohnmacht sieht Cassou, ähnlich wie Lauret, in der Präsenz der großen Charaktere der Zeit, wie Goethe, Kant und Napoleon, denen sich Kleist unterlegen gefühlt habe, eine These, die bereits Lauret vertrat. Anders als Lauret, der in Kleists Unterlegenheitsgefühl den Grund für dessen Frankreichfeindschaft sah, geht Cassou davon aus, dass die Ohnmacht der Grund für Kleists freiwillige Isoliertheit gewesen sei, die ihn letztlich zu künstlerischer Produktivität animiert habe. „*Cette honteuse infériorité pouvait déjà l'entraîner à mesurer ce qui le séparait même d'êtres plus ordinaires et de tous les biens qu'accorde communément la société. Bref, il n'est aucune distance qu'il n'ait creusée, aucune impuissance qu'il n'ait savourée.*“²⁴⁰ Von seinem abseitigen Standpunkt aus, habe Kleist dann alle ihm zu Verfügung stehenden Energien darauf verwendet eine vielfältige neue Welt aus seinem Inneren heraus zu schaffen.

*Et dans son isolement il secrètera lui-même l'air qui lui est respirable. Précurseur de l'école phénoménologique, il se choisira un sentiment, s'y installera, s'y enfermera, s'y exaltera. Le plus haut sommet du désespoir sera pour lui le plus haut sommet de la joie. Il poussera sa revendication inutile jusqu'à la frénésie organique et l'extase. Il aimera son illusion et la développera jusqu'au terme.*²⁴¹

²³⁹ Jean Cassou: Pour la poésie. Paris. 1935, S. 122 . Zitiert nach: Richardson, S. 126

²⁴⁰ Jean Cassou: Kleist et le somnambulisme tragique. In: Cahiers du Sud. Numéro spécial. 1937, S. 275

²⁴¹ Ebd., S. 276

Wie bereits bei Gundolf oder Ayrault wird hier die Einsamkeit zur Quelle von Kreativität. Doch im Gegensatz zu den Vorgängern geht Cassou von einer freiwillig gewählten Einsamkeit, einem bewussten Rückzug aus der Welt, aus. Die Einsamkeit Kleists ist für Cassou eine Entscheidung für die innere und gegen die äußeren Welt, und wird somit als Akt der Selbstbestimmung gewertet.

In seiner Studie untersucht Cassou die Situationen des Erwachens bei Kleist und kommt zu dem Ergebnis, dass die wirkliche Welt bei Kleist gegenüber der Traumwelt als dominierend dargestellt würde. Als markantes Beispiel dient ihm die Penthesilea die aus ihrer Unbewusstheit im letzten Auftritt erwacht und nur noch den toten Körper ihres Geliebten erblicken kann.²⁴²

Penthesilea erscheint ihm als weibliches Monster, nicht im Sinne der späteren Gestalt einer verführerischen Femme Fatale, sondern als eine auf die Instinkte reduzierte Bestie. Sie ist *„l’effrayante Amazone, assouvie de carnage et de sadisme carnivore, épuisée d’hystérie, haletante de danse sacrée et sanguinaire.“*²⁴³

In der Novelle „Michael Kohlhaas“ erkennt Cassou, ähnlich wie in Kafkas „Proceß“, eine Darstellung von Absurdität und Unverständlichkeit der Welt, da man das Unrecht welches Kohlhaas angetan wurde, nie bis ins Letzte verstünde. *„L’histoire de Michael Kohlhaas est absurde. [...] Jamais on y saisit le grief dans sa plénitude complète. Mais une étrange complaisance au grief pris en soi, hors de toute réalité.“*²⁴⁴ Der Grund für Kohlhaas’ Wut und seine brutale Revolte liege nur in ihm selbst und folge keinem von außen nachvollziehbaren Anlass.

*La colère de Michel Kohlhaas n’a d’issue qu’en elle-même, dans le paroxysme, la fureur, l’exaspération, le suicide. [...] Michel Kohlhaas se fait brigand, non point par indignation généreuse et sympathie blessée comme le romantique, comme le jacobin, [...] mais par exacerbation d’un moi qui, ne pouvant sortir de lui, se multiple, s’accroît, s’identifie à la totalité, lui communique sa lèpre et l’entraîne dans la même damnation.“*²⁴⁵

Die Gewalt im Werk Kleists wird also, hier in Bezug auf „Kohlhaas“, gedeutet als das Ventil eines Individuums, das der Welt und der eigenen Existenz ohnmächtig, frustriert und ratlos gegenübersteht. Die nihilistische und destruktive Gewalt gehe vom Minderwertigkeitskomplex des Individuums aus, was eine Harmonie zwischen der inneren und äußeren Welt unmöglich mache.

Dementsprechend sieht Cassou auch keinerlei Versöhnung der Widersprüche im „Prinzen von Homburg.“ Auch wenn Cassou nur wenige Zeilen zum „Prinzen“ schreibt, sind diese doch sehr aufschlussreich für die neue Art der Kleist-Rezeption. Das Schicksal des Prinzen, so Cassou, sei nur eine einzige Erniedrigung, da der junge General statt großer Taten nur einen Fehler, das zu frühe Eingreifen in die Schlacht, zustande bringe und lediglich durch die Tatkraft Dritter, Natalie und der Offiziere, vor der Todesstrafe gerettet würde.

²⁴² Vgl.: Ebd., S. 277

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd., S. 280

²⁴⁵ Jean Cassou: Kleist et le somnambulisme tragique. In: Cahiers du Sud. Numéro spécial. 1937, S. 280

Cette fois Kleist est descendu au dernière degré de l'humiliation. Lui, prince né pour la gloire la plus haute et l'acte le plus puissant, il n'a pu [...] donner au monde qu'une faute. Alors tandis qu'il gémit dans sa honte, d'autres se chargent d'intercéder pour lui et pour elle, de demander pardon, d'implorer pitié.²⁴⁶

Der Prinz selber habe an diesem Punkt bereits jegliche Würde verloren und zittere nur noch um sein Leben. Dabei wird die Todesfurcht nicht im Sinne von Feigheit gedeutet, wie in der preußischen Rezeption zu Kleists Lebzeiten, sondern als die Aufgabe eines ehrvollen Lebens, wobei Cassou darauf verweist, dass sich der Prinz in der Todesfurchtszene nur noch nach einem einfachen Leben am Rhein sehnt und bereit ist, alles, was sein eigentliches Leben als Prinz ausmacht, aufzugeben. Das harmonische Ende des „Prinzen“ wird von Cassou angezweifelt und er fragt sich ob es wirklich erhaben, oder nicht eher lächerlich sei. *„Il lui sera tout de même accordé une victoire. Mais bien étrange, et dont on ne saurait dire en fin de compte, si elle est dérisoire ou sublime.“²⁴⁷*

Mit Blick auf die destruktive Gewalt in Kleists Werk zieht Cassou Verbindungslinien zum Hitlerfaschismus. Er geht jedoch davon aus, dass Kleist nicht zum nationalsozialistischen System passe, da sich immer noch zu viel Menschliches in seinem Werk befinde. Bei aller Gewalt, die sich in Kleists Werk offenbare, sei er immer auch selber deren Opfer gewesen. *„Dans sa détresse, c'est encore un hymne au pardon, à l'amour, ou à la pitié qu'il pousse. Si misérable qu'elle soit, c'est encore la vie qui l'emporte dans le Prince de Hombourg.“²⁴⁸* Es wird hier also trotz der angenommenen Erniedrigung des Prinzen darauf verwiesen, dass es dessen unbändiger Wille zu Leben sei, der die Figur wahrhaftig und menschlich mache. Trotz des Hangs zum Nihilismus sieht Cassou in Kleists Werken die Elemente des Leidens an der Welt und des Widerstands gegen die Realität in der er lebte, was Grund genug für die Wertschätzung des Dichters sei. Sein Selbstmord ist ihm Beweis dafür, dass sich Kleist so der ungerechten Welt entgültig zu entziehen suchte und wird als Zeichen des Protestes und der Empörung gewertet. *„Au bout de compte, le cadavre de ce prussien, de ce fils d'Arminius constitue tout de même une terrible protestation contre l'autorité brutale et arbitraire.“²⁴⁹*

Cassous Verortung von Kleist unter den deutschen Romantikern brachte jedoch Diskussionsbedarf mit sich. Der Mitherausgeber der „Cahiers du Sud“ Albert Béguin lieferte einen Beitrag dazu, indem er seinem Buch über das Verhältnis von Romantik und Traum ein Kleist-Kapitel beifügte.²⁵⁰ Béguin setzt Kleist klar von den anderen deutschen Romantikern ab und argumentiert mit der besonderen Nutzung des Traums in seinen Werken, sowie mit der vermeintlich negativen Tendenz seiner Dramen. *„C'est fermer les yeux à sa grandeur réelle et à la qualité de son âme comme de sa poésie que de vouloir l'inscrire dans les rangs du romantisme.“²⁵¹* Der wichtigste

²⁴⁶ Ebd., S. 279

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd., S. 281

²⁴⁹ Jean Cassou: Kleist et le somnambulisme tragique. In: Cahiers du Sud. Numéro spécial. 1937, S. 280

²⁵⁰ Vgl.: Albert Béguin: L'Âme romantique et le rêve. Paris. 1939

²⁵¹ Albert Béguin: L'Âme romantique et le rêve. Paris. 1939, S. 317. Zitiert nach: Richardson, S. 128

Punkt, den Béguin nennt, um Kleist von den Romantikern zu differenzieren, ist die Art des Arbeitsprozesses bei Kleist. Ähnlich wie bereits Ayrault geht Béguin von einer hohen Übereinstimmung der Person des Autors mit seinem Werk aus. Bei Kleist, so Béguin, seien keinerlei Spuren des kreativen Prozesses zu erkennen, die sich im Werk durch das niederschlagen könnten, was man hinlänglich „Romantische Ironie“ nennt. Im Gegensatz zu anderen romantischen Künstlern wie Schlegel, Novalis oder Arnim, bei denen das künstlerische Bewusstsein des Poeten im Werk sichtbar ist und sich als Teil dessen versteht, sieht Béguin bei Kleist vor allem das Unbewusste, *„l'obscurité nécessaire au poète, emporté par l'exaltation dionysiaque, qui ne souffre aucune confrontation de ses mythes personnels avec un monde extérieur auquel il ne reconnaît plus aucune réalité.“*²⁵² Der künstlerische Abstand zum Werk, den viele Romantiker einnehmen wird bei Kleist nicht gesehen.

2.9 Jean Giraudoux

Kleists Einfluss war in der Folge nicht mehr nur bei Kritikern und Literaturwissenschaftlern zu bemerken. Auch bei französischen Schriftstellern wirkte Kleists Schaffen deutlich nach. Besonders auffällig kam dies bei Jean Giraudoux zu Tage, der eine Szene des „Käthchen“ in seinem Drama „Ondine“ von 1939 unterbrachte. Die Feme-Szene zu Beginn des „Käthchen“ findet sich in der Tribunalszene des 3. Aktes der Ondine fast identisch wieder. In einer 1957 erschienenen Arbeit stellte R.M. Albérès zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen dem „Käthchen“ und der „Ondine“ bezüglich der Charaktere und der Handlung fest.²⁵³ Bei den Charakteren fand er Übereinstimmungen zwischen Theobald Friedborn bei Kleist und Auguste bei Giraudoux, sowie bei Kurigunde und Berta, Graf Wetter vom Strahl und Hans, Käthchen und Ondine.

Giraudoux spezialisierte sich bereits während seines Studiums bei Charles Andler auf deutsche Literatur und es gibt Quellen, nach denen er plante, eine Reise zu Kleists Grab am Wannsee zu unternehmen.²⁵⁴ Mit seinem Freund, dem Schauspieler und Regisseur Louis Jouvet plante er, den „Zerbrochenen Krug“ und die „Penthesilea“ aufzuführen, was lediglich der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verhinderte.

Bereits 1929 schrieb er seinen „Amphitryon 38“, in dem Kleists Bearbeitung des antiken Stoffes diverse Spuren hinterlassen hat. In beiden Bearbeitungen wird das Hauptinteresse von Amphitryon auf Alkmene verschoben. Der ursprüngliche soziale Skandal des Stoffes, der z.B. bei Molière noch darin bestand, dass dem Ehemann die Frau ausgespannt wird und er so der Lächerlichkeit preisgegeben wird, verschiebt sich in den Bearbeitungen von Kleist und Giraudoux auf das menschliche Drama der getäuschten Alkmene. Beide Dramen stehen so im Zeichen der Moderne, indem sie dem Konflikt die gesellschaftliche Dimension nehmen und ihn stattdessen im Lichte der individuellen Tragik sehen. Beide Dramen sind als Charakteranalyse ihrer Figuren zu betrachten und auch die

²⁵² Ebd., S. 129

²⁵³ R.M. Albérès: Esthétique et morale chez Jean Giraudoux. Paris. 1957, S. 342

²⁵⁴ Vgl.: Richardson, S. 134

Figur des Jupiter wird psychologisiert. Sowohl bei Kleist, wie auch bei Giraudoux wird die Einsamkeit des Gottes herausgearbeitet und gezeigt, dass der Anstoß seines Betrugers die Sehnsucht nach menschlicher Wärme war.²⁵⁵

2.10 André Gide

Im Jahr 1942 wurde André Gide auf Kleists „Penthesilea“ aufmerksam. Obwohl die „Penthesilea“ 1938 gleich zweimal übersetzt wurde, einmal von Roger Ayrault und einmal von André Robert, nahm sich Gide die deutsche Ausgabe vor und fand den Zugang zum Werk durch die Ausdruckskraft Kleists. Seine Tagebuchaufzeichnungen geben Aufschluss darüber, wie es weniger die Gewalt, sondern mehr die Sprache des Dramas gewesen ist, die bei Gide zunächst Bewunderung, dann Ablehnung auslöste. Am 29. September 1942 beschließt er die „Penthesilea“ zu lesen und beginnt diesen Vorsatz am 10. Oktober in die Tat umzusetzen. Anfangs bewundert er Vers und Satzbau des Stückes.

