

Kleist-Archiv Sembdner, Internet-Editionen

Ditmar Skrotzki

***Kleists Die Marquise von O...*
Vom Ärgeris radikaler Wahrheiten
und den Schwierigkeiten, damit umzugehen**

Ursprünglich erschienen in: Beiträge zur Kleist-Forschung. Im Auftrag der Kleist-Gedenk-und-Forschungsstätte herausgegeben von Wolfgang Barthel und Rudolf Loch. Frankfurt (Oder) 1992, S. 49-62.

Für die vorliegende Internet-Edition vom Autor durchgesehen und vom Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn mit freundlicher Genehmigung von Autor und ursprünglichem Herausgeber (www.kleist-museum.de) exklusiv auf dem Webserver des Kleist-Archivs Sembdner zum Download bereitgestellt.

Alle Rechte vorbehalten.

© 2002 Ditmar Skrotzki und Kleist-Archiv Sembdner

Diese Datei stammt exklusiv vom Server des Kleist-Archivs Sembdner www.kleist.org
Unsere Adresse: Kleist-Archiv Sembdner, Berliner Platz 12, D-74072 Heilbronn. E-Mail: kleist@kleist.org
Gern stellen wir auch Ihre Arbeit kostenlos ins Internet. Bei Interesse nehmen Sie bitte Kontakt mit uns auf.
Informationen über unsere Arbeit erhalten Sie gern.

Ditmar Skrotzki

Kleist's *Die Marquise von O...*

Vom Ärgernis radikaler Wahrheiten und den Schwierigkeiten, damit umzugehen

Als Kleist im Februar 1808 erstmals *Die Marquise von O...* im 2. Heft des *Phöbus* veröffentlichte, war die Reaktion des damaligen Lesepublikums heftig und eindeutig. Man einigte sich schnell auf „Skandal“ und brach, wie Joachim Maass formulierte, „in ein einträchtiges Fauchen und Schnattern des Zornes aus“¹. Der Kritiker Karl August Böttiger meinte in einer Rezension der *Marquise von O...*: „Nur die Fabel derselben angeben, heißt schon, sie aus den gesitteten Zirkeln zu verbannen. Die Marquise ist schwanger geworden, und weiß nicht, wie und von wem. Ist dies ein Sujet, das in einem Journale für die Kunst eine Stelle verdient?“² Dorothea Stock, die Schwägerin des Schiller-Freundes Körner, konnte die Erzählung „nicht ohne Erröten“ lesen; insgesamt war man sich einig: Der Text ist aus gesitteten Kreisen zu verbannen. Kleist selbst reagierte auf die verängstigt-bösartige, in jedem Fall aber verkürzende Betrachtung seiner Erzählung mit Bissigkeit. Mit einem Epigramm, das er im *Phöbus* abdruckte, stellte er sich scheinbar auf die Seite seiner Kritiker, um desto nachdrücklicher deren unzureichende Einschätzung zu bemängeln:

„Die Marquise von O ...
Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht!
Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu.“³

Warum kam es zu diesem weitreichenden Aneinander-Vorbei zwischen Dichter und seinem Publikum? Waren es wirklich nur Regularien der Schicklichkeit, die hier verletzt wurden? Der Riss ging sicherlich viel tiefer, und die Auseinandersetzung wurde nur vordergründig auf dem Felde der Wohlanständigkeit ausgetragen. Man ahnte die Ungeheuerlichkeit und den Absturz des Menschen, man sah aber nicht - oder war nicht bereit zu sehen - die Anstrengung zur Wiederherstellung der gesitteten Verhältnisse. Man ahnte die weitreichende Bedeutung dieses Geschehens - um nichts Geringeres nämlich als um das Ende eines optimistisch normierbaren Menschenbildes eines aufgeklärten Zeitalters geht es -, und man spürte die Angst, die sich damit verband. Und man reagierte ganz ähnlich wie die Marquise selbst: So wie sie in äußerstem Entsetzen ihre Familie mit Weihwasser besprengt, um sie vor dem „teuflischen“ Grafen zu schützen, so flüchtete man sich vor entsprechenden Wahrheiten des menschlichen Innern in die Rituale moralischer Tabus in der Hoffnung, mit dem Vorwurf fehlender Schicklichkeit dem Zugriff dieser Wahrheiten zu entkommen.

Um welche „Wahrheiten“ handelt es sich im näheren? Machen wir uns bewusst, wie Kleist ein Skandalon aus dem anderen hervorgehen lässt, wie alle ineinander greifen und eine ganze Kette von Ärgernissen bilden, die gewohntes Denken und Urteilen in Frage stellt.

Das Skandalon der *Marquise von O...* - zerbrechende Normen
Zerbrechen der moralischen Norm

Der Graf F. - mutiger Offizier und Mann von Welt und damit Leitbild seiner Zeit - wird des Vergehens schuldig, vor dem er die Marquise zu beschützen vorgibt. Auch seine Wiedergutmachungsschritte sind zögerliche Ausweichversuche oder überstürzte Übersprungshandlungen. Nicht die moralische Norm selbst wird ungültig, aber sie wird zur Fiktion, da die menschliche Fähigkeit, auf die sie sich bezieht, die Eindeutigkeit des moralischen Willens, nicht nur bei der Soldateska, sondern auch an der Spitze fehlt.

Zerbrechen der Norm geistig-körperlicher Einheit des Menschen

Die Marquise erfährt, dass der selbständig funktionierende Körper die Basis für das Ich auch dann ist, wenn das Bewusstsein ausgeschaltet ist. Wille und Bewusstsein verlieren ihre Leitfunktion. Kopf und Körper gehören nach diesem Erlebnis nicht mehr in der akzeptierten Weise zusammen, die geistig-körperliche Einheit des Menschen zerbricht.

Zerbrechen der Norm gesellschaftlichen Konsenses

Um nicht in ihren sämtlichen geistigen und emotionalen Grundlagen zu verzweifeln, reagiert die Marquise auf die erzwungene Trennung von Kopf und Körper mit der unbewusst-freiwilligen von Liebe und Mutter-schaft. Ihre Liebe reserviert sie dem Grafen, von dem sie jeden Verdacht fernhält, das Problem der Mutter-schaft löst sie mit dem Bruch gesellschaftlicher Normen, indem sie die Familie verlässt und den Vater des Kindes per Annonce sucht. Die Bewahrung des Ichs wird dem gesellschaftlichen Konsens vorgeordnet.

Zerbrechen der existentiellen Norm der Marquise

Die Marquise kann ihren Plan nicht durchhalten, die gewünschte Lösung stellt sich nicht ein; denn der Graf zeigt sich als der Schuldige. Damit zerbricht auch die künstlich gewahrte existentielle Norm, auf der ihr Leben aufbaut, die klare Trennbarkeit zwischen gut und böse.

Zerbrechen der Norm der Einheit der Person

Die Marquise findet sich in einer Welt wieder, in der sie nicht nur einer unfallartigen Störung punktuell ausgeliefert war, sondern in der das menschliche Sein selbst mehrdeutig geworden ist. Auch die aufklärerische Norm der Einheit der Person zerbricht; Retter und Verderber, Engel und Teufel werden miteinander iden-tisch.

Zerbrechen der Norm der Fähigkeit zur Wiedergutmachung

Aufgrund der Reichweite dieser Erfahrung werden auch alle Opfer der Marquise, alle Versuche des Grafen zur Wiedergutmachung vergeblich. Das Geschehen kommt nicht zur Ruhe, bis alle Beteiligten zu dieser Erkenntnis der verwirrenden Grundbefindlichkeit des Daseins gezwungen sind. Da die Haltung der Marquise, die ein vorzeitiges Abstoppen des Prozesses verhindert, keine subjektive Überspanntheit ist, sondern Reaktion auf reale Gegebenheiten, zerbricht genau genommen auch die Norm der Fähigkeit des Menschen zu einer bereuenden Wiedergutmachung seiner Schuld.

Erst wenn man dies alles berücksichtigt, kann man sehen und einordnen, auf welcher gefährdeten Basis und mit welcher nichts beschönigenden Anstrengung aller Beteiligten schließlich doch noch eine Wiederherstellung - oder muss man sagen: Neuordnung? - gesitteter Verhältnisse versucht und in diesem Fall sogar einmal ein Stück weit erreicht wird. Endgültig beseitigt ist aber die Gefahr damit nicht, eher nur ausgesetzt bis zu einer Zeit, wenn - wie Kleist 1805 an Ernst von Pful schreibt - „wenn wir einst, von unserm Sturze erholt, denn wovon heilte der Mensch nicht! einander, auf Krücken, wieder begegnen“ und wenn mithin alles von vorne beginnen könnte.

Ist es bei alledem noch verwunderlich, wenn rundum Ablehnung die Reaktion auf Kleists Erzählung war? Neue Wahrheiten zu ertragen, die hinausgreifen über das Normierte, war noch nie Sache des positiven Publikums. Und was Kleist ihm hier zumutete, war nichts Geringeres als ein höchst unbequemes Wirklichkeitsverständnis und Menschenbild.

Wie hat man sich mit diesem Sammelsurium von Ärgernissen im Laufe der Zeit arrangiert? Welche Einstellungen hat man gewonnen? In immer neuen Auslegungen hat man das Terrain zu glätten versucht. Einige seien im Denkansatz dargestellt.

Interpretationsansätze Typus 1: Die Gefühls-Verherrlicher

Im Mittelpunkt dieser Deutungen steht die innere Bewahrung und Unberührbarkeit der Marquise allen äußeren Bedrängnissen zum Trotz in Form ihrer Gefühlssicherheit. *Fricke*⁵ und *Wolff*⁶ stellen Gefühl und Innerlichkeit in gleicher Weise als Refugium gegen das Böse dar. Der entscheidende Satz des Textes lautet für sie: „Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eignen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor.“⁷ Mit diesem Durchbruch sei das Ziel des Erzählens erreicht, der Rest wird als weniger wichtige Auflösung angesehen.

Für *Scholz*⁸ bildet das Motiv vom Schwan Thinka den Mittelpunkt. Auch sie stellt der schmutzigen Welt den heilen Innenraum gegenüber: „Der Schwan hat seine Heimat im Elysium. Wenn der Kot des Zeitlichen ihn befleckt, taucht er zurück in sein eigentliches Reich und kommt herauf, als wäre er nicht mit Kot beworfen worden.“⁹ Das innere Wesen der Marquise also wäre zugleich Quell und Refugium der Reinheit, sodass in Wahrheit „keine Verführung an die Marquise herankommen kann“¹⁰. Mehr den Prozesscharakter des Geschehens betont *Klein*¹¹: Der göttliche Ursprung der sittlichen Dinge werde neu gewonnen, aber das geschieht für Klein ebenfalls im Gefühlereignis, nämlich in der Annahme der rätselhaften Mutterschaft. Auch bei ihm spielt nach dem Erreichen dieser neu bewussten inneren Gewissheit der Schluss keine Rolle.

Typus 2: Die Widerspruchs-Annehmer

Davon abzuheben sind Interpretationen, denen es um die Annahme des Widerspruchs im Dasein geht. Für sie ist die innere Entwicklung das Entscheidende, ist die vermeintliche Gefühlssicherheit der Marquise nur Zwischenstadium. Bewusstsein und Wirklichkeit bilden für *Müller-Seidel*¹² einen solchen anzunehmenden Widerspruch, der Rückzug der Marquise aufs Landgut stelle nach dieser ersten Widerspruchs-Anerkenntnis eine Stauung der Entwicklung dar; zweite Stufe sei die Annahme des Widerspruchs Engel-Teufel aus dem Gefühl der Liebe. - Nicht als Stauung, sondern sogar als Flucht vor dem Chaos im anderen (dem Grafen) versteht *Kunz*¹³ die Landgut-Episode. Die zu leistende Versöhnung und Annahme der Widersprüche wird in seiner Sicht möglich aus dem Erleiden und Mitleiden an diesem Chaos; Liebe entsteht auf der Basis des gleichen Bewusstseins von der Gebrechlichkeit der Welt. Die Schlusspartie bleibt - nach diesem Bewusstseinswandel - eher nebensächlicher Anhang.