Zunächst nur flüchtig habe ich die Penthesilea entziffert; gegenwärtig nehme ich mir, einen nach dem anderen, jeden dieser prachtvollen Verse wieder vor und genieße ihn langsam, mit Entzücken und beträchtlichem Gewinn. Noch nie, scheint es mir, habe ich so sehr wie bei Kleist (nicht einmal bei Hölderlin) die dichterischen Möglichkeiten des deutschen Satzbaus genossen mit seinen Verzögerungen, seinen Rückgriffen, seinem Zurücksinnen.²⁵⁶

Den Höhepunkt der Begeisterung erreicht er drei Tage später. Er liest langsam und übergeht nichts, was er nicht völlig verstanden hat.

Der Gewinn, den Kleist aus dem deutschen Satzbau zieht, ist bewundernswert und macht dessen Kraftquellen, dessen subtile Gesetzmäßigkeit und Biogsamkeit sichtbar. Die schöne Verschlingung der Sätze, worin er sich gefällt, wäre im Französischen so gut wie unmöglich, wo die Rolle der flexionslosen Wörter meistens nur durch ihre Stellung angedeutet wird. So etwas formt zwei sehr unterschiedliche Völker.²⁵⁷

Die anfängliche Begeisterung schlägt jedoch wiederum drei Tage später in Ablehnung und Ärger um. Der Dialog zwischen Penthesilea und Achilles im fünfzehnten Auftritt erscheint ihm lächerlich und peinlich. Er beklagt den „schlechten Geschmack“²⁵⁸ des Stückes und fragt sich wie er es je bewundern konnte. Ironisch zitiert er auf deutsch aus dem einundzwanzigsten Auftritt:

*Achilles. Er spricht von der Dardanerburg.
Odysseus. Was?
Achilles. Was?
Odysseus. Mich dünkt, du sagtest was.*

²⁵⁵ Eine Arbeit, die den Vergleich der beiden modernen Bearbeitungen zum Gegenstand hatte erschien 1948 von Jean Jacques Anstett. Vgl.: J.J. Anstett: J. Giraudoux et H.v.Kleist. A propos d' Amphitryon 38. In: Les Langues modernes. XLII (1948), S. 385-393

²⁵⁶ André Gide: Gesammelte Werke. Stuttgart. 1990, Bd. 4, S. 186f

²⁵⁷ Ebd., S. 188

²⁵⁸ Ebd., S. 189

Achilles. *Ich?*
 Odysseus. *Du!*
 Achilles. *Ich sagte :*
Er spricht von der Dardanerburg. (II, 408)

Dialogsequenzen wie diese erscheinen ihm „*unaussprechlich schlecht.*“²⁵⁹ Alles an dem Stück scheint ihm auf einmal missraten. Ihn ärgert der Gedanke an die Elefanten und Hunde auf der Bühne und entdeckt in der Kleistschen Tragik statt Rührung nur noch Verkrampfung. Dass sich Penthesilea am Ende „*durch eine schöne Metapher erschlägt*“²⁶⁰ erregt nur Verwunderung in ihm. Er erklärt das Vorhaben, das sich Kleist mit der „Penthesilea“ setzte, für gescheitert, da es seine Fähigkeiten überstiegen habe. „*Was uns aber zum Schluß erschüttert, ist nicht mehr die Schönheit des Werks, sondern der Bankrott des Autors.*“²⁶¹

Was genau er mit dem Scheitern meint und worauf seine Ablehnung, abgesehen von einigen speziellen Szenen, fußt erläutert er leider nicht. Bemerkenswert an der Rezeption Gides ist, dass es bei ihm nicht wie so häufig die Figur der Amazonenkönigin war, die den Anstoß zur Kritik lieferte. Seine Ablehnung konzentriert sich auf inhaltliche und stilistische Aspekte. Von Interesse ist auch die Betrachtung der Kleistschen Sprache, die Gide sowohl in positiver, wie auch in negativer Weise erregt. Zunächst bewundert er die Komplexität des Satzbaus und stört sich dann um so mehr an der gebrochenen Rede, in der mit knappen und vereinzelter Worten der Dialog ins Wanken gerät, wie im oben zitierten Beispiel.

2.11 Louis Aragon

Im Vergleich zu den 30er Jahren ließen die Übersetzungen von Kleists Werken in den 40ern etwas nach. G. LaFlize übersetzte 1942 den „Michael Kohlhaas“ sowie ein Jahr später gemeinsam mit M.L. Laureau die „Marquise von O.“ und sechs weitere Novellen. Roger Ayrault übersetzte 1943 den „Zerbrochenen Krug“. Im selben Jahr erschien eine weitere Übersetzung des „Michael Kohlhaas“ durch einen nicht benannten Übersetzer. Das französische Interesse an Kleist nahm nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch wieder stark zu. Es sollte das Jahrzehnt werden, in dem Kleist entgültig seinen Durchbruch in Frankreich erlangen sollte. Allein der „Prinz von Homburg“ wurde in den 50er Jahren dreimal neu übersetzt. Der Schriftsteller Julian Gracq fertigte eine Prosaübersetzung der „Penthesilea“ an, es erschien erstmals eine Ausgabe mit fast allen Stücken von Kleists dramatischem Werk, und selbst das „Robert Guiskard“-Fragment wurde durch Robert Valençay zum ersten Mal ins Französische übertragen. Das wichtigste Ereignis der 50er Jahre sollte die Jean Vilar Produktion des „Prinzen von Homburg“ beim 5. Theaterfestival in Avignon werden. Der grandiose Erfolg dieser Produktion sollte dafür sorgen, dass Kleist bis heute nicht mehr von den Spielplänen der französischen Theater verschwinden würde. Zunächst wurde nach 1945 jedoch Kleists Nationalismus zum Thema, mit durchaus erstaunlichem Ergebnis.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd., S. 190

²⁶¹ Ebd.

1950 erschien eine neue Übersetzung des „Michael Kohlhaas“, zu dem der Schriftsteller Louis Aragon das Vorwort verfasste. Aragon war mit André Breton einer der Mitbegründer der surrealistischen Bewegung in Frankreich. Er trat jedoch 1926 der kommunistische Partei bei und es kam zum Bruch mit den Surrealisten, die er in seinem Gedicht „Front Rouge“ scharf angriff. In seinem Vorwort betrachtet er erstmals in Frankreich Kleist von einem materialistischen Blickwinkel aus. Kleist sei ein Spiegel seiner Zeit gewesen und man könne auch Kleists antinapoleonische Gewaltretorik nur dann verstehen, wenn man sie im Lichte der französischen Herrschaft über Deutschland betrachte. Aragon kritisiert die eigenen Landsleute dafür, dass sie für die Verbrechen der französischen Armee in Deutschland blind seien.

En France, la violence patriotique du poète contre Napoléon et son armée vient encore troubler l'affaire : car nous sommes ainsi fait que nous ne supportons pas qu'on appelle crimes les crimes qui ont été commis par des Français, et que nos historiens, nos critiques considère le patriotisme allemand comme un affreux patriotisme, aux heures même où nos ancêtres tyrannisaient un pays envahi, alors que le nationalisme agressif chez nous ne leur paraît au plus que la conséquence naturelle des sentiments naturels qui aimaient Jeanne d'Arc ou les soldates de l'an II.^{262 263}

Aragon fordert, der Entwicklung von Kleists Ideenwelt zu folgen und sein Leben in Bezug zu setzen mit den Umwälzungen, denen die europäische Gesellschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausgesetzt war. Da sich in Kleists Person und seinem Werk die Widersprüche von Zeit und Gesellschaft erkennen lassen betrachtet Aragon den Dichter als „*un personnage assez singulier, digne d'admiration et de pitié.*“²⁶⁴

Gegenstand von Aragons Gedanken ist weniger die Kleistsche Novelle zu der er das Vorwort schrieb, als vielmehr die Person des Dichters sowie die politischen Bezugspunkte seines Lebens. Er sieht in Kleist den Pazifisten, der 1795 das Gedicht „Der Höhere Frieden“ schrieb, den Antimilitaristen, der 1799 die Armee verließ und den Kosmopoliten, der 1800 Europa entdecken wollte. Dass Kleist sich später einem radikalen Nationalismus anschloss, erklärt er mit der Großmachtpolitik Napoleons. Dabei scheut er auch keine Vergleiche mit dem Zweiten Weltkrieg. Die Verletzung der preußischen Grenze während des dritten Koalitionskrieges durch die französische Armee vergleicht er mit dem Einmarsch der Wehrmacht in Tschechien im Jahr 1939. An anderer Stelle schreibt er, auf die preußische Niederlage bei Jena und Auerstedt bezogen: „*Le gouvernement prussien s'est transporté à Königsberg. Les sentiments du poète, quel Français qui a vu Dunkerque et subi la honte de l'armistice en 1940 pourrait ne pas les comprendre ? Mais c'est un genre de justice que nous sommes lents à rendre.*“²⁶⁵ Obwohl Aragon Kleist im Jahr 1809 unter der Parole „Mort aux Français“ handeln sieht, verurteilt er den Dichter nicht mit Bezug auf die politische Codierung seines Werkes. Ähnlich wie bereits bei Bonafous wird Kleists patriotische Aktivität eher im Zeichen eines Kampfes für „la patrie“ gesehen und dadurch ideologisch

²⁶² Louis Aragon: La Lumière de Stendhal. Paris 1954, S. 200

²⁶³ Mit den Soldaten des Jahres II sind die Soldaten gemeint, die im Jahre II nach der Französischen Revolution das revolutionäre Frankreich gegen die Truppen der Ersten Koalition verteidigten.

²⁶⁴ Louis Aragon: La Lumière de Stendhal. Paris 1954, S. 200

²⁶⁵ Ebd., S. 208

legitimiert. Bereits Mme de Staël fragte sich ja, warum Kleist denn nicht auf dem Schlachtfeld sterben wollte, wenn er sich schon umbringen musste. Anstatt Fehlverhalten bei deutschen Nationalisten zu suchen, kritisiert Aragon den eingeschränkten Blick Frankreichs auf die Geschichte des Nachbarlandes.

Nous avons appris l'histoire à l'école, et il est nous difficile de l'imaginer autrement : tout s'ordonne suivant le schéma scolaire, suivant le programme où les événements des autres pays n'ont de place que pour ce qu'ils touchent à notre nation. Quand nous imaginons le temps qui va de 1789 à 1815, il nous semble que la Révolution s'enchaîne avec une guerre continue, et nous avons du mal à nous représenter la vie de ces jeunes Prussiens, si peu compatible avec l'état de guerre.²⁶⁶

Um den französischen Blickwinkel zu erweitern, hält Aragon das Schaffen Kleists für hilfreich. In Kleists Leben und Werk erkennt er aufschlussreiches über den deutschen sowie über den französischen Nationalismus. Daher sieht er in der Verbreitung von Kleists Werk in Frankreich eine Möglichkeit, die deutsch-französische Verständigung nach dem Zweiten Weltkrieg zu befördern.

Au lendemain de la grande convulsion hitlérienne et de la nouvelle tragédie franco-allemande, il nous a semblé excellent et profitable de faire connaître en France l'œuvre de Kleist, parce qu'elle jette, au delà des confusions entretenu, un jour brutal, éclatant, sur les ressemblances du patriotisme français et du patriotisme allemand ; et, par là, qu'elle peut, si singulier que cela eût pu paraître à Heinrich von Kleist, jouer un certain rôle pour aider à la compréhension mutuelle des deux peuples, dont périodiquement les sentiments les plus nobles sont égaré par leur communs ennemis ; tandis que, dans un pays comme dans l'autre, aux jours d'invasion et d'injustice, ces mêmes ennemis du peuple s'entendent à la façon du roi de Saxe et de Napoléon, de Pétain et d'Hitler, pour maintenir un peuple et l'autre dans l'esclavage. Un peuple par l'autre. Qui, unis, eussent mis fin à la longue histoire des tyrannies européennes.²⁶⁷

Aragons Interpretation unterscheidet sich von den bisherigen, da sie das Werk weniger aus der Subjektivität des Dichters erklärt, sondern mehr aus den historischen Bedingungen. Damit treten Ansichten, wie eine oft angenommene Krankheit des Autors oder der mutmaßlich negative Grundton des Werks, welcher der pessimistischen Sicht des Autors zuzuschreiben sei, zugunsten soziologischer Betrachtungen in den Hintergrund. Es ist nicht mehr der Autor, der sein Werk mit einem wie auch immer zu interpretierenden Inhalt füllt, sondern es sind vielmehr die gesellschaftlichen Umstände, die auf den Autor einwirken und so das literarische Werk prägen. Dieser Ansatz hat im konkreten Fall von Kleist den Vorteil, dass viele unangenehme Deutungen wegfallen, die sich rein auf die Subjektivität des Autors beschränken und sein Werk aus der Unmittelbarkeit seines Alltags zu erklären suchen, woraus auch die regelmäßige Annahme vom pathologischen Charakter des Kleistschen Werks erwächst. Gleichzeitig wird bei Aragon aber auch die Bedeutung des literarischen Werks auf ein beliebiges Zeitdokument und ein pädagogisches Hilfsmittel reduziert. Der Versuch eines objektiven Zugangs muss auch hier scheitern, da die historischen Bedingungen auf die sich Aragon stützt

²⁶⁶ Louis Aragon: La Lumière de Stendhal. Paris 1954, S. 203f

²⁶⁷ Ebd., S. 214

ebenso interpretiert werden können, wie das Werk selbst. Kein Wunder also, dass Aragon den „Michael Kohlhaas“ als Vorausdeutung des zu erwartenden Klassenkampfes betrachtet.²⁶⁸

2.12 Alfred Schlagdenhauffen und der Existentialismus

Einen anderen Versuch, sich dem Nationalismus Kleists zu nähern unternimmt ein Jahr später Alfred Schlagdenhauffen in der Zeitschrift „Études germaniques.“ Schlagdenhauffen schränkt dabei den Gegenstand seines 11 Seiten fassenden Aufsatzes „Kleist à Dresde“ radikal auf die Zeit von Kleists Aufenthalt in Dresden 1808/09 ein. Um diesen Zeitraum möglichst genau und umfassend zu analysieren nutzt er nicht, wie noch Ayrault, ausschließlich die Schriften Kleists. Er stellt intertextuelle Bezüge zu anderen patriotischen Schriften her und zieht aktuelle Sekundärliteratur, wie von Roger Ayrault oder Wilhelm Mommsen heran, um ein möglichst umfassendes Bild zu erhalten. Ähnlich wie Aragon stellt Schlagdenhauffen Kleists Schaffen in Bezug zu den Ereignissen der Zeit. Dabei geht er jedoch wesentlich detaillierter vor und bleibt nicht an der Oberfläche der geschichtlichen Ergebnisse stehen, wie es noch bei Aragon erschien. Darüber hinaus löst sich Schlagdenhauffen vom Lebenslauf des Dichters und vermeidet auf diese Weise den Eindruck, dass er mit einzelnen Verweisen auf die Biografie den missverstandenen guten Willen des Dichters beweisen will.