Typus 3: Wissenschaftliche Distanzierung eines pathologischen Falles

Ein nochmals deutlich unterscheidbarer Interpretationstypus stammt aus dem Jahr 1978 von *K. H. Bohrer*¹⁴. Ein gewisses pathologisches Phänomen der Einsamkeit, wirksam über eine materialistisch-elektrische Psychologie der Umschlägigkeit zum Tode, verbinde Kleist mit seinen Figuren, so auch mit der Marquise. Ein „fiebriges Es der psychischen Identität“ laiere gleichsam nur darauf, in Situationen zu geraten, in denen es seinen unaufhaltsamen, vorprogrammierten Sturz zum Tode beginnen könne. Diese Tendenz zeige sich vor allem im Gebärdenablauf. Momentanes, d. h. aus der Psycho-Elektrik des Augenblicks abgeleitetes Erstaunen, Erschrecken, Erröten, Erbleichen, eigenartiges Blicken, Sprachlosigkeit, Bewusstlosigkeit, Die-Blässe-des-Todes-Annehmen - all das seien typisch Kleistsche Reaktionen der Personen innerhalb einer solchen Psychologie der Umschlägigkeit zum tödlichen Ende. Denn eben das ist der alles zusammenhaltende Grundgedanke: Diese Momente vergehen nicht etwa ebenso plötzlich, wie sie kommen, sondern sie stehen in einer notwendigen inneren Abfolge: „Die finale oder tödliche Situation ist nur die letzte Steigerung immer schon elektrisch verstandener emotioneller Augenblicke.“¹⁵

So verhalten sich nach Bohrer auch der Graf und die Marquise. Der hier nichttödlich gestaltete Schluss sei nur eine „technische Erzählentscheidung“, die die Figuren vor letzter Konsequenz behüte. Wie Homburg, der deutsche Hamlet, nicht sterbe, sondern viele Kinder kriege, so auch die Marquise. „Wie viele Kinder die

Marquise von O... noch bekam, wissen wir nicht. Was wir wissen ist nur, dass der tödliche Augenblick der Seele und der großen Dinge bei ihr vom Erzähler ausgesetzt wurde." ⁶ Allgemein gesehen sei das Verständnis, mit dem Kleist dem Tod - auch dem eigenen - gegenüber operiere, unangemessen, ein „Kleistscher Topos". Er entstamme dem „zeitgenössischen Normenangebot" - nämlich dem Kantischen Gedanken von der Vervollkommnung des Menschen nach dem Tode und der Lessingschen Darlegung des Todes als dem sanften Bruder des Schlafes aus der Abhandlung *Wie die Alten den Tod gebildet*. Mit „Kleists eigenem inkommensurablen, tödlichen Wort" habe dies alles nichts zu tun und müsse ausgefiltert werden.

Den Schluss empfindet Bohrer also wie viele andere auch als unangemessen. Er wird als „technische Erzählentscheidung" beiseite interpretiert, ebenso wie auch die metaphysischen Deutungen, die Kleist seinem eignen wie dem Tod seiner Figuren unterlegt, als Missverständnis eingestuft werden. Hier wird Kleist gegen Kleist ausgespielt.

Trotzdem bleibt der Eindruck einer sehr interessanten, genauen und realitätsbezogenen Beobachtung und Ausdeutung des Verhaltensinventars Kleistscher Figuren. Wichtig und sinnvoll erscheint darüber hinaus, dass der Gedanke der Normenzertrümmerung durchgehalten und keine vorschnelle Feier der Gefühlsherrlichkeit versucht, auch kein Abtauchen in die schaurig-schöne Struktur des widersprüchlichen Daseins als letzte Möglichkeit propagiert wird. Gleichwohl wird man den ganzen Kleist ernst nehmen müssen, kann sich nicht nur „das fiebrige Es der psychischen Identität" ¹⁷ herausuchen, das alles dahin reiße, sondern muss auch das aufnehmen, was Kleist selbst daraus werden lassen wollte, muss sehen, wie hinter diesen richtig beschriebenen psychischen Augenblicken ein Gesamtzusammenhang erscheint, in dem nicht nur Pathologie wirkt, sondern Normen und Ordnungen insgesamt fragwürdig und brüchig werden und wie zugleich doch auch ernsthaft um neue gerungen wird. Auf dieser Basis wollen wir eine eigene Annäherung an den Text versuchen.

Vielerorts mag das bei Ingeborg Scholz gezeichnete Bild vom „elysischen Schwan", der abtauche und „sauber" heraufkomme, ebenso Anklang finden wie das emanzipatorische Bild von der Marquise auf dem Weg zur eigenständigen Frau ¹⁸. Trotzdem liegen die Dinge bei Kleist anders. Die Marquise wird sehr wohl in den Strudel der Ereignisse hineingerissen, droht trotz all ihrer Abwehrversuche daran zu zerbrechen, und der Schwanenmythos ist nichts anderes als eine Schönfärberei der Situation durch den Grafen, die ihm helfen soll, seine Schuld erträglicher zu empfinden. Kleists Leser sollte darauf verzichten, Gefühlsräume oder mythische Zonen unberührbarer Sicherheit und Reinheit zu postulieren. Die Erzählung ist in der Tat ein Destruktionsprozess zerbrechender Normen, den man im Sinne Bohrers am Verhalten und den

gebärdenhaften Reaktionen der Beteiligten ablesen kann, allerdings ein aufgetauter Destruktionsprozess, gegen den vom Grafen wie von der Marquise angekämpft wird, von jedem in seiner Art, aber erfolglos, denn er ist individuell nicht aufzuhalten, bis er ans Ende gelangt ist. Erst wenn man dies als Kleists Grundanordnung versteht, kann man fragen und beantworten, warum im Falle der Marquise zuletzt doch noch unter Anstrengung aller Kräfte eine Wendung gelingt.

Thema und Kurzfassung der gedanklichen Struktur der *Marquise von O...* könnten so lauten:

Thema ist die Spannung zwischen Kräften der Destruktion und den Normen, unter die der Mensch sein Leben gestellt sieht. Die Schlüsselfrage lautet: Was geschieht zwischen, mit und in den Menschen, wenn das Abgründige, Elementare, das im Normalfall von der „gesitteten Welt" verdeckt wird, zu wirken beginnt?