Ziel der Arbeit war es, festzustellen, warum sich Kleist vom Individualisten zum Patrioten wandte. Kleist erscheint ihm zunächst als ein Dichter, der anfangs nach persönlichem Ruhm strebte und später in Dresden das nationale Kollektiv glorifizierte. Schlagdenhauffen beschreibt Kleist als einen Mann, der sich immer an seinen eigenen Vorstellungen orientiert habe und dem es unmöglich gewesen sei, gegen die eigene Natur zu handeln. Schlagdenhauffen versucht in seinem Aufsatz den Widerspruch zwischen dem Individualismus des Dichters und dessen zeitweiligen Bezug zum Nationalkollektiv nachzuvollziehen. Obwohl Kleist in Dresden auf ein patriotisches Umfeld gestoßen sei, so Schlagdenhauffen, könne man Kleists Affinität zum Nationalismus nicht allein aus der historischen Situation betrachten, sondern müsse den Aspekt der Individualität des Dichters mit in die Analyse einbeziehen. Schlagdenhauffen geht hier davon aus, dass Kleist einen Umschwung zum nationalen Kollektiv nie wirklich mitvollzogen, sondern sich immer in einem inneren Konflikt befunden habe. Er vertritt die These, dass es Kleist, auch wenn er es wollte, prinzipiell unmöglich gewesen sei, sich in ein wie auch immer gestaltetes Kollektiv einzufügen, da ihm seine radikale Individualität eine unüberwindliche Barriere stelle. *„Toutefois, Kleist n'était pas l'homme à se laisser déterminer contre son gré par ce qui était contraire à sa nature.“*²⁶⁹ Schlagdenhauffen vergleicht Kleists Schriften der Jahre 1808/09 mit denen von Friedrich von Gentz, Theodor Körner, Ernst Moritz Arndt und den staatspolitischen Texten Adam Müllers. In diesen Texten sieht Schlagdenhauffen das glorifizierte, was er die *„collectivité supérieure“*²⁷⁰ nennt, eine völkische Transformation des französisch-revolutionären

²⁶⁸ Ebd., S. 213

²⁶⁹ Alfred Schlagdenhauffen: Kleist à Dresde. In: *Études germanique* 3-4 (1951), S. 291

²⁷⁰ Ebd., S. 297

Nationenbegriffs. „La Nation ‚à l’allemande’ était considérée comme un être vivant grandissant sous la poussée mystérieuse d’une force intérieure, de l’esprit populaire – (Volksggeist)“.²⁷¹ Vor allem in Adam Müllers Vorlesungen über die „Elemente der Staatskunst“ sieht Schlagdenhauffen die Idee eines starken Staates, dem das Individuum untergeordnet sei. Hier ergibt sich ihm zufolge auch der Unterschied zu Kleist, für den der Einzelne durch die Kraft seiner Individualität kreativ an der Gestaltung des Staates mitarbeiten solle.

*Selon Müller, l’Etat est le fait premier ; l’individu n’y joue qu’un rôle secondaire [...] ; l’ordre nouveau naîtra le jour où l’Etat totalitaire comprendra l’ensemble des occupations humaines. Pour Kleist, au contraire, le miracle du renouveau se produira par l’explosion de l’individualité supérieure qui saura imprimer à la collectivité la loi de son idéal.*²⁷²

Aus der Frage, ob es dem Individuum gelingt den Staat zu prägen, sieht Schlagdenhauffen auch einen Grundkonflikt von Kleists Dramen entstehen. Zu diesem Konflikt komme als zusätzliche Schwierigkeit noch hinzu, dass sich in Kleists Dramen das Individuum dem Staat oder dem Kollektiv gar nicht unterwerfen kann, selbst wenn es das wollte. Es drückt dem Staat entweder seine eigene Individualität völlig auf oder zerbricht an ihm. Exemplarisch für diese beiden Möglichkeiten sieht Schlagdenhauffen die „Hermannschlacht“, in der Hermann ohne Rücksicht die Idee seines Idealstaates verwirklicht und die „Penthesilea“, in der die Amazonenkönigin durch ihre eigene Schwäche, die Liebe, am Gesetz des Amazonenstaates kaputt geht. Der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft zeigt sich, nach Schlagdenhauffen, auch in der gespaltenen Persönlichkeit der Amazonenkönigin, ähnlich wie man es bereits in der Interpretation Ayraults gesehen hat.

*Penthésilée est déchirée, au plus profond d’elle-même, par deux ambitions inconciliables : amante, elle veut être conquise ; amazone, elle veut vaincre. Ne pouvant réaliser en harmonie la totalité de son être, elle aboutit à la confusion de ses sentiments, à l’accès de rage pathologique, à l’horrificante catastrophe, au néant.*²⁷³

Das Gegenstück zu der Unmöglichkeit des Individuums, sich mit den Gesetzen der Gesellschaft in Einklang zu befinden, sieht Schlagdenhauffen nun in der „Hermannschlacht“ dargestellt. In dem Cherusker-Fürsten erkennt Schlagdenhauffen das Ideal einer politischen Befreiung vom Feind sowie einer persönlichen Befreiung der Instinkte durch das starke Individuum. Das Individuum wird in der „Hermannschlacht“ nicht durch die Gesellschaft bestimmt, sondern das Individuum bestimmt die Gesellschaft.

Kleist, lui, faisait d’Arminius l’incarnation de son idéal, non seulement en le représentant comme le libérateur, mais encore en l’affranchissant d’instinct de toute entrave antinomique et en le rendant capable d’agir. A l’opposé de Penthésilée, tributaire de la loi de Tanais, Arminius ne périt point au contact de la réalité, il la

²⁷¹ Alfred Schlagdenhauffen: Kleist à Dresde. In: Études germanique 3-4 (1951), S. 297

²⁷² Ebd., S. 299

²⁷³ Ebd., S. 300

*façonne ; en brisant l'esprit d'inertie et de soumission des princes et du peuple, il crée à son image la vraie Germanie, en imprimant à ses nationaux sa propre loi individuelle.*²⁷⁴

Diesen Grundkonflikt, den Schlagdenhauffen in beiden Dramen anders gelöst sieht, stellt er auch bei Kleist selbst fest, wenn er sich mit dessen Zeit in Dresden befasst. Zu der Zeit der nationalen Aufbruchstimmung vor dem 5. Koalitionskrieg sieht Schlagdenhauffen Kleist im Konflikt zwischen seiner Anpassungsunfähigkeit und der Verpflichtung sich für das Vaterland einer Bewegung anzuschließen. Auch zur Dresdener Zeit stehe die bedingungslose Unterwerfung im Widerspruch zu Kleists eigenen Ansprüchen. Da Kleist selber diesen Widerspruch nicht positiv auflösen konnte, sieht Schlagdenhauffen ihn auch näher an Penthesilea, wogegen Hermann der Entwurf eines Idealbildes sei.

*Penthésilée est la réplique de ce conflit kleistien : elle en est l'expression tragique et sublime. Aussi peu que Kleist, l'héroïne ne peut se plier à la loi que l'Etat lui impose, ni se contenter de l'existence médiocre autorisée par les conventions, où seule la moyenne des Amazones goûte, dans le compromis, un semblant de bonheur. Comme Kleist, elle proclame le 'tout ou rien'.*²⁷⁵

Demgegenüber projiziere Kleist in die Person Hermanns das, was ihm in der Realität nicht möglich war. Beide Stücke werden durch die Konfliktanalyse teilweise aus ihrem historischen Kontext herausgehoben, obwohl Schlagdenhauffen gerade eine ganz bestimmte Phase, nämlich die Zeit in Dresden, von Kleists Leben zum Gegenstand seiner Arbeit machte. Er kommt allerdings zu dem Ergebnis, dass der historische Abschnitt selbst, also die Gesamtheit der politischen und literarischen Aktivitäten dieser Zeit in Dresden, von vergleichsweise geringer Bedeutung seien, wodurch er den Blick freimacht für die literarischen Besonderheiten des Kleistschen Werks.

Ähnlich wie Charles Andler im „Prinzen von Homburg“, sieht Schlagdenhauffen in der „Penthesilea“ den äußeren Konflikt im Inneren der Heldin wiedergespiegelt. Obwohl er die Phase des Dichters untersucht, die als besonders patriotisch gilt, lenkt er den Blick weg von der politischen Situation und hin auf den Gehalt der Schriften Kleists. Der Bezug auf die Zeit dient Schlagdenhauffen nur, um Kleist letztendlich von ihr abzuheben, wodurch er wieder auf seine Grundthese kommt, nach der Kleists Nähe zur nationalen Bewegung nur oberflächlicher Natur gewesen sei.

Zwei Jahre nach seinem Artikel in den „Études germaniques“ veröffentlichte Schlagdenhauffen eine weitere Arbeit zu Kleist. Diesmal handelte es sich um eine Interpretation des „Prinzen von Homburg“, die er als Professor an der Universität von Straßburg publizierte. Der existentialistische Ansatz der Studie zeigt sich bereits im Titel, „L'univers existentiel de Kleist dans Le Prince de Hombourg“.

Wie viele seiner Vorgänger sieht Schlagdenhauffen in den Gegenüberstellungen Individuum/ Kollektiv, Freiheit/ Gesetz und Traum/ Realität die Grundzüge des Konfliktes. Doch kommt er, ähnlich wie Jean Cassou, nicht zu dem

²⁷⁴ Alfred Schlagdenhauffen: Kleist à Dresde. In: Études germanique 3-4 (1951), S. 301

²⁷⁵ Ebd., S. 300

Ergebnis, dass die Gegensätze am Ende des Dramas miteinander versöhnt werden. Vielmehr stelle Kleist im „Prinzen“ eine absurde Welt der Widersprüche dar, in der Traum und Illusion lediglich als wohltuende Täuschungen von den Tatsachen der Realität ablenken. „Il [Kleist] nous révèle [...] un monde fait d'éléments discordants, un monde incohérent et absurde, sur lequel glisse, en des rares instants, le halo bienfaisant et trompeur de l'illusion et du rêve.“²⁷⁶

Im Kurfürsten sieht Schlagdenhauffen nur dessen Launenhaftigkeit und Entscheidungsschwäche. So ist seiner Meinung nach der Scherz, den der Kurfürst in der ersten Szene mit dem Prinzen treibt, genauso aus einer spontanen Laune heraus entstanden, wie die Begnadigung am Ende einer Mischung aus Willkür und dem Druck der Offiziere geschuldet sei. Auch die Tatsache, dass der Kurfürst das Todesurteil revidiert, nachdem er von dem Zusammenbruch des Prinzen erfahren hat und die Bestimmung des Urteils dem Prinzen selbst überträgt, wird von Schlagdenhauffen mehr als Entscheidungsschwäche, denn als Weisheit ausgelegt. Die häufig vorgebrachte Ansicht, dass der Kurfürst im Drama für die Seite der Vernunft oder des Verstandes stehe wird von Schlagdenhauffen bestritten.

Die Einwilligung des Prinzen in das Todesurteil betrachtet er demgegenüber als Akt der persönlichen Befreiung. In dem Eingeständnis seines Fehlverhaltens und der freiwilligen Bestätigung des Urteils sieht Schlagdenhauffen die Vernunft des Prinzen. In der freien Entscheidung erlange dieser seine menschliche Würde durch einen Akt der Vernunft. Der Tod des Prinzen, und damit die Akzeptanz seines Willens, wäre ein Sieg sowohl für die Freiheit des Individuums wie auch für die Kraft des Gesetzes gewesen. Die Versöhnung der Gegensätze sei demnach nur im Tod des Prinzen möglich. „Ainsi dans la mort du Prince, Kleist réussit à concilier l'inconciliable ; mais dans la mort seulement.“²⁷⁷

Die Szene, in welcher der Prinz seine Entscheidung verkündet, wird so auch als Beispiel der Stärke des Prinzen gesehen. Beim Auftritt des Prinzen in der siebten Szene des fünften Aktes befindet sich der Kurfürst bereits von seinen Offizieren in die Enge getrieben und muss sich gegen Vorwürfe verteidigen. Die Lage entspannt sich erst durch das Erscheinen des Prinzen, der klar und knapp seine Entscheidung vorträgt und gleichzeitig die Offiziere beruhigt. Diese Stärke habe der Prinz aus dem Akt seiner freien Entscheidung gezogen, obgleich er zu diesem Zeitpunkt bereits mit seinem Leben abgeschlossen habe und einem ganz anderen Ruhm zustrebe, nämlich der Verherrlichung des Gesetzes und seiner Selbst durch den Tod, wofür Schlagdenhauffen der letzte Monolog des Prinzen als Beweis dient.²⁷⁸ Es wird also von Schlagdenhauffen das Motiv der Todessehnsucht herausgearbeitet, das zuvor von vielen Kritikern auf Kleist selbst angewendet wurde. Schlagdenhauffen sieht dieses Motiv nun in dem Charakter des Prinzen beschrieben, der durch den eigenen Tod etwas zu erreichen suchte, das ihm im Leben verwehrt wurde. In diesem Sinne ähnelt Schlagdenhauffens Argumentation der Annahme Mme de Staëls,

²⁷⁶ Alfred Schlagdenhauffen: L'univers existentiel de Kleist dans Le Prince de Hombourg. Paris. 1953, S. 8

²⁷⁷ Ebd., S. 87

²⁷⁸ Vgl.: Ebd. und Ebd., S. 94

die Kleist unterstellte, seinen Selbstmord zweckmäßig instrumentalisiert zu haben um Aufmerksamkeit zu erhalten.

Wäre dem Willen des Prinzen entsprochen worden, so Schlagdenhauffen weiter, hätte sich im Stück eine Lösung für den Konflikt ergeben und somit auch eine Auflösung der Widersprüche. Da dies nicht der Fall ist, stellt das Ende für Schlagdenhauffen auch keine entgeltliche Konfliktlösung im Sinne einer Wiedereingliederung des Prinzen in die Gemeinschaft dar. Schlagdenhauffen sieht also wie viele seiner Vorgänger in der Akzeptierung des Urteils durch den Prinzen einen Triumph des freien Willens. Dieser Sieg der Individualität wird, ihm zufolge, jedoch durch die Aufhebung des Urteils wiederum zunichte gemacht, woraus seine These resultiert, dass die Reintegration des Prinzen nur dem Anschein nach gelingt. Eben diese These, der gelungenen Reintegration, wurde in den 20er und 30er Jahren von vielen deutschen Kleist-Forschern wie Paul Kluckhorn²⁷⁹ oder Ernst Bertram²⁸⁰ vertreten. Die letzte Szene des Stücks so zu interpretieren geht für Schlagdenhauffen jedoch einher mit dem Missverständnis, das ganze Stück als eine Verherrlichung des Preußentums zu verstehen. Die Passivität und annähernde Sprachlosigkeit des Prinzen in der Schlusszene deutet Schlagdenhauffen als Zeichen der inneren Zurückgezogenheit des Prinzen, der sich bereits mit dem Schicksal seines Todes abgefunden habe. Er sei an diesem Punkt nicht sprachlos vor Freude, wie Natalie glaubt, sondern aufgrund seines Geisteszustandes nicht mehr für das Geschehen um ihn herum zugänglich. Dass der Prinz weder für Natalie noch für den Kurfürsten ein Wort übrig habe und auch darüber hinaus keine Anzeichen für eine Erwiderung der plötzlichen Veränderung der Situation zeige, deutet Schlagdenhauffen als Geistesabwesenheit des Helden, an dem die eigene Begnadigung wie ein Traum vorübergehe.²⁸¹

Der Prinz wird in dieser Interpretation im Sinne eines modernen Außenseiters gesehen, der in der Mitte der Gesellschaft, von Strukturen und Institutionen gefangen, deren Gesetze nicht akzeptieren könne, obwohl er ihre Notwendigkeit eingesehen habe. Schlagdenhauffen wendet hier seine Annahme, die er im vorherigem Aufsatz auf Kleist selbst angewendet hatte, auf die Figur des Prinzen an. Auch von Kleist nahm Schlagdenhauffen an, dass er in seiner Dresdener Zeit zwischen der Pflicht für die Gemeinschaft und seinen individuellen Neigungen hin- und hergerissen gewesen sei. Auf den Prinzen bezogen heißt es jetzt: *„Flamme ou faille, il est perdu au milieu des contingences terrestres, au milieu d'une société aux institutions solides et aux lois rigoureuses dont il ne peut pas s'accommoder bien qu'il en reconnaisse la nécessité.“*²⁸² Die Zerstretheit des Prinzen pralle in der letzten Szene auf den kriegerischen Realitätssinn der Offiziere, welche die Situation des Prinzen missverstehen würden. Mit den letzten Worten des Prinzen, *„Nein sagt! Ist es ein Traum?“* (I, 709) sowie in der Antwort von Kottwitz, *„Ein Traum, was sonst!“* (Ebd.) sieht sich Schlagdenhauffen in seiner These bestätigt, dass die

²⁷⁹ Paul Kluckhorn: Die deutsche Romantik. Bielefeld. 1924

²⁸⁰ Ernst Bertram: Heinrich von Kleist. Eine Rede. Bonn. 1925

²⁸¹ Vgl.: Alfred Schlagdenhauffen: L'univers existentiel de Kleist dans Le Prince de Hombourg. Paris. 1953, S.

100

²⁸² Alfred Schlagdenhauffen: L'univers existentiel de Kleist dans Le Prince de Hombourg. Paris. 1953, S. 101

Versöhnung der Widersprüche statt in der Realität, nur im Traum möglich sei. Die Reintegration in die Gesellschaft sei dem Prinzen an diesem Punkt nicht mehr möglich.

Cette belle harmonie n'est réalisable que dans le mirage de rêve. Pour le Prince, toutes ces choses sont dépourvues de vérité et de valeur. Après avoir choisi la mort, après l'avoir vécue avec une telle intensité qu'il en a conquis la liberté absolue, l'intégration dans le monde et la soumission à ses lois n'est plus possible.²⁸³

Die Vereinigung mit der Gemeinschaft am Ende wird also als ein absurdes Missverständnis angesehen, genauso wie zuvor der Kurfürst die Bestätigung des Todesurteils durch den Prinzen statt einer freien Entscheidung und den Akt persönlicher Befreiung, im Sinne der Disziplin vor dem Gesetz missverstanden habe. So ergibt sich für Schlagdenhauffen in dem Stück auch eine grundsätzlich pessimistische Sichtweise auf eine paradoxe Welt.

L'arrière-plan [de l'art de Kleist] est uniformément sombre, une réalité faite d'incohérence et de disharmonie. Absurde cet univers où l'élan génial est méconnu, où l'action personnelle est incompatible avec la loi, où la loi est tyrannique et la grâce arbitraire, où une plaisanterie engendre une faute et entraîne la mort de l'innocent, où le sentiment est trompeur et la pensée logique en contradiction avec le réel.²⁸⁴

Der von Schlagdenhauffen in das Stück gedeutete Inhalt, also die negative Weltsicht, wird zum Ende der Arbeit als Ausdruck des schwermütigen Charakters Kleists gesehen. Das „*univers en équilibre instable*“²⁸⁵ entspräche der Niedergeschlagenheit des Autors und zeige statt der blutigen Katastrophe am Ende der „Penthesilea“, das lautlose Leiden, welches aber für den Dichter das schmerzvollere sei.

Sous les aspects de ce drame d'allure ‚brandebourgeoise‘, Kleist se révèle comme le poète de l'univers disparate, comme le poète de tous les abîmes de sa vie intérieure. L'issue du drame n'est pas sanglante, comme dans Penthésilée ; elle est résignée, estompée : mais le tragique silencieux est pour le poète de tous le plus cruel, le plus mortel.²⁸⁶

Es ist davon auszugehen, dass sich Schlagdenhauffen im Werk und Leben Kleists auskannte. Dass Kleist den „Prinzen“ als „*vaterländisches Schauspiel*“ (II, 876) verstand ist durch seinen Brief vom 15. August 1811 an Friedrich de la Motte Fouqué belegt und Gegenstand der Sekundärliteratur. Wenn Schlagdenhauffen darauf besteht, dass es sich bei dem Stück um einen Ausdruck des inneren Gemütszustandes des Dichters handle, geht er von einem unbewussten Vorgang aus und sieht den Gehalt, bzw. die Botschaft des Schauspiels als ein Ergebnis, das entgegen der Autorenintention zustande gekommen sei. Dabei argumentiert Schlagdenhauffen jedoch nicht wie andere Kritiker mit einer vermeintlichen Krankheit oder dem Wahnsinn Kleists, sondern sieht Kleist als den Individualisten, dem der Zugang zur Gesellschaft verschlossen blieb. Mit Schlagdenhauffen ergibt

²⁸³ Ebd., S. 99

²⁸⁴ Ebd., S. 102

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd., S. 103

sich ein Bruch in der französischen Kleist-Rezeption des „Prinzen von Homburg“. Hatten Kritiker wie Roger Ayrault und I. Rouge die letzte Szene noch im Sinne einer harmonischen Vereinigung der Widersprüche gedeutet, wird das Ende durch den existentialistischen Blick Schlagdenhauffens als ironischer Beweis für die Unmöglichkeit der Harmonie gedeutet. Er nimmt so einen Gedanken auf, und baut ihn aus, den Cassous in seinem Aufsatz von 1937 bereits angedeutet hat.

Schlagdenhauffens Ansatz ist ein Beispiel dafür, dass Kleists Werk in den 50er Jahren in Frankreich von einer neuen Generation von Kritikern entdeckt wurde, die sich einerseits von den Sichtweisen ihrer eigenen Landsleute distanzieren, andererseits aber auch mit ihren neuen Blickwinkeln eine Stagnation in der Kleist-Rezeption zu überwinden halfen, die in Deutschland unter der NS-Herrschaft eingesetzt hatte und sich bis nach dem Zweiten Weltkrieg fortsetzte.

Die französische und wohl auch gesamteuropäische Neuentdeckung Kleists setzte jedoch bereits vor Schlagdenhauffens zweiter Arbeit ein. Das ausschlaggebende Ereignis war die Inszenierung des „Prinzen von Homburg“ beim 5. Theaterfestival in Avignon 1951. Es war der Punkt der französischen Kleist-Rezeption, von dem an Kleist nicht mehr nur Thema von Germanisten und Geisteswissenschaftlern war, sondern zum allgemeinen Kulturgut in der französischen Öffentlichkeit wurde.

2.13 Avignon 1951

Am 15. Juli 1951 fand in Avignon die Premiere des zweiten Dramas von Kleist statt, das in Frankreich aufgeführt wurde. Genau 150 Jahre, nachdem sich Kleist voller Abscheu von Paris und den Franzosen abgewandt hatte, beginnt sich die literarische Nation par excellence ihm mit immer wachsenderem Interesse zuzuwenden. Der außerordentliche Erfolg der Inszenierung von Jeal Vilar und dem Pariser Ensemble vom Théâtre National Populaire (T.N.P.) kann als die entgeltige Entdeckung Kleists in Frankreich angesehen werden.

„Der Prinz von Homburg“ wurde an fünf Tagen im Cour d'Honneur des Papstpalastes in einer Prosaübersetzung von Jean Curtis aufgeführt. Jean Vilar, der sowohl Direktor des T.N.P. wie auch 1947 Gründer des Theaterfestivals in Avignon war, spielte die Rolle des Kurfürsten selbst und galt als einer der besten



französischen Theaterregisseure nach dem Zweiten Weltkrieg. Was auch immer er produzierte erregte die Aufmerksamkeit der Kritiker. Nachdem er bereits 1948 „Dantons Tod“ von Büchner erfolgreich beim zweiten Avignon-Festival zur Aufführung brachte, wurde er von dem Dramatiker und Büchner-Übersetzer Arthur Adamov auf den „Prinzen von Homburg“ aufmerksam gemacht. Beliebte Schauspieler wie Gérard Philipe in der Rolle des

Prinzen, Jeanne Moreau als Natalie und Jean Négroni als Hohenzollern sorgten darüber hinaus für Aufmerksamkeit.

Gérard Philipe gehörte zu den talentiertesten und populärsten Schauspielern Frankreichs. Jeanne Moreau sollte zu einer der umworbenen Schauspielerinnen Europas werden und hatte ihre wohl bekannteste Rolle in Truffauts Film „Jules und Jim“. Im Jahr 2000 erhielt sie den Goldenen Bären und 2004 die Goldene Palme für ihr Lebenswerk. Jean Négroni blieb dem Theater verbunden und führte den „Prinzen“ 1976 als Regisseur in der „Maison des Arts“ in Créteil auf. Die Musik, mit der verschiedene Szenen unterlegt wurden, komponierte Maurice Jarre, also der Vater von Jean-Michel Jarre. Maurice Jarre begann seine musikalische Karriere im T.N.P. und wurde in der Folgezeit für die Komposition von Filmmusik mit 3 Oskars und 4 Golden Globes ausgezeichnet. Die Bedingungen für die Entdeckung Kleists durch breitere Publikumsschichten waren also besonders günstig, nicht nur weil es bereits lange vorher einen intellektuellen Kleist-Diskurs in Frankreich gab, sondern auch weil sich für die Inszenierung bei einem aufstrebenden jungen Theaterfestival eine Gruppe von Ausnahmekünstlern zusammenfand um ein bis dahin fast unbekanntes Drama zu realisieren, das zudem in Fachkreisen umstritten war.

Die Inszenierung selber war aufwendig und spektakulär. In dem etwa 2000 Zuschauer fassenden Hof des Papstpalastes wurde unter freiem Himmel auf einer weitläufigen, schmucklosen Bühne gespielt. Man spielte auf einer Simultanbühne, deren wichtigstes Element aus einer schrägen Anmarschrampe bestand, so dass z.B. in der ersten Szene die Hofgesellschaft aus dem Dunkel des Hintergrundes zu dem im Licht sitzenden Prinzen herabsteigen konnte. Die linke Seite des Bühnenhintergrundes wurde von einer Eiche eingenommen. Weiterhin bediente man sich bescheidener Requisiten, wie Fahnen, um die militärischen Szenen und Möbelstücke um die Szenen im Schloss zu gestalten. Die farbenprächtigen und kontrastreichen Kostüme wurden von dem Künstler Léon Gischia entworfen. Man nutzte Lichteffekte und Spotlights um eine romantische Stimmung zu schaffen und verstärkte das Finale mit Kanonendonnern. Die Kritiker überschlugen sich in ihrem Lob. Morvan Lebesque schrieb in der Zeitschrift „Carrefour“:

Nous venons de vivre en Avignon les plus grandes heures du théâtre de notre vie. [...] Rien n'effacera le souvenir de la soirée du Prince de Hombourg [...] Avec un sens étonnant du théâtre, von Kleist s'est emparé du personnage de Frédéric de Hombourg et en a fait une sorte de Cid allemand romantique.²⁸⁷

Obwohl Kleist und gerade auch sein letztes Drama bereits seit über 100 Jahren Thema von zahlreichen intellektuellen Diskussionen in Frankreich war, und man es seit mehr als 30 Jahren übersetzt hatte, empfand man die Inszenierung von Vilar als Entdeckung eines lange Zeit übersehenen Dramatikers. In der Zeitschrift „Le Monde“ erschien ein Artikel eines Verfassers, der nur über seine Initialen Y. F. erscheint, in dem dieser den Erfolg Kleist im Vergleich zu der drei Jahre zuvor stattfindenden Büchner-Inszenierung beschreibt.