Und als Kurzfassung der gedanklichen Struktur könnte gelten: *Die Marquise von O...*

eine Erzählung der zerbrechenden Normen (s. o.);
der scheiternden Entwürfe (die Planungen des Grafen und der Marquise betreffend); der nicht einzuholenden Ziele (Realisierung der Liebe, s. Gartenszene) und der großen gemeinsamen Anstrengung (s. Schlussteil), den sittlichen Bau der Welt, wenn auch nur notdürftig - „auf Krücken" (Brief vom 7. i. 1805 an Pfuel) —, ein Stück weit wiederherzustellen, auf dass die Vision einer möglichen wieder gewonnenen Grazie des Lebens (s.

Über das Marionettentheater) den „Teufel Aberwitz“ (s. Brief vom 20. n. 1811 an Sophie Müller) für eine Weile im Zaume halte.

Über den Aufbau lassen sich die Zusammenhänge näher analysieren: Die Erzählung besteht nicht, wie die „Gefühlsverherrlicher“ meinen, aus einem Hauptteil - bis die Marquise angeblich zu sich selbst gefunden habe - und einem unbedeutenden Nachklapp; auch nicht (nach Ansicht der „Widerspruchs-Annehmer“) aus den zwei Teilen des Ausweichens und der Einsicht in den Zustand der Welt sowie einem unangemessenen, versöhnlich verharmlosenden Schluss; sondern sie besteht aus drei gleichgewichtigen, wenn auch unterschiedlich ausgeführten Teilen, nämlich:

1. aus dem Aufbrechen der Abgrund-Problematik auf den ersten Seiten, dargestellt in der Kampf- und Feuersituation der Erstürmung der Zitadelle;
2. aus dem Prozess des Scheiterns aller Versuche, mit den Folgen der Vergewaltigung fertig zu werden. Dieser Prozess wird mit mehreren Stauungen soweit vorangetrieben, bis die Widersprüchlichkeit als Grundzug des Lebens offen liegt und kein Ausweichen mehr möglich ist;
3. aus den knapp, aber sehr differenziert berichteten Anstrengungen, diesen Zustand noch einmal in einen anderen der Normierung zu überführen. Gerade über diesen Teil wird im allgemeinen hinweggelesen, bzw. man geht mittels der Formel von der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ zum uninteressanten Ehealltag über, der für Kleists Radikalität angeblich nichts mehr hergebe.

Betrachten wir die Teile genauer:

Erstens: Dieser Teil beginnt mit der Ankündigung des Obristen, sich bei der Verteidigung so zu verhalten, als ob seine Familie nicht vorhanden wäre, und endet mit der Besetzung aller festen Punkte des Forts.¹⁹ Er ist geprägt von Motiven des Kampfes, der Gewalt und Erotik. Die Kriegssituation ergreift alles, das einmal ausgebrochene Feuer bekommt Symbolcharakter und macht weder vor den Gebäuden noch den Personen halt, es verschont auch den Grafen und die Marquise nicht. Der Graf kommt als Anführer des Kampfes ins Geschehen, erscheint der Marquise kämpfend gegen die Rotte der Vergewaltiger als ihr Retter, wird selber der Vergewaltiger der bewusstlosen Marquise (der unmotiviert Gedankenstrich im Text deutet die Tat mehr an, als dass er sie verhüllt) und kehrt in die Kampfhandlungen zurück. Das alte Motiv der Belagerung und Erstürmung der Minneburg ist noch erkennbar, aber gewaltsam verzerrt. Spielregeln werden nicht mehr eingehalten, die einmal im Krieg freigesetzten Kräfte entfalten ihre Eigendynamik, werden unkontrollierbar und ergreifen auch diejenigen, die als Anführer eigentlich über sie gebieten wollen.

Zweitens: Der umfangreiche Hauptteil stellt den Prozess der Auseinandersetzung mit den Folgen der Vergewaltigung dar. Entscheidend daran ist: Er bietet die Geschichte der Marquise und des Grafen, nicht nur die der Marquise. Beide bleiben aufeinander bezogen, selbst dann noch, als der Graf aus der Geschichte zu verschwinden scheint. Alles, was er unternimmt, sind Schritte zur Bewältigung seiner Schuld und zugleich Versuche, ihrer letzten Konsequenz auszuweichen. All ihre Maßnahmen sind von ihrer Unfähigkeit getragen, sich auf die Realität ganz einzulassen, die Doppelperscheinung des Grafen als Retter und Verderber, als Engel und Teufel bewusst wahrzunehmen. Denn die oft behauptete Theorie der Ahnungslosigkeit der Marquise bis zum Schluss ist in dieser Form nicht haltbar. Wie nämlich sollte ihr bei seinem zunehmend sonderbaren Verhalten nicht der wahre Zusammenhang zwischen Liebeswerben und Vaterschaft aufgehen? Diese Annahme ist nicht nur spekulativ, sondern lässt sich vom Text her vielfältig stützen. Der Erzähler gibt trotz weitgehender Außensicht zahlreiche Fingerzeige: Die Nachricht vom vermeintlichen Tod des Grafen in einem Gefecht wird der Familie des Kommandanten zusammen mit den letzten Worten des Russen überbracht: „Julietta! diese Kugel rächt dich!“²⁰ Wenig später überfällt der Genesene die Marquise nicht nur mit einem Heiratsantrag, sondern erklärt zusätzlich, dass er die einzige nichtswürdige Handlung seines Lebens im Begriff sei, wieder gutzumachen;²¹ das Beharren auf seiner Unvernunft, alle anderen Verpflichtungen aufzukündigen, nimmt erpresserischen Charakter an, der stutzig machen könnte; die Erzählung vom Schwan Thinka lässt

an Eindeutigkeit kaum noch etwas offen.²² Sollte ihr das alles völlig aus der Erinnerung geschwunden sein, als ihr die Schwangerschaft zur Gewissheit wird? Aus Neapel schreibt er zweimal, die Marquise solle, egal welche Umstände eintreten, ihrer ihm gegebenen Erklärung treu bleiben.²³ Nimmt sie das nicht zur Kenntnis? Und die Gartenszene schließlich lässt das unterschwellige Wissen der Marquise vollends deutlich werden. Warum sonst wird der Türsteher instruiert, gerade den Grafen F. abzuweisen, wenn er nicht erwartet würde? Warum sonst verschließt sich die Marquise fast rasend, als sie spürt, ein Geständnis des Grafen lasse sich nun nicht mehr aufhalten, stößt ihn gar mit dem Ausruf: „Ich *will nichts* wissen“²⁴ zurück, obwohl sie doch inzwischen sogar per Annonce nach dem Vater ihres Kindes sucht. Sollte ihr hier plötzlich die Schicklichkeit wieder so wichtig sein, dass es sich für sie in ihrem Zustand nicht gehöre, einen ehemaligen Bewerber anzuhören? Und das, obwohl sie sich gerade über alle öffentliche Meinung hinweggesetzt hat? Und wie kann sie denn nichts wissen wollen, wenn sie nicht schon vorher wenigstens weiß, dass hier etwas zu erfahren ist, das ihr besser unbekannt bliebe? Die Antworten weisen alle in die gleiche Richtung: Die Annahme einer rätselhaften Herkunft des Kindes, der Rückzug auf das Landgut, der gesellschaftliche Skandal der Annonce, die Abweisung des Grafen - das alles soll ihren Schwebezustand zwischen Ahnen und Ausweichen erhalten, denn die Wirklichkeit wäre nochmals unerträglicher für sie: „... auf einen Lasterhaften war ich gefasst, aber auf keinen --- Teufel!“²⁵, sagt sie der Mutter, als die Konfrontation mit der Wirklichkeit schließlich doch stattfindet, und drückt so ihre Furcht aus, dass die Einheit der Person und damit die Möglichkeit zur Liebe endgültig zerbricht.

Auch der Graf F. ist in den gleichen Problemzusammenhang hinein genommen, ist nicht etwa nur auslösendes Moment. Von ihm als dem Schändlichen geht alle Bewegung aus, auf ihn als den Geliebten bleibt sie stets bezogen, auch wenn er fast vergessen scheint. Auch er sieht sich vor erschreckend Neuartiges gestellt: Er muss das nicht für möglich Gehaltene, vor das Julietta von außen gezwungen wird, in seinem Innern erkennen und bewältigen. So sind die verschiedenen Handlungslinien zwei aufeinander bezogene Variationen des einen Grundthemas: Der Mensch wird vor die Andersartigkeit des Lebens gezwungen und muss sich auf sie einlassen, so gerne er auch nur einen Teil für das Ganze nehmen möchte.

Beim Grafen erscheint dieser Prozess noch sprungartiger als bei der Marquise. Das Wissen um seine Schuld besitzt er von Anfang an. Dass er sich auch ihrer Größe bewusst ist, geht aus dem Bericht über seinen vermeintlichen Tod hervor, den er als Sühne für seine Tat versteht. Da sich die Todeserwartung jedoch als verfrüht herausstellt, besteht auch die Schuld weiter. Anstatt aber, wie er sich mehrmals vornimmt, „in einem Briefe, an den Herrn Obristen und die Frau Marquise, seinem Herzen Luft zu machen“²⁶, benutzt er eine Reise in wichtigen Kriegsangelegenheiten, um unterwegs die Marquise aufzusuchen. Der überraschten Familie lässt er keine Zeit, Fragen zu

stellen, sondern hält seinerseits, ohne nähere Erklärung, um die Hand der Marquise an, einzig mit der Versicherung, dass er wichtige Gründe für sein übereiltes Verhalten habe. Später erfährt man noch, dass er sogar mit der Absicht kam, sich auf der Durchreise zu vermählen. Auf die Bitte der Familie um Bedenkzeit reagiert er mit der hochgestochenen Versicherung seiner ehrenhaften Absichten.

Die Strategie des Grafen ist klar: Er will mit einer durch sein mysteriöses Vorgehen halb erzwungenen Heirat der Marquise den bürgerlich-konventionellen Schutz der Ehe für alle Eventualitäten sichern und glaubt, damit seine Schuld als abgegolten betrachten zu können. Noch stärker tritt die Unzulänglichkeit seiner Absichten hervor, als er mit dem Liebesgeständnis die personale Beziehung zur Marquise berührt. Mit der Erzählung des Schwanentraums umspielt er wieder seine Situation. Sie mündet in die Formulierung: „versicherte plötzlich, blutrot im Gesicht, dass er sie außerordentlich liebe: sah wieder auf seinen Teller nieder, und schwieg“.²⁷ In der knappen modalen Angabe „plötzlich“ verdichtet sich die innere Verbindung der beiden Teile, die scheinbar sprungartig aufeinander folgen. Die motivische Lücke liefert gerade den Schlüssel zum Verständnis dieser Wendung. Der Graf balanciert am Rande eines Geständnisses seiner Schuld entlang. Die

Bilder stehen in genauer Entsprechung zu seinem Vergehen. Entscheidend ist jedoch, dass er die Ebene des bildhaft Andeutenden nicht verlässt. Die Marquise soll sich das Gemeinte zusammenreimen und ihm mit Verzeihung begegnen, ohne dass er die Sicherungslosigkeit des Bekennenden auf sich nehmen müsse. Er möchte die Schuld in der Liebe aufgefangen wissen, ohne das notwendige Mittelstück zwischen beiden, das Eingeständnis der Schuld, zu leisten. Indem er nur die Kraft zu einem Liebes- statt einem Schuldgeständnis findet, sieht er alles zwischen ihm und der Marquise Vorgefallene nur von sich aus und als sein Problem und steht damit an der Grenze eines erneuten Missbrauchs der Person der Marquise.

Auch seine nächsten Aktivitäten zeigen noch keine wesentliche Veränderung. Aus Neapel meldet er sich andeutend und erweckt den Eindruck von Beharrlichkeit und unerschütterlicher Großherzigkeit. Größer ist seine Bereitschaft zu bekennen anlässlich seines Besuchs bei der Marquise auf dem Landgut geworden. Aber auch hier noch baut er Sicherungen ein: Statt sich als Schuldigen zu präsentieren, signalisiert er zunächst, dass ihn das Gerede der Welt nicht kümmere, und spricht wieder eher von seiner Liebe als seiner Schuld. Zudem muss er erleben, dass nun die Marquise selbst ein Geständnis entschieden verhindert. Die Gründe sind uns bekannt.