²⁸⁷ Morvan Lebesque in „Carrefour“. Zitiert nach: Richardson, S. 140

La découverte était même presque totale il y a trois ans, quant il [J. Vilar] nous révéla à travers Adamov, la Mort de Danton, de Büchner, mort méconnu. C'est un souvenir d'une intensité dramatique telle que peut-être Kleist, dont la réputation est pourtant plus éclatante, en pâtit quelque peu. Mais j'ai tort, puisque le public qui avait boudé Danton est comblé par Arthur de Hombourg. Et le public a naturellement raison : tendre héros, émotions, airs de bravoure, tout juste ce qu'il faut d'allusion actuelle et ce que peut supporter de 'lorelei' un public français de plein air, songes, amour, et mort, - et un dénouement heureux. Voilà le théâtre.²⁸⁸

Die Inszenierung wurde, im Gegensatz zu den beiden anderen Schauspielen, die 1951 aufgeführt wurden, im folgenden Jahr erneut ins Programm genommen. Auch das T.N.P. in Paris nahm den „Prinzen von Homburg“ ab Februar 1952, in leicht veränderter Form, in das Programm auf und spielte ihn ein weiteres Mal in der Saison 1954/55. Im Theater an der Champs-Élysées wurde das Stück 116 mal aufgeführt und von 187.486 Zuschauern gesehen.²⁸⁹ Was die Höhe der Zuschauerzahlen angeht, so steht die Inszenierung in den Jahren 1951 bis 1963, also der Periode in der Jean Vilar das T.N.P. leitete, an sechster Stelle.²⁹⁰ Bis auf „La résistible ascension d'Arturo Ui“ von Brecht handelte es sich bei allen um Stücke von Autoren des klassischen französischen Theaters, die seit teilweise 300 Jahren Erfolgsgaranten der französischen Bühne waren. Dass Kleist sich unter diesen durchsetzen konnte spricht dafür, dass man in seinem Werk eine Entdeckung zu machen glaubte und erlaubt die These, dass das französische Theater mit Kleist einen Revitalisierungsschub erhielt. Ergänzend lässt sich dazu anführen, dass beispielsweise Stücke wie Racines „Phèdre“ 47.982 und Molières „Les précieuses ridicules“ nur 27.324 Besucher anzogen.²⁹¹ Im Rahmen verschiedener Tourneen des T.N.P. in der französischen Provinz wurde die Kleist-Inszenierung über hundert weitere Male aufgeführt. In den Jahren 1951 und 1952 kam die Produktion für mehrere Vorführungen nach Deutschland und in die Schweiz. Der Rezensent des „Rheinischen Merkur“ berichtet von „überwältigende[m] Beifall, den die französischen Gäste im Münchner Residenztheater entgegennehmen konnten.“²⁹² Die Deutschlandpremiere in Hamburg wird in der Biographie Gérard Philipès erwähnt und erweckt den Eindruck tumultartiger Zustände nach der Aufführung.

Raccords, répétitions... Et triomphe. Mitrillé par les photographes, il [Le Prince de Hombourg] est ovationné sans fin par une salle en délire. Tant et si bien que, à la longue, la direction fait baisser le rideau de fer pour calmer le public. Mais celui-ci ne l'entend pas ainsi. Des spectateurs montent sur scène et martèlent le rideau à grands coups de poing jusqu'à ce que les comédiens reviennent saluer. Une fois, deux fois... A la fin, Gérard Philippe escalade le rideau de fer en coulisses et se laisse tomber de l'autre côté, sur le plateau, provoquant le

²⁸⁸ Y.F. : Au Festival d'Avignon. Le Prince de Hombourg. In „Le Monde“. 22./23. Juli 1951

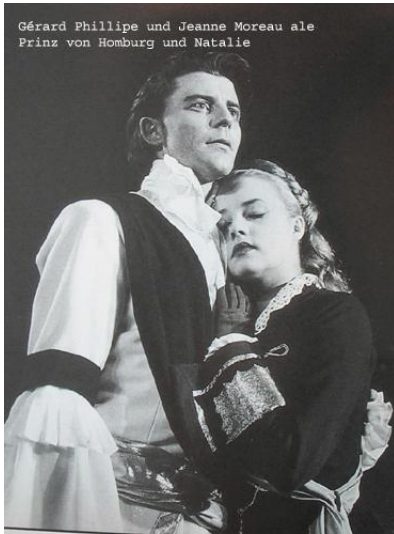
²⁸⁹ Vgl. die Tabelle in: Guy Leclerc: Le T.N.P. de Jean Vilar. Paris. 1971, S. 82

²⁹⁰ Übertroffen wurde der „Prinz von Homburg“ nur von „Don Juan“ von Molière mit 371.399 Zuschauern, „Le Cid“ von Corneille mit 276.807 Zuschauern, „L'Avare“ von Molière mit 216.395 Zuschauern, „La résistible ascension d'Arturo Ui“ von Brecht mit 212.296 Zuschauern und „Lorenzaccio“ von Alfred de Musset mit 207.062 Zuschauern. Vgl.: die Tabelle in: Guy Leclerc: Le T.N.P. de Jean Vilar. Paris. 1971, S. 82

²⁹¹ Vgl.: die Tabelle in: Guy Leclerc: Le T.N.P. de Jean Vilar. Paris. 1971, S. 82

²⁹² Hanns Braun: Repatriierter Kleist. Zu Jean Vilar's Deutschlandtournee. In: Rheinischer Merkur. 3. Oktober 1952

*redoublement des clameurs... Même accueil à Recklinghausen, à Cologne, pendant les dix jours que dure la tournée.*²⁹³



Dass Zuschauerzahlen und Verweise auf die Reaktionen des Publikums nicht als ausschließliche Indikatoren für die Bewertung eines Theaterstücks herangezogen werden können, muss an dieser Stelle sicherlich nur am Rande erwähnt werden. Sie geben jedoch Aufschluss über die Entwicklung des Werkes eines deutschen Dichters, das in Frankreich großen Teilen der Öffentlichkeit bisher unbekannt war und lediglich den Gegenstand intellektueller Debatten bildete. Zudem beschränken sich die Informationen zu der Inszenierung auf einige Fotos, eine vergriffene Schallplatte und Meinungsbekundungen in der Presse, die häufig über inhaltliche Aspekte nur soviel aussagen, wie das, was

bereits aus dem Dramentext bekannt ist.

Grundsätzlich ist von einer sehr klassischen Bearbeitung auszugehen. Dafür sprechen vor allem die traditionellen Kostüme von Léon Gischia. Der Prinz wurde in hohen schwarzen Lederstiefeln, weißem Rüschenhemd und einer ebenfalls weißen, in den Stiefeln steckenden, Hose dargestellt. Seine Haare waren zum Zopf gebunden und in manchen Szenen trug er einen leichten weißen Mantel mit goldenen Rändern an den Abschlüssen sowie eine schwarze Schärpe. Der Kurfürst trug ein ähnliches Kostüm, in schwarz mit weißen Elementen. Aus diesem Schwarz-Weiß-Kontrast der Kostüme konnte bereits eine Gegenüberstellung der im Stück wichtigen Positionen Gefühl und Verstand herausgestellt werden. Vielsagend in Bezug auf die Charakterisierung ist auch das Bild des ersten Aktes, in dem der Prinz mit offener Brust im Garten vor sich hin träumt, wogegen der Kurfürst und die anderen Figuren des Dramas, mit Ausnahme einiger Hofdamen, zumeist zugeknöpft auftreten. Die männlichen Figuren tragen lange Perücken und sind mit Degen und Federhüten ausgestattet. Die weiblichen Hauptrollen tragen weite schwarze Kleider im höfisch-pietistischem Stil. Diese klassischen Kostüme kamen sicherlich im Umfeld der ersten Aufführungen im Papstpalast am besten zur Geltung.

Von der Schlafwandlerszene im 1. Akt ist durch den Artikel von Hanns Braun²⁹⁴ bekannt, dass sie mit pantomimisch-musikalischen Elementen unterlegt wurde. Weitere Akzentuierung durch Musik gab es bei der Todesfurchtszene im 3. Akt und am Schluss.



Zum großen Erfolg der Inszenierung trug auch bei, dass eine besondere Betonung auf den romantischen Elementen des Stücks gelegen

²⁹³ 202f
²⁹⁴ hlandtournee. In: Rheinischer Merkur. 3. Oktober

hatte. Man reproduzierte das Bild des verträumt-romantischen Deutschlands, in dem das Gefühl als wahrer Wegweiser des Lebens gilt und sich gegen die Tyrannei des Verstandes erhebt. Das führte zu Missverständnissen und teilweise auch Umgestaltungen bei den Darstellungen der Charaktere. Beispielsweise änderte sich die Art und Weise, wie Jean Vilar den Kurfürsten spielte. Ein Bericht von Claude David gibt darüber Auskunft.

Freilich: auch diese Aufführung, die Kleist dem breitesten Publikum zugänglich machte, war immer noch von manchen Fehldeutungen und Mißverständnissen begleitet. Ich erinnere mich an die erste Vorstellung in Paris, wo Jean Vilar den Kurfürsten [...] als eine lächerliche Inkarnation der Staatsgewalt und der preußischen Despotie darstellte. Das Stück wurde also – wenigstens an den ersten Abenden – als anarchistische Revolte der freien Jugend gegen die eingesetzte Ordnung verstanden. Später hat der Schauspieler seine Interpretation geändert.²⁹⁵

Der Hauptkritikpunkt Pierre Bertaux' ist die mit der Inszenierung einhergehende Verklärung Kleists zu einem Romantiker, wobei er in seiner Besprechung leider nicht auf Details eingeht.²⁹⁶

Trotzdem wurde von dem Ensemble eine spezifische Sichtweise auf den Text herausgearbeitet. Die menschliche Substanz des Stückes trat in den Vordergrund, wogegen der nationale und politische Aspekt des Dramas hintergründig wurde. Im Programmheft des Festivals wird bereits darauf aufmerksam gemacht: *„Toutefois, l'œuvre de Kleist n'est pas un drame national. C'est une tragédie, centrée sur la bataille de Fehrbellin, mais dont l'intrigue est originale.“*²⁹⁷ Der historische Bezug auf die Befreiung Deutschlands, den Kleist im Drama zumindest intendierte und der von zahlreichen Kritikern, vor allem in Deutschland, häufig in den Vordergrund gerückt wurde, verlor in der Inszenierung von Vilar also an Bedeutung.²⁹⁸ Entsprechend wurde bei der Übersetzung der kämpferischen Schlussparole *„In Staub mit allen Feinden Brandenburgs“* (I, 709) die Ortsangabe Brandenburg durch ein neutrales *„patrie“* ersetzt.²⁹⁹ Der Theaterkritiker Gabriel Marcel weist jegliche Interpretation des Dramas als eine Verherrlichung von preußischer Disziplin zurück, obwohl er sich fragt, ob Kleist selbst es nicht doch in diesem Sinne verstanden haben wollte. Er geht davon aus, dass jedes große Kunstwerk auch eine Bedeutung hat, die sich von der ursprünglichen Autorenintention absetzt.

On se tromperait donc du tout en voyant simplement dans le Prince de Hombourg une sorte de glorification de la discipline prussienne. J'ignore si Kleist lui-même a su complètement se dégager de cette interprétation, et à vrai dire ce n'est pas sûr. Mais pour nous, spectateurs étrangers du XXIème siècle, cette signification hautement spirituelle se dégage avec une force irrésistible. [...] Nous le savons du reste, les très grandes oeuvres finissent

²⁹⁵ Claude David: Kleist und Frankreich. In: Walter Müller Seidel (Hg.): Kleist und Frankreich. Berlin. 1969, S. 26

²⁹⁶ Vgl.: Pierre Bertaux: Die Kleist-Rezeption in Frankreich. In: Helmut Arntzen, u.a. (Hg.): Die Gegenwartigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin. Berlin. 1980, S. 38

²⁹⁷ Programmheft des 5. Theaterfestivals in Avignon. 1951

²⁹⁸ In der Kleist-Biografie von Otto Brahm wird so z.B der „Prinz von Homburg“ als Ergebnis der patriotischen Empfindung des Dichters gesehen. Vgl.: Otto Brahm: Das Leben Heinrich von Kleists. Berlin. 1911, S. 322

²⁹⁹ Vgl.: Hansres Jacobi: Frankreich entdeckt Kleist. In: Neue Züricher Zeitung. 16. November 1954

*par contracter une existence – et j’entends par là une puissance de transformation intérieure – qui dépasse de bien loin la conscience distincte que l’auteur avait pu avoir de ses propres intentions.*³⁰⁰

Mit dieser Ansicht ist Marcel bereits erstaunlich nah an Hans-Georg Gadamer, der im dritten Teil seines 1960 erschienenen Hauptwerk „Wahrheit und Methode“ schrieb: *„Der Sinnhorizont des Verstehens kann sich weder durch das, was der Verfasser ursprünglich im Sinne hatte, wirklich begrenzen lassen, noch durch den Horizont des Adressaten, für den der Text ursprünglich geschrieben war.“*³⁰¹

Für Gabriel Marcel ist der „Prinz von Homburg“ eine der schönsten Produktion die Jean Vilar in seiner Laufbahn als Regisseur auf die Beine stellte und bildet für ihn *„la conjoncture théâtrale présente“*³⁰², also den Stand des gegenwärtigen Theaters. Kleist wird hier also bereits im Lichte seiner Aktualität gesehen.