Interessant an dieser Gartenszene ist noch, dass Kleist die Paradiesszene im späteren *Marionettentheater* parallel zu ihr gestaltet hat, nur dass er hier aufgrund der besonderen Voraussetzungen scheitern lassen muss, was er dort theoretisch als Aufgabe für das Leben fordert: Der Graf versucht, in den - ebenfalls paradiesartig gestalteten - Garten zu dem Ziel seiner Liebe vorzudringen, wird vom Türsteher abgewiesen, wählt den Weg hintenherum und versucht durch eine rückwärtige Pforte ans Ziel zu gelangen. Im *Marionettentheater* heißt es: „Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“²⁸ Warum dem Grafen dieser Weg gelingt und zugleich misslingt, ist klar: Er hat noch nicht zum zweiten Mal vom „Baum der Erkenntnis“ gegessen, seine Erkenntnis ist noch nicht, wie die Bilder des Hohlspiegels, durchs Unendliche gegangen, und so kann sich auch noch nicht jener ursprüngliche, heile Zustand, Kleists Grazie, wieder einstellen.²⁹

Erst mit dem wirklichen Schuldgeständnis geht der Graf einen Schritt in diese Richtung, allerdings ohne Gewähr auf Erfolg, wie das Verhalten der Marquise zeigt, aber immerhin in Form der Preisgabe aller Scheinsicherheiten. Umständlich zwar, mittels einer Gegenanzeige und der Inszenierung einer offiziellen und Erfolg versprechenden Situation - die wenigstens unbeabsichtigt zur Versöhnung der Marquise mit ihrer Familie führt - tritt er nun endlich als Schuldiger der Marquise gegenüber. Er erscheint im Hause des Kommandanten, um sich der Marquise ‚daselbst zu Füßen zu werfen‘, und das heißt, er will ihre Verzeihung erbitten und nicht mehr erzwingen. Seine gesamte Aufführung drückt seine geänderte Haltung aus. Er kommt „in genau demselben Kriegsrock, mit Orden und Waffen, wie er sie bei der Eroberung des Forts getragen hatte“³⁰, und bestätigt damit sichtbar, wovor er so lange zurückgeschreckt war, seine Identität mit dem Teil seines Selbst, der damals die Herrschaft an sich gerissen hatte. Er versucht keine Erklärung, keine Beschönigung mehr: „Der Graf hatte ein Knie gesenkt; die rechte Hand lag auf seinem Herzen, das Haupt sanft auf seine Brust gebeugt, lag er, und blickte hoch glühend vor sich nieder, und schwieg.“³¹ Wie für die Marquise sind auch für ihn alle Auswege verstellt, alle Entwürfe gescheitert, Ziele nicht eingeholt, Normen zerstört, die Wirklichkeit ist in ihrer unverdeckten Struktur präsent. Nichts mehr ist geschönt. Jetzt herrscht Wahrheit.

Drittens der Schluss: Die Kluft scheint derart tief und grundsätzlich im Sinne Kleists, dass für die meisten Interpreten der knappe Schluss den Charakter des Angehängten und Unangemessenen bekommen hat. Aber man muss genau lesen, welche Kräfte zusammenwirken, um aus der Destruktion doch noch einmal zum Bau der gesitteten Welt zurückzufinden. Dieser Prozess wird zwar nur noch knapp berichtet, aber die vielfältigsten Schritte werden ausdrücklich angegeben:

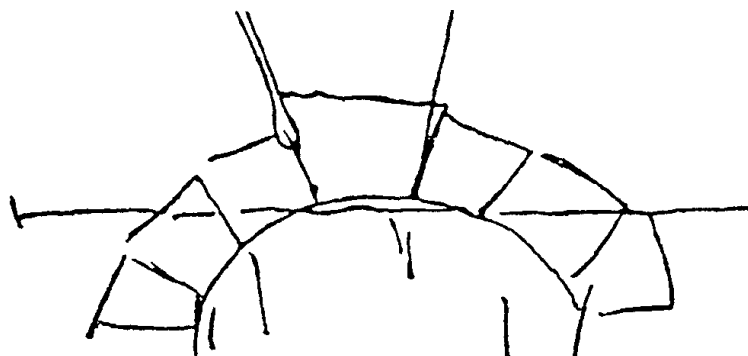
1. Väterliche Autorität macht sich geltend und fordert, dass das allgemein gegebene Wort gehalten werden müsse.

2. Ein Heiratskontrakt wird aufgesetzt, der einer Entmündigung des Grafen gleichkommt: Er übernimmt alle Pflichten, verzichtet auf alle Rechte.
3. Die Marquise leistet diesen väterlichen Maßnahmen gegenüber Gehorsam.
4. Der Graf unterstützt die Maßnahmen auch in der Folgezeit durch „zartes, würdiges und musterhaftes Verhalten“³².
5. Für seinen Sohn übergibt er ein Taufgeschenk von 20000 Rubel und sichert so seine soziale Unabhängigkeit vom Vater.
6. Er setzt die Marquise als seine Universalerbin ein.
7. Frau von G. nutzt ihre mütterliche Mittlerrolle und beginnt mit Einladungen an den Grafen.
8. „Um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen“ bildet sich zunehmend die Bereitschaft zur Verzeihung.
9. Nach Ablauf eines Jahres erhält der Graf - eine zweite Werbung vorausgesetzt - aufgrund neu erworbenen Vertrauens ein zweites Jawort.
10. Es wird eine zweite, frohere Hochzeit gefeiert.
11. Der Wechsel der Zeitläufe ermöglicht auch eine glückliche Stunde, in der das erlebte Zugleich von Engel und Teufel wieder auf ein humanes, lebensfähiges Maß reduziert erscheint.

Das Zerschneiden der Normen, das Aushalten der Abgründigkeit und die Anstrengung zur Überwindung als ein bewusst zu leistender Prozess entsprechen sich durchaus in ihrem Maß und ihrer Grundsätzlichkeit. Wiederherstellung und eine gewisse Heilung im existentiellen, juristischen und sozialen Sinn wird erstrebt, nicht nur Arrangement aus praktischen Gründen. Für die von Kleist gesehene sittliche Leistung spielt es eine untergeordnete Rolle, dass die Teile nicht in gleicher Ausführlichkeit ausgearbeitet sind. Dies würde sich wohl für den Erzähler verbieten, denn sicherlich bleibt die - auch formale - Dynamik des Einsturzes dominant gegenüber der tastenden Behutsamkeit des Wiederaufbaus. Der Schluss würde, breiter angelegt, die Proportionen des Themas wie der Erzählweise sprengen. Trotzdem bleibt festzuhalten: Kleist produziert in seiner Novelle nicht nur Ärgernisse, die seine Leser verschrecken, sondern er zeigt auch Wege, wie mit solchen Ärgernissen umgegangen werden könnte - ein Aspekt seines Werkes, der von Beginn der Rezeption an nur wenig beachtet wurde.

Wie hängt die Thematik des Einstürzens mit Kleist und der Zeit, der sie entstammt, zusammen?

In Kleists Biographie gibt es im Zusammenhang mit der geheimnisvollen Würzburger Reise im Jahr 1800 ein aufschlussreiches Dokument: Kleists Skizze der im Sturz gehaltenen Steine:



[Frankfurt a. d. O.,] den 30. Xbr 1800,
am vorletzten Tage im alten Jahrhundert.
[Zusatz vom 30. Dez. 1800]

Darauf bezogen, schreibt er: „Da ging ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Tor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze

hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen* - und ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, dass auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken lässt."³³ Direkte literarische Verwendung fand das Bild in der Erzählung *Das Erbeben in Chili*: „Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben."³⁴

Ebenso in der *Penthesilea*:

„Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht,
Weil seiner Blöcke jeder stürzen will!"³⁵

Hier ist das Thema des Sturzes in seiner grundsätzlichen Bedeutung für Kleist erkennbar, es zieht sich durch sein ganzes Leben und Schaffen hindurch: ob es sich um die zitierten Zusammenhänge handelt oder den zerrinnenden Sand Brandenburgs, den verschlingenden Sumpf des Teutoburger Waldes oder die Krücken, auf denen wir uns „einst, von unserm Sturze erholt, ... wieder begegnen"³⁶, den Topos von der „gebrechlichen Einrichtung der Welt" oder die „Unordnungen", die das Bewusstsein anrichtet³⁷, oder den „Teufel Aberwitz ..., der die Welt in Banden hält"³⁸; dies alles sind Umschreibungen der einen Grunderfahrung der Brüchigkeit und Scheinhaftigkeit des Daseins. Das Dasein wird von Kleist bestimmt als aufgehaltene Bewegung des Sturzes der im Sturz sich gegenseitig stützenden Stürzenden. Dies ist sicher auch ein zutreffendes Bild für das Verhältnis des Grafen und der Marquise zueinander.

Die Kleistforschung weiß seit langem, dass ein wichtiges Moment für die Ausbildung dieser Sicht Kleists so genannte „Kantkrise" war. Ihr Kernpunkt ist der bewusst empfundene Zusammenbruch der Vernunftwelt. Sie stürzt zusammen, weil sich die vorausgesetzte Harmonie zwischen Denken und Sein als Trug erweist. An seine Braut schreibt Kleist:

„Vor kurzem ward ich mit der neueren ... Kantischen Philosophie bekannt - und Dir muss ich jetzt daraus einen Gedanken mitteilen ... Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün - und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. ... wenn die Spitze dieses Gedanken Dein Herz nicht trifft, so lächle nicht über einen ändern, der sich tief in seinem heiligsten Innern davon verwundet fühlt. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr".³⁹

Kleist steht mit seinen Erfahrungen nicht allein. Vom Erdbeben in Lissabon über die Französische Revolution, die Erschütterungen Europas durch Napoleon, die Erfahrungen der Romantiker bis zu Büchners Gefühl der Hohlheit ziehen sich entsprechende Gefühlslinien des Sturzes und Abgrundes als Angstspur durch die Aufklärung:

Woyzeck: „Es geht hinter mir, unter mir. Hohl, hörst du? Alles hohl da unten. Die Freimaurer!"⁴⁰

Dantons Tod, Zweiter Herr:

„Die Pfütze, so! Ich danke Ihnen, kaum kam ich vorbei ...
Ja, die Erde ist eine dünne Kruste, ich meine immer, ich
könnte durchfallen, wo so ein Loch ist."⁴¹

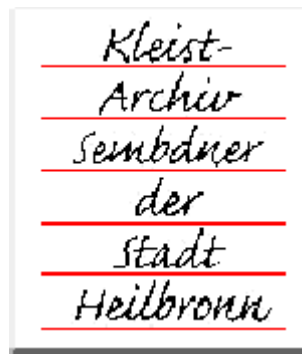
In einem solchen Umfeld verstärkt sich die in der *Marquise von O...* aufgezeigte Thematik des Einsturzes, des Zerbrechens der Ordnungen und Normen zu einem übergeordneten Thema der Zeit. Wenn der Graf und die Marquise aus ihren Lebensplänen und erstrebten Ordnungen heraus gezwungen werden, dann steht dies als ein nicht nur individueller Prozess in größeren Zusammenhängen mit den Erfahrungen Kleists und anderer. Und wenn es nach dem stürmischen Beginn der Novelle heißt: „Alles kehrte nun in die alte Ordnung der Dinge zurück“⁴², dann ist das keine bloße Erzählüberleitung zum Folgenden, sondern die Beschwörung eines Wunsch- und Trugbildes aus der Sicht der Beteiligten, die noch bitter enttäuscht werden muss. Von daher gesehen bietet der Schluss der Erzählung auch kein übertragbares ethisches Programm für die Lösung der Probleme einer so beschaffenen Welt, schon gar nicht zur Vermeidung dieser Probleme, aber er deutet an, dass moralische Ernsthaftigkeit und Anstrengung nicht in jedem Fall vergeblich sein müssen, wenn wieder einmal das Abgrundspiel der Welt sich neue Teilnehmer und Opfer gesucht hat.