Es gab aber nicht nur Lob für die Aufführung. Im Umfeld des T.N.P. wurde vor allem die häufige Aufführung deutscher Dichter durch Vilar kritisiert, der neben Kleist auch Büchner und Brecht inszenierte. Der „Directeur général des Arts et des Lettres“ Jacques Jaujard verlangte, mit Verweis auf die staatliche Förderung, im September 1952 von Vilar die Beschränkung deutscher Stücke im Repertoire des T.N.P., womit er allerdings keinen Erfolg hatte.

*Enfin, j’appelle votre attention sur la nécessité de sauvegarder dans vos programmes une juste prédominance des auteurs français [...] sur les auteurs étrangers, et de ne point orienter trop exclusivement sur les auteurs de langue allemande votre répertoire étranger, ce qui arriverait si votre prochaine création étrangère au titre du Théâtre national populaire était La mort de Danton de Georg Büchner.*³⁰³

Ähnliche Kritik kam von der „Partie Communiste Française“, die sich seit der „Front Populaire“ auf kulturellem Gebiet dem nationalen Erbe verschrieben hatte, so dass es teilweise zu der Situation kam, dass unter den französischen Kommunisten Corneilles „Le Cid“ der „Mutter Courage“ von Brecht vorgezogen wurde.³⁰⁴ Im Falle von Kleist bot dessen Nationalismus eine weitere Angriffsfläche.

*[S]urmoutant leur antigermanisme foncier à une époque où, alliés aux gaullistes, les communistes luttent contre le réarmement de l’Allemagne par le truchement de la Communauté européenne de défense, ils voient avant tout dans la pièce de Kleist l’apologie du patriotisme et de la lutte pour l’indépendance nationale. Au patriotisme de Kleist répond celui des Français pendant la guerre et le questionnement sur le statut actuel de l’Allemagne.*³⁰⁵

³⁰⁰ Gabriel Marcel: Tragédies romantiques. In: Théâtre de France. 1951-1951, S. 81

³⁰¹ Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 4. Auflage. Tübingen. 1975, S. 372

³⁰² Gabriel Marcel: Tragédies romantiques. In: Théâtre de France. 1951-1951, S. 78

³⁰³ Brief Jacques Jaujards an Jean Vilar vom 18. September 1952. Zitiert nach: Emmanuelle Loyer: Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d’après-guerre. Paris. 1997, S. 38

³⁰⁴ Die Situation bezieht sich auf das Theaterfestival der Stadt Suresnes von 1951. Vgl. dazu: Emmanuelle Loyer: Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d’après-guerre. Paris. 1997, S. 195

³⁰⁵ Emmanuelle Loyer: Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d’après-guerre. Paris. 1997, S. 196

Man warf dem Theater vor, mit seinem Repertoire Politik machen zu wollen und stellte Jean Vilar in die geistige Nähe des Faschismus.³⁰⁶ Doch für Vilar waren es gerade die Widersprüche, die den Reiz Kleists ausmachten. *„Un théâtre populaire ne peut pas ne pas être pris par les contradictions de ce temps. [...] Si on joue Hombourg, il faut jouer la grandeur de la guerre, ses sacrifices, ses gloires, ses douloureux devoirs.“*³⁰⁷

Die deutsche Kritik bezog sich, neben viel Lob, hauptsächlich auf die Übersetzung. Hansres Jacobi bemängelte, dass in der französischen Übersetzung die Sprache Kleists zu sehr geglättet sei und Kleist *„wohl dem Gehalt, nicht aber der Form nach vor uns stand.“*³⁰⁸ In der „Zeit“ bezog sich der Rezensent in seiner Kritik auf die starke Betonung der romantischen Elemente des Dramas.

*Der schlafwandelnde Prinz mit seinen Halluzinationen, die sich als ironische Vorwegnahme der Realität erweisen, das Ineinander von Unbewusstem und Bewusstem, das Überspielen der Grenzen zwischen Tag- und Nachtseite des Lebens – das gilt dem typischen französischen Kritiker von heute als typisch deutsch. Es hat für ihn etwas von der Anziehungskraft des Exotischen.“*³⁰⁹

Die Kritik unterstellt hier, dass man in Frankreich Kleist offensichtlich falsch verstanden habe und übersieht, dass mit der Akzentuierung der Menschlichkeit des Prinzen eine Seite des Dramas in den Vordergrund trat, die zuvor wenig Beachtung fand und sich dem patriotischen Gehalt unterordnen musste.

2.14 Avignon, der Kleist-Boom und die Folgen für das französische Theater

Die vereinzelte Kritik stand jedoch in keinem Verhältnis zu dem Erfolg, den die Inszenierung beim Publikum hatte. Sie sollte wegweisend werden, nicht nur für das französische Theater sondern auch für die Aufführungen des „Prinzen“ auf deutschen Bühnen. In der französischen Kleist-Rezeption wurde sie zum ausschlaggebenden Ereignis für einen regelrechten Kleist-Boom, der bis in die Gegenwart wirkt. Allein im Jahr 1955 waren drei Stücke Kleists in Pariser Theatern zu sehen: die T.N.P. - Inszenierung des „Prinzen“, die „Penthesilea“ im Théâtre Hébertot und eine Inszenierung des „Zerbrochenen Kruges“ am Théâtre Grammont. Das „Kätzchen von Heilbronn“ erschien in Fortsetzungen in der Zeitschrift „La Parisienne“ und wurde in einer Adaption von Paul Morand im „Radio Diffusion Française“ ausgestrahlt, um nur einige Beispiele zu nennen. Man hatte alle Dramen Kleists bis auf den „Amphitryon“ und die „Familie Schroffenstein“ ins Französische übertragen. Der Dramatiker Arthur Adamov schrieb eine Adaption des „Zerbrochenen Kruges“ für den Regisseur Roger Planchon, die 1954/55 erfolgreich in Lyon und 1958 in Brüssel aufgeführt wurde.

Eugène Ionesco zählte Kleist in seinem Aufsatz „Expériences du Théâtre“, neben Shakespeare, Sophokles und Aischylos zu seinen wichtigsten Einflüssen. Er fand in diesen Vorbildern wichtige Impulse, um sein eigenes dramatisches Schaffen an die Grenzen des Unerträglichen zu führen, wo er das wahrhaft Tragische vermutete.

³⁰⁶ Vgl.: Jean Vilar: Le Théâtre service public et autres textes. Paris. 1986, S. 160f

³⁰⁷ Ebd., S. 161

³⁰⁸ Hansres Jacobi : Frankreich entdeckt Kleist. In: Neue Züricher Zeitung. 16. November 1954

³⁰⁹ Christian E. Lewalte: Heinrich v. Kleist und die Feinde Brandenburgs. In: Die Zeit. 30. August 1951

*„Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique.“*³¹⁰ Es war dieser Drang zum Extremen, den Ionesco im Drama Kleists sah und in dem er die Verwandtschaft zu seinem eigenen Theater erkannte.

Dass Kleist eine starke Anziehungskraft auf die Dramatiker des absurden Theaters ausübte, zeigte bereits die Vilar-Inszenierung, deren Anstoß durch Adamov erfolgte und die mit einer Übersetzung Jean Genets arbeitete. Beide leisteten mit ihren eigenen Stücken ähnlich bedeutende Beiträge wie Ionesco zu dem, was heute unter der Bezeichnung „Absurdes Theater“ betrachtet wird.

Diesen Erneuerern des französischen, wie des gesamteuropäischen Theaters war Kleist deshalb so nah, weil sie in seinem Werk die brutale Absurdität des menschlichen Daseins erkannten, das auch Gegenstand ihres eigenen dramatischen Schaffens war. *„Pousser tout au paroxysme“*, wie es Ionesco ausdrückte, alles bis ins Extreme führen, wurde das Ideal der Theateravantgarde der 50er Jahre.

Ein entscheidender Punkt diesbezüglich war das Problem der Kommunikation, welches bereits Clemens Brentano in Kleists Dialogen bemerkte.³¹¹ Marthe Robert, die Lebensgefährtin Adamovs, hob in ihrer 1955 veröffentlichten Arbeit *„Un homme inexprimable“* unter anderem dieses Merkmal hervor und stellte so die Verbindung zum absurden Theater her, in dem, wie bei Kleist, die Sprache als Mittel zur Kommunikation problematisiert wird.

*Outil à jamais défectueux, le langage est moins un moyen de compréhension qu'un instrument qui crée partout la discordance. Rien d'étonnant si les relations humaines, fondées sur le langage, se ressentent gravement de ses manques : enfermés dans le cercle rigide de leur paroles, les individus, ne peuvent s'approcher les uns des autres qu'en se soumettant mutuellement à un interrogatoire passionné qui, poursuivi dans cette hâte distraite qui est le mouvement même de toute action, met tragiquement en évidence l'incompatibilité des questions et des réponses.*³¹²

Der Erfolg in Avignon ereignete sich zu einem großen Teil aus der engagierten Arbeit zahlreicher französischer Geisteswissenschaftler und Intellektueller, die Kleist immer wieder aufs Neue ihr Interesse entgegen brachten, sowie den besonders günstigen Umständen der Aufführung. Die Verbindung zur französischen Theateravantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt jedoch auch, dass Kleist mit seinen Werken aktuelle Fragen des 20. Jahrhunderts vorweggenommen hat und Anknüpfungspunkte geboten hat, die es auf inhaltliche und formale Weise den neuen Dramatikern erlaubte, das französische Theater in den 50er und 60er Jahren zu revolutionieren.

³¹⁰ Eugene Ionesco: *Expériences du Théâtre*. In : *Nouvelle Revue Française*. 6 (1958), S. 259. Zitiert nach Richardson, S. 181

³¹¹ Brentano schrieb am 3. Februar 1816 an Achim von Arnim: „Was den Kleist besonders kurios macht, ist sein Rezept zum Dialog. Er denkt sich alle Personen halb taub und dämlich, so kommt dann durch Fragen und Repetieren der Dialog heraus.“ Zitiert nach: Sembdner: *Nachruhm*, S. 80

³¹² Marthe Robert: *Un homme inexprimable. Essai sur l'œuvre de Heinrich von Kleist*. 2. Auflage. Paris. 1981, S. 100

3. Schluss

Diese Arbeit schließt nun an einem Punkt, an dem Kleist für die Erneuerer des französischen Theaters zum Vorbild geworden ist und sich sein Werk auf breiter gesellschaftlicher Ebene durchgesetzt hat. Kleist ist zu einem wichtigen Thema der französischen Germanistik und anderer Geisteswissenschaften geworden. Wer allein in den letzten 5 Jahren Kleist auf einer französischen Bühne erleben wollte hatte Frankreichweit etwa 15 Produktionen zur Auswahl. Alle Werke Kleists liegen in französischer Übersetzung vor und auch die „Hermannschlacht“ feierte ihre Frankreich-Premiere 1995 im Theater des Pariser Vorortes Nanterre. Die Inszenierung von Jean Vilar in Avignon ist für die gegenwärtige Bedeutung von Kleist in Frankreich von außerordentlicher Bedeutung, da sie noch heute aus der gesamten Rezeptionsgeschichte als markantester Eckpunkt heraussticht. Der Erfolg der Produktion des „Prinzen von Homburg“ in Avignon war zugleich der Auslöser für einen Kleist-Boom, der sich auf unterschiedlichsten Ebenen des gesellschaftlichen und intellektuellen Lebens in Frankreich abspielte, und bis in die Gegenwart hinein wirkt.

In der vorliegenden Arbeit ist gezeigt worden, dass ein solcher Erfolg sich nicht bedingungslos ergibt. Notwendige Voraussetzungen waren die zahlreichen Vorarbeiten von französischen Literaturwissenschaftlern und Kritikern, die Kleists Arbeiten zunächst in intellektuellen französischen Kreisen bekannt machten, sowie anschließend das Interesse der jungen französischen Theateravantgarde, die im Werk des Dichters Anknüpfungspunkte für ihre konkrete Gegenwart fand.

Ausgangspunkt dieser Arbeit war der Versuch, Heinrich von Kleist als eine stark von französischem Einfluss geprägte Person darzustellen und ihm die Rezeptionsgeschichte in Frankreich gegenüberzustellen. Angenommen wurde zunächst, dass ein deutscher Dichter, dessen Werk von einer stark antifranzösischen Codierung durchzogen ist, wenig Sympathien in Frankreich genießen würde. Als Grund für die lange währende Bedeutungslosigkeit und Ablehnung seines Werkes wurde also hier dessen politische Codierung vermutet.

Im ersten Teil der Arbeit ist gezeigt worden, dass Kleists Bezug zu Frankreich sich vielfältig und widersprüchlich gestaltet. Seine Abneigung gegenüber Frankreich erschien in diesem Zusammenhang als ein oberflächliches Phänomen, dass eher der historischen Situation und den erdrutschartigen Umbrüchen zu Beginn des 19.

Jahrhunderts geschuldet war, als dass sie auf einen wirklich unversöhnlichen Hass hindeuten würde. Es wurde gezeigt, dass Kleists Kritik am Pariser Leben im Jahre 1801 vor allem eine Auseinandersetzung mit der modernen Großstadt war, da viele seiner Klagen bereits in Briefen auftauchten, die er aus deutschen Städten geschrieben hat. Darüber hinaus ist deutlich geworden, dass seine Kritik gegenüber den Franzosen während dem Aufenthalt 1803 und der Gefangenschaft 1807, einer Auseinandersetzung mit der eigenen schriftstellerischen Tätigkeit wich. Obwohl sich Kleist das eine Mal in einer tiefen Krise und das andere Mal in französischer Gefangenschaft im Anschluss an die preußische Niederlage von Jena befand, sind seine Briefe dieser beiden Aufenthalte kaum vom Groll gegenüber Frankreich geprägt.

Gegen eine grundsätzlich antifranzösische Einstellung sprechen auch Kleists lebenslange Kontakte zu Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin sowie zum französischen Gesandten Bourgoing in Dresden. Kleists Schriften bezeugen in vielfältiger Art und Weise seine Nähe zur französischen Kultur und Philosophie, insbesondere zu Rousseau. Der starke Bezug zu Rousseau zeigt, dass Kleists Kritik an der französischen Gesellschaft kein Klischee deutschtümelnder Patrioten war, sondern sich aus dem Kontext der französischen Aufklärung herleiten lässt. Auch in der „Germania-Periode“ zeigt Kleist im „Lehrbuch der französischen Journalistik“ wie sehr er nicht nur mit klassischen Texten der französischen Literatur, sondern auch mit den aktuellen Veröffentlichungen des Zeitungsmarktes vertraut war. Der extreme Hass, der aus den Texten der Jahre 1808/09 spricht, findet sich in seiner Radikalität weder vorher noch nachher bei Kleist. Der gewalttätige Tenor dieser Schriften findet einen seiner Ursprünge in der Zivilisationskritik, die bereits in den Briefen von 1801 auftaucht, doch scheint die Rhetorik der „Germania-Texte“ und der Kriegssyrik mehr getragen von der patriotischen Euphorie zwischen dem 4. und 5. Koalitionskrieg, der Kleist nicht nur einen „Wirkungskreis“, sondern auch einen bezahlten Posten im Rahmen einer österreichischen Propagandakampagne verdankte.

Der zweite Teil dieser Arbeit hat gezeigt, dass die französische Kritik die „Germania-Texte“ in den meisten Fällen mit Bezug auf ihren historischen Kontext behandelt hat. Dabei war besonders auffällig, dass der Patriotismus in den deutschen Staaten häufig nicht nur mit Verständnis, sondern teilweise auch mit Sympathie bedacht wurde. Die „Germania-Texte“ tauchen in der gesamten französischen Rezeption nur in den Darstellungen von Kleists Gesamtwerk bei Bonafous und Ayrault auf. Selbst in Texten, die sich mit Kleists Frankreichfeindschaft befassten, wie bei Lauret, oder solchen, die sich Kleists patriotischer Phase in Dresden annehmen, wie bei Schlagdenhauffen, werden die Schriften der „Germania“ und die Kriegssyrik nicht erwähnt. Wenn Kleists Frankreichfeindschaft zum Gegenstand wird, dann meist in Bezug auf die politische Codierung der „Hermannschlacht“ oder Kleists ersten Parisaufenthalt. Aber auch in diesen Fällen zieht sich die französische Kritik selten auf eine beleidigte Ablehnung des Dichters zurück, sondern sieht die Schriften im Kontext ihrer Entstehung.

Der eigentliche Grund für die späte Popularität von Kleists Werk liegt demnach woanders. Ziel der Kritik war vor allem die Person des Dichters, der über lange Zeit als wahnsinnig betrachtet wurde und von dem man annahm,

dass er lediglich ein krankhaftes literarisches Werk zustande bringen könne. Anknüpfungspunkte fand die an klassischen Idealen ausgerichtete Kritik im Selbstmord des Dichters, seinem unruhigen Leben und an dem Hang zum Extrem, der häufig sein Handeln bestimmte. In seinem Werk waren es die bedingungslosen Leidenschaften der Charaktere, die Unbewusstseinszustände und die Szenen der Gewalt, an denen man sich häufig störte. Obwohl in vielen frühen Besprechungen bereits das dichterische Talent Kleists betont wurde, führten seine Verstöße gegen die klassischen Normen dazu, dass er im Vergleich zu anderen Dichtern abgewertet wurde.

Entscheidend für die Rezeption Kleists im 19. Jahrhundert ist das ablehnende Urteil Goethes. Für die Aufnahme in Frankreich kommt noch die harsche Kritik Mme de Staëls sowie die Nichtaufnahme in ihr Werk „De l'Allemagne“ erschwerend hinzu. Selbst in äußerst wohlwollenden Arbeiten wie der Dissertation von Raymond Bonafous wird ein Werk wie der „Prinz von Homburg“ noch als die Heilung eines kranken Romantikers bewertet. Bis zur Jahrhundertwende wird in Kleist vornehmlich der frustrierte Todessucher und Wahnsinnige gesehen, der sein Werk mit den Spuren seiner Krankheit prägte und einem an der Vernunft orientierten Begriff von Literatur nicht genügen konnte. Erst mit dem Auftreten neuerer Bewegungen, wie dem Surrealismus und dem Existentialismus, wird sich dieses Bild des Dichters langsam verändern. Von Bedeutung ist dabei der starke Einfluss der Psychoanalyse und das gesteigerte Interesse am Unbewussten. Ein weiterer Punkt für die französische Rezeption lässt sich in der Aufnahme Nietzsches ausmachen, über den Charles Andler auf Kleist aufmerksam wurde, und im gleichen Zuge erstmals die heilsameren und positiven Aspekte in Kleists Werk in den Vordergrund der Betrachtung rückte. Die Betonung der positiven Elemente bei Kleist wurde von Kritikern wie Rouge und Ayrault aufgenommen und weiter vertieft, da sie Kleists Werk in seiner Gesamtheit sahen und im „Prinzen von Homburg“ die Vereinigung der Gegensätze vernahmten, die in den vorherigen Stücken nicht zustande gekommen war. Mit Ayraults Monografie brachte die französische Literaturwissenschaft ein eigenes Standardwerk zu dem deutschen Dichter hervor und betonte gleichzeitig ihre Unabhängigkeit von der deutschen Forschung, die Kleist unterdessen für die politischen Zwecke des Nationalsozialismus vereinnahmte.

Zum Bruch in der Kleist-Rezeption kam es bereits kurz nach dem Erscheinen der Arbeit von Ayrault mit Kritikern wie Cassou und Schlagdenhauffen. Diese griffen in gewissem Sinne wieder auf die Rezeption des 19. Jahrhunderts zurück und schenken den Widersprüchen, der Unausgeglichenheit, den Rasereien, den Zuständen des Wahnsinns und Unterbewussten besondere Aufmerksamkeit. Allerdings sahen sie diese Elemente von Kleists Werk im Lichte einer aktuellen Literaturbetrachtung, die in der Tragik Kleists die Tragik des menschlichen Lebens insgesamt sah. So wurde Kleist in dieser Zeit auch häufig mit Kafka, Kierkegaard und Dostojewski in Verbindung gebracht. Kritiker wie Ayrault und Rouge bestanden noch vehement auf die Harmonie, die sich aus Kleists Gesamtwerk ergeben würde, und hofften, den Dichter so endlich von dem eingeschränkten Blick des 19. Jahrhunderts befreien zu können. Doch wirklich im 20. Jahrhundert angekommen ist Kleist erst mit den jüngeren Kritikern, die in Kleists Werk nicht mehr die Harmonie wahrnahmen, sondern vielmehr das aus den Fugen

geratende. In Kleists Dramen und Novellen sah diese vom Zweiten Weltkrieg geprägte Generation von Kritikern vor allem die Absurdität und den Wahnsinn des menschlichen Daseins.

Der Diskurs um die Person und das Werk des Dichters hatte also bereits mehrere Wendungen unternommen, bis es 1951 zu der Aufführung in Avignon kam, an deren Verwirklichung mit Adamov und Curtis bereits die Vorboten des absurden Theaters mitwirkten. Diese Generation von Intellektuellen, die vor allem in der praktischen Theaterarbeit und weniger in der Literaturwissenschaft zu Hause war beförderte mit ihrem Engagement nicht nur Kleist entgültig ins 20. Jahrhundert, sondern ebenso das französische Theater mit Hilfe von Kleist in ein neues Zeitalter der Theatergeschichte. So liefen in Avignon zwei sich zu widersprechen scheinende Momente in der Kleist-Rezeption ineinander. Auf der einen Seite bildete Kleist den Steigbügelhalter für die neue französische Theateravantgarde, auf der anderen Seite wurde mit der Jean Vilar-Inszenierung die Erwartungshaltung des französischen Publikums nach einem romantischen Deutschlandbild befördert, so dass man gerne auch auf das noch heute populäre Kleistbild vom „romantique désespéré“ zurückgriff. Dass sich das Widersprüchliche nicht ausschließen muss hat der „Prinz von Homburg“ gezeigt.

Meine Professorin in Kunstgeschichte an der Université de Provence, Mme Sophie Roux, kam wenn sie in Aix unterrichtete aus Avignon und es würde mich wundern, wenn sie nicht auch wegen dem „romantique désespéré“ aus Preußen ein wenig germanophil geworden ist. Dass sie mit Kleist vertraut war, kann mit der Inszenierung bei dem heute bedeutendsten Theaterfestival in Europa zusammenhängen, das bei seinen Anfängen nicht nur Kleist, sondern allgemein deutschen Dramatikern einen bedeutenden Raum gewährte. Wenn Mme Roux zur Verdeutlichung ihrer Ausführungen über Caspar David Friedrich auf Kleist zurückgriff, handelte es sich dabei aber keineswegs nur um eine Sympathiebekundung für einen etwas überreizten Romantiker oder um eine Anekdote mit der sich der Unterricht auflockern lies, sondern fand seine Begründung in dem, was bereits im 19. Jahrhundert die härtesten Kritiker an dem deutschen Dichter, wenn nicht faszinierte, so doch anzog: die Sprache Kleists.³¹³

Es ist dieses Moment des sprachlichen Ausdrucks, das sich fast von Beginn an als eines der herausragenden Merkmale der Kleist-Rezeption in Frankreich gestaltete. Bereits in der anonymen Besprechung von Kleists „Familie Schroffenstein“ im „Le Globe“ fiel dem Verfasser die Musikalität der Kleistschen Sprache auf. Auch Raymond Bonafous konnte nur aufgrund der beeindruckenden Ausdrucksstärke der „Penthesilea“ von einem völligen Veriss des Stücks, dessen Inhalt er geschmacklos fand, abgehalten werden. Rouge verortete Kleists Drama mehr bei der Oper als beim Sprechtheater und erkannte bei Kleist ein neues Konzept von Theater, welches über die Musikalität der Sprache funktioniert. Und auch bei André Gide ist aufgefallen, dass es die Sprache Kleists war, die besonderen Einruck auf ihn gemacht hatte, auch wenn ihm die Brüche im Kleistschen

³¹³ Kleist schrieb zu dem Bild: „Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, als ob einem die Augenlieder weggeschnitten wären.“ (II, 327)

Dialog Schwierigkeiten bereiten. Unabhängig von der jeweiligen Phase der Rezeption oder dem Urteil des Rezipienten, war es letztendlich die Einzigartigkeit im Ausdrucksvermögen des Dichters, die ihm den würdigen Platz unter den europäischen Klassikern einbrachte.

Kriegslied der Deutschen

Zottelbär und Panthertier
Hat der Pfeil bezwungen;
Nur für Geld, im Drathspalier,
Zeigt man noch die Jungen.

Auf den Wolf, soviel ich weiß,
Ist ein Preis gesetzt;
Wo er immer hungerheiß
Naht, wird er gehetzt.

Reinecke, der Fuchs, der sitzt
Lichtscheu in der Erden,
Und verzehrt, was er stipitzt,
Ohne fett zu werden.

Aar und Geier nisten nur
Auf der Felsen Rücken,
Wo kein Sterblicher die Spur
In den Sand mag drücken.

Schlangen sieht man gar nicht mehr,
Ottern und dergleichen,
Und der Drachen Greuelheer,
Mit geschwollnen Bäuchen.

Nur der Franzmann zeigt sich noch
In dem deutschen Reiche;
Brüder, nehmt die Keule doch,
Daß er gleichfalls weiche.³¹⁴

Anhang 2

³¹⁴ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. München. 2001, S. 28

Französische Übersetzungen von Kleists Werken von 1829-1957³¹⁵

- 1829 La Nonne de San Iago. Übersetzt v. Loève-Weimars. In: Revue de Paris. 8 (1829), S. 57-69
- 1830 Michel Kohlhaas, le marchand de chevaux, et autres contes d'Henri de Kleist. Übersetzt v. A.I. und J. Cherbuliez. Paris. 1830. 3 Bände. Erneut aufgelegt als „Contes de Henri de Kleist“. Paris. 1832
- 1833 Le paix du cœur. Übersetzt v. X. Marmier. In: Nouvelle Revue Germanique. 14 (1833), S. 39. Erneut veröffentlicht v. Marmier. In: Lettres sur l'Islande et poésie. Paris. 1844
- 1843 La paix d'en haut. Übersetzt von F. Delacroix. In: Fleurs d'Outre-Rhin, chants, ballades et légendes. Paris. 1843
- 1862 La paix d'en haut. Übersetzt v. Abbé Fayet. In: Les Beautés de la poésie ancienne et moderne. Moulins. 1862
- 1880 Michael Kohlhaas. Übersetzt v. A. Dietrich. Paris. 1880
- 1884 La Cruce cassée, Comédie en un acte. Übersetzt v. Alfred de Lostalot. Paris. 1884
- 1887 Michel Kohlhaas. Übersetzt v. L. Koch. Paris. 1887
- 1888 Michel Kohlhaas. Übersetzt v. I. Beffeyte und J. Peyrègne. Paris. 1888
- Michael Kohlhaas. Übersetzt v. Ida Becker. Paris. 1888
- 1894 L'Enfant trouvé. Übersetzt v. Catulle Mendès. In: Le Journal. Paris. 7. Februar 1894
- 1904 La Cruce cassée. Übersetzt v. J. Gravier und H. Vernot. In: La Nouvelle Revue. 25 (März-April 1904), S. 145-165
- 1905 la Petite Catherine de Heilbronn, ou l'épreuve du feu. Übersetzt v. René Jaudon. Paris. 1905
- 1911 La Cruce cassée. Übersetzt v. R. Bastian. In: Trois Comédies allemandes. Paris. 1911
- 1920 Le Prince Frédéric de Hombourg. Übersetzt v. René Jaudon. Paris. 1920
- 1930 Prinz Friedrich von Homburg. Übersetzt v. F. Fourrier. Paris. 1930
- Le Prince de Hombourg. Übersetzt v. André Robert. Paris. 1930. Erneut aufgelegt 1951
- 1931 La Bataille d'Arminius. Übersetzt v. André Robert. Paris. 1931
- 1932 Histoire de Michel Kohlhaas. Adaption v. Lucien Roth. Saumur. 1932
- 1933 Le Prince de Hombourg. Übersetzt v. Georges Burghard. Paris. 1933. Erneut veröffentlicht 1940
- 1936 L'Élaboration de la pensée par le discours. Übersetzt v. Jacques Decour. In: Mesures. 2 (15. Juli 1936), S. 165-174

³¹⁵ Die Liste ist übernommen von Richardson, S. 187f

- 1937 Essai sur les marionnettes. Übersetzt v. Flora Klee-Polyi and F. Marc. Paris. 1936. Erneut veröffentlicht 1947
- 1938 Penthesilée. Übersetzt v. Roger Ayrault. Paris. 1938
- 1942 Michel Kohlhaas, d'après une ancienne chronique. Übersetzt v. G. LaFlize. Paris. 1942
- 1943 La Cruche cassée. Übersetzt v. Roger Ayrault. Paris. 1943
- Le Marchand de chevaux, Michael Kohlhaas. Übersetzer nicht genannt. Paris. 1943
- La Marquise d'O, suivie de six nouvelles. Übersetzt v. G. LaFlize und M.L. Laureau. Paris. 1943
- 1950 Michael Kohlhaas. Übersetzt v. Laurence Lentin. Paris. 1950
- Le Prince de Hombourg. Übersetzt v. Jean Curtis. Paris. 1950. Erneut veröffentlicht 1961
- 1954 Le Prince de Hombourg. Übersetzt v. André Weber. In: Bibliothèque mondiale. Paris. 26 (15. Februar 1954), S. 17-96
- Penthesilée. Übersetzt v. Julien Gracq. Paris. 1954. Mindestens sieben Neuauflagen.
- La Cruche cassée. Übersetzt v. Arthur Adanov. In: Théâtre Populaire. Paris. (März-April 1954)
- 1956 Théâtre de Kleist. Übersetzt v. S. Geissler [Prinz, Krug, Penthesilea] und Paul Morand [Käthchen]. Paris. 1956
- 1957 Robert Guiscard, duc des Normands. Übersetzt v. R. Valançay. In: La Revue théâtrale. Paris. 35 (1957), S. 19-35

Literaturliste

Primärliteratur

Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Helmut Sembdner. 9. Auflage. München. 2001

Heinrich von Kleist: Brandenburger Ausgabe. II/7. Berliner Abendblätter I. Basel. 1997

Heinrich von Kleist: Brandenburger Ausgabe. II/8. Berliner Abendblätter II. Basel. 1997

Sekundärliteratur

Albérès, R.M.: Esthétique et morale chez Jean Giraudoux. Paris. 1957

Andler, Charles: Nietzsche. Sa vie et sa pensée. Les Précurseurs de Nietzsche. Paris. 1920

Aragon, Louis: La Lumière de Stendhal. Paris 1954

Ayrault, Roger: Heinrich von Kleist. Edition définitive. Paris. 1966

Béguin, Albert: L'Âme romantique et le rêve. Paris. 1939

Bertram, Ernst: Heinrich von Kleist. Eine Rede. Bonn. 1925

Bonafous, Raymond: Henri de Kleist. Sa Vie et ses Œuvres. Paris 1884

Bonal, Gérard: Gérard Philipe. Biographie. Paris. 1994

Böx, Heinrich: Kleists politische Anschauungen. Hamburg. 1930

Brahm, Otto: Das Leben Heinrichs von Kleist. 5. Auflage. Berlin. 1911

Eagleton, Terry : Einführung in die Literaturtheorie. 4. Auflage. Stuttgart. 1997

Esslin, Martin : Das Theater des Absurden. Hamburg. 1965

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Erweiterte Auflage. 1996. Frankfurt/ Main

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 4. Auflage. Tübingen. 1975

Gide, André: Gesammelte Werke. Stuttgart. 1990

Giraudoux, Jean: Théâtre complet. Paris. 1982

Gracq, Julien: Entdeckungen. Stuttgart. 1965

Gundolf, Friedrich: Heinrich von Kleist. Berlin. 1922

Gutzen, Dieter; Oellers, Norbert; Petersen, Jürgen H.: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. 6. Auflage. Berlin. 1989

Haller-Neumann, Marie u. Rehwinkel, Dieter (Hg.): Kleist-ein moderner Aufklärer? Göttingen. 2005

- Johnston, Otto W.: Der deutsche Nationalmythos. Ursprung eines politischen Programms. Stuttgart. 1990
- Kluckhorn, Paul: Die deutsche Romantik. Bielefeld. 1924
- Leclerc, Guy: Le T.N.P de Jean Vilar. Paris. 1971
- Loyer, Emmanuelle: Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après-guerre. Paris. 1997
- Meyer-Benfey, Heinrich: Kleists Leben und Werke dem deutschen Volke vorgestellt. Göttingen. 1911
- Montesquieu: Lettres Persanes. Paris. 1975
- Porombka, Stephan: Die Moderne erzählen. Ein Werkstattgespräch mit Silvio Vietta. Hildesheim. 2006
- Racine, Jean: Phädra. Andromache. Frankfurt am Main. 1986
- Richardson, F.C.: Kleist in France. New York. 1969
- Röbler, Hellmuth: Österreichs Kampf um Deutschlands Befreiung. Hamburg. 1940
- Rousseau, Jean-Jacques: Confessions. Hg. v. Jacques Voisine. Paris. 1980
- Rousseau, Jean-Jacques: Julie oder die neue Héloïse. München. 1978
- Rousseau, Jean-Jacques: Émile ou de l'éducation. Hg. v. François und Pierre Richard. Paris. 1964
- Rousseau, Jean-Jacques: Œuvres complètes. Hg. v. B. Gagnebin u. M. Raymond. La Pléiade. Paris. 1969
- Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Frankfurt am Main. 1984
- Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten.. Frankfurt am Main. 1984
- Rahmer, Sigismund: Das Kleist-Problem, auf Grund neuer Forschungen zur Charakteristik und Biographie Heinrich von Kleists. Berlin. 1903
- Robert, Marthe: Un homme inexprimable. Essai sur l'œuvre de Heinrich von Kleist. 2. Auflage. Paris. 1981
- Röbler, Hellmuth: Österreichs Kampf um Deutschlands Befreiung. Hamburg. 1940
- Schlagdenhauffen, Alfred: L'univers existentiel de Kleist dans Le Prince de Hombourg. Paris. 1953
- Stieg, Reinhold: Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe. Berlin. 1901
- Vietta, Silvio: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München. 2001
- Vilar, Jean: Le Théâtre service public et autres textes. Paris. 1986
- Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. München. 1975

Weiss, Hermann F.: Funde und Studien zu Heinrich von Kleist. Tübingen. 1984

Wichmann, Thomas: Heinrich von Kleist. Stuttgart. 1988

Zeitschriften/ Aufsätze

Allemann, Beda: Der Nationalismus Heinrich von Kleists (1967). In: Kleists Aktualität: neue Aufsätze und Essays 1966 – 1978. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Darmstadt. 1981

Anstett, Jean Jacques: J. Giraudoux et H.v.Kleist. A propos d'Amphitryon 38. In: Les Langues modernes. 17 (1948), S. 385-393

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. Hg. v. Klaus Kanzog. Berlin. 1979

Bertaux, Pierre: Kleist et la France. In: Europe. Revue littéraire mensuelle. 686/687 (juin-juillet 1986), S. 3-8

Bertaux, Pierre: Die Kleist-Rezeption in Frankreich. In: Die Gegenwärtigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin. Hg. v. H. Arntzen, P. Bertaux, B. Bäschenstein, W. Müller-Seidel. Berlin. 1980

Böschenstein, Bernhard: Kleist und Rousseau. In: Kleist-Jahrbuch. 1981/82. Hg. v. Hans-Joachim Kreutzer. Berlin. 1983, S. 145-156

Cassou, Jean: Kleist et le somnambulisme tragique. In: Cahiers du Sud. Numéro spécial. 1937

David, Claude: Kleist und Frankreich. In: Kleist und Frankreich. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Berlin. 1969

Depping: Dramaturgische Blätter. L. Tieck. In: Revue Encyclopédique. Paris. 32 (1826), S. 131-132

Derré, Françoise: De „Phèdre“ à „Penthesilea“. Une filiation possible. In: Recherches Germaniques 13 (1983)

Eckstein, Ferdinand: Œuvres Henri de Kleist. Paris. In: Le Catholique 10 (1828), S. 249-314

Fink, Gonthier-Louis: Zwischen Frankfurt an der Oder und Paris. In: Kleist-Jahrbuch 1997. Hg. v. Sabine Doering. Stuttgart. 1997, S. 97-125

Fischer, Ernst : Heinrich von Kleist. In: Sinn und Form. Hg. v. Peter Huchel. Berlin. 1961, S. 759-845

Gilow, Hermann: S.H. Catel, ein Lehrer Heinrich von Kleists. In: Euphorion 14. 1907

Grosser, Alfred: Preußen - von Frankreich aus gesehen. In: Mit Deutschen streiten. München. 1987, S. 31-41

Häker, Horst: Kleists Beziehungen zu Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin. In: Kleist-Jahrbuch. 1983. Hg.v. Hans Joachim Kreutzer. Berlin. 1983, S. 98-121

Herzinger, Richard: Aufstand gegen die Pax Romana. Heinrich von Kleist, Adam Müller und die Aktualität des organischen Krieges. In: Text und Kritik 124 (1994), S. 21-38

Lauret, René : Un romantique ennemie de la France. In: Les Marches de l'Est 4 (1912), S. 705-717

- Ionesco, Eugène: Expériences du Théâtre. In : Nouvelle Revue Française. 62 (1958), S. 247-270
- Lefebvre, Joel: Kleist à Paris en 1801. Stéréotypes et réactions personnelles dans les jugements des allemands sur la France, In: JOEL LEFEBVRE, *Études allemandes. Littérature. Idéologies*, Éditions l'Amble, CH 1323 Romainmôtier
- Lukács, Georg: Die Tragödie Heinrich von Kleists. In: Georg Lukács: Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin. 1951
- Marcel, Gabriel: Tragédies romantiques. In: Théâtre de France. 1951-1951, S. 78-81
- Oesterle, Ingrid: Werther in Paris? Heinrich von Kleists Briefe über Paris. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Hg. v. Dirk Grathoff. Opladen. 1988
- Samuel, Richard: Kleists „Hermannschlacht“ und der Freiherr vom Stein. 1961. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg. v. Walter Müller Seidel. Darmstadt. 1980
- Schlagdenhauffen, Alfred: Kleist à Dresde. In: Études germanique 3-4 (1951), S. 292-302
- Stéal-Holstein de, Anne Louise-Germaine Necker: Réflexions sur le suicide. In : Œuvres complètes. Troisième Tome. Brüssel. 1830
- Szodi, Peter: Fünfmal Amphitryon. Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser. In: Peter Szodi: Schriften II. Frankfurt am Main. 1977
- Taillandier, Saint-René: Poètes modernes de l'Allemagne, Henri de Kleist. Sa vie et ses oeuvres. In : Revue des deux mondes. 21 (Mai-Juni, 1859), S. 604-640
- Tunner, Erika: Penthesilea und Phenthésilée. Die Tragödie aus französischer Sicht. In: Kleist-Jahrbuch. Hg. v. Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1991, S. 60-66
- Vietta, Silvio: Nationalisierung und Europäisierung der Literatur und Literaturwissenschaft in Deutschland und Italien. In: Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Hg. v. Silvio Vietta, Dirk Kemper, Eugenio Spedicato. Tübingen. 2005
- Weber, Niels: Kleists „Sendung des Dritten Reiches“. Zur Rezeption von Heinrich von Kleists „Hermannschlacht“ im Nationalsozialismus. In: Kleist-Jahrbuch 2006. Hg. v. Günter Blamberger, u.a. Stuttgart. 2006, S. 157-170
- Weiss, Hermann F.: Heinrich von Kleists Was gilt es in diesem Kriege? Eine Interpretation. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Hg. v. Werner Besch, u.a. 101 (1982), S. 161-172
- Weiss, Hermann F.: Kleists politisches Wirken in den Jahren 1808 und 1809 In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Hg. v. Fritz Martini u.a. Stuttgart. 1981, S. 9-40
- Wuthenow, Ralph-Rainer: Die Entdeckung der Großstadt in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Die Stadt in der Literatur. Hg. v. Cord Meckseper und Elisabeth Schraut. Göttingen. 1983, S. 7-27

Sonstiges

Peymann, Claus und Kreutzer, Hans-Joachim: Claus Peymann (Bochum) und Hans Joachim Kreutzer (Regensburg): Streitgespräch über Kleists „Hermannschlacht.“ In: Kleist-Jahrbuch 1984. Hg. v. Hans Joachim Kreutzer. Berlin. 1984, S. 77-97

Braun, Hanns: Repatriierter Kleist. Zu Jean Vilars Deutschlandtournee. In: Rheinischer Merkur. 3. Oktober 1952

Programmheft des 5. Theaterfestivals in Avignon. 1951

Jacobi, Hansres: Frankreich entdeckt Kleist. In: Neue Züricher Zeitung. 16. November 1954

Lewalte, Christian E.: Heinrich v. Kleist und die Feinde Brandenburgs. In: Die Zeit. 30. August 1951

F. Y.: Au Festival d'Avignon. Le Prince de Hombourg. In „Le Monde“. 22./23. Juli 1951