Anmerkungen

- 1 Maass, Joachim: *Kleist. Die Geschichte seines Lebens*, Bern und München 1977, S. 199.
- 2 Böttiger, K. A.: *Der Freimütige*, 4. und 5. März 1808; zu. nach Helmut Sembdner (Hrsg.): *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1984, S. 193.
- 3 Alle Kleist-Zitate nach: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden*, hrsg. von Helmut Sembdner, München 1964, 3. Auflage [zit.: Kleist I, Kleist II]; Kleist I, S. 22.
- 4 Kleist II, S. 749.
- 5 Fricke, Gerhard: *Gefühl und Schicksal bei H. v. Kleist, Neue Forschungen* Bd. 3, Göttingen 1929.
- 6 Wolff, Hans M.: *Heinrich von Kleist. Die Geschichte seines Schaffens*, Bern 1954.
- 7 Kleist II, S. 126.
- 8 Scholz, Ingeborg: *Heinrich von Kleist. Interpretationen und methodischdidaktische Hinweise*, Hollfeld 1979.
- 9 Ebenda, S. 71.
- 10 Ebenda.
- 11 Klein, Johannes: *Die Marquise von O.*, in: ders., *Die Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1960.
- 12 Müller-Seidel, Walter: *Die Struktur des Widerspruchs in Kleists „Marquise von O“*, in: *H. v. Kleist. Aufsätze und Essays*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967.
- 13 Kunz, Josef: *Die Marquise von O.*, in: ders., *Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik*, Berlin 1966.
- 14 Bohrer, Karl Heinz: *Kleists Selbstmord*, in: *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1981.
- 15 Ebenda, S. 298.
- 16 Ebenda, S. 302—303.
- 17 Ebenda, S. 296.
- 18 So auch die Verfilmung *Die Marquise von O.*, 1975 (BRD/F), Regie: Eric Rohmer.
- 19 Kleist II, S. 106.
- 20 Ebenda, S. 108.
- 21 Ebenda, S. 112.
- 22 Ebenda, S. 116.
- 23 Ebenda, S. 127.
- 24 Ebenda, S. 129.
- 25 Ebenda, S. 141.
- 26 Ebenda, S. in.
- 27 Ebenda, S. 116.
- 28 Ebenda, S. 342.
- 29 Ebenda, S. 345.
- 30 Ebenda, S. 140.
- 31 Ebenda.
- 32 Vgl. ebenda, S. 143.
- 33 Ebenda, S. 593.
- 34 Ebenda, S. 145-146.
- 35 *Penthesilea*, V. 1349 f.; Kleist I, S. 367.
- 36 Kleist II, S. 749.
- 37 *Über das Marionettentheater*; Kleist II, S. 343.
- 38 Kleist II, S. 886.
- 39 Ebenda, S. 634.
- 40 Georg Büchner: *Woyzeck* (Zweite Szene, freies Feld).
- 41 Ders.: *Dantons Tod* (II, 2: Eine Promenade).
- 42 Kleist II, S. 109.

Ditmar Skrotzki

Geboren 1940 in Breslau. Abitur in Hannover. 1960-1967 Studium der Germanistik und Theologie in Hamburg, Freiburg und Marburg. Lehrtätigkeit am Gymnasium. Ab 1974 zunächst als Lehrbeauftragter, später als Fachberater und Professor am Staatlichen Seminar für Studienreferendare (später Seminar für Schulpädagogik (Gymnasien)) in Heilbronn. Promovierte 1971 mit einer Arbeit „Die Gebärde des Errötens im Werke Heinrich von Kleists“ (erschienen bei N. G. Elwert, Marburg, 1971). Publikationen zu Kleist, Eichendorff, zur Romantik, zum Kreativen Interpretieren. Vortragstätigkeit in der Lehrerfortbildung.



Kleist-Archiv Sembdner · Berliner Platz 12 · D-74072 Heilbronn

Tel. +49 7131 56-2668 · Fax +49 7131 56-2699 · E-Mail: kleist@kleist.org

Zum Beispiel Heilbronner Kleist-Blätter

Halbjahreszeitschrift, erscheint seit 1996. Gegründet, um die Kleist-Bibliographie zu publizieren. Schnell weiterentwickelt zu einem Service-Organ mit den Rubriken *Kleist auf dem Theater* (Premierentermine), *Kleist an der Hochschule* (Veranstaltungen), Rezensionen, Termine, Nachrichten, Sonderbibliographien (z. B. *Michael Kohlhaas* und Magisterarbeiten an deutschen Hochschulen), *Dissertation abstracts* (neue Arbeiten an amerikanischen Universitäten), Forschungsberichte (bisher zum *Homburg*).

Stammten die ›großen‹ Beiträge in den *HKB* anfänglich eher aus dem Wissenschaftslager, so stellte sich schnell heraus, daß man mit den paar ›Kopiervorlagen‹, die man an wissenschaftliche Bibliotheken liefern darf, keine vernünftige Auflagenhöhe erzielen kann. Das Thema Wissenschaft war darüber hinaus partiell abgedeckt durch die von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegebenen *Kleist-Jahrbücher* und durch die *Beiträge zur Kleist-Forschung* unserer Kollegen im Kleist-Museum in Frankfurt (Oder).

Da entdeckten wir für uns das Theater und konnten uns vorstellen, Premierenerichte zu publizieren, also so eine Art besseres *Theater heute* für Kleist-Themen anzubieten. So haben wir mehrere Beiträge – naturgemäß vorrangig zum *Käthchen* – gedruckt.

Schließlich die Literatur, die zeitgenössische: Wir publizierten Jan Christs *Kleist-Dramolette*, und als wir von Stefan Kaegis Hörspiel *Play Dagobert* hörten, in dem eine entführte Oberbürgermeisterin pausenlos das *Käthchen von Heilbronn* rezitieren muß, gab es kein Halten mehr.

Heute stehen die *Heilbronner Kleist-Blätter* auf mehreren Standbeinen: Kleist-Bibliographie, Termine & sonstige Informationen, Wissenschaft, Theater, Literatur (Erstdrucke). Sie leben vom und mit dem Enthusiasmus ihres Herausgebers, der trotz seines Status als städtischer Angestellter sein subkulturelles literarisches Herkommen nicht verleugnen kann und will (mehr siehe *Who is who, Kürschner* und *Kosch*, 3. *Ergänzungsband*).

Bisheriger Inhalt siehe <http://www.kleist.org/hkb/hkbinhalt.htm>. Neugierig geworden? Dann bestellen Sie, kostenlose Probehefte gibt's nämlich nicht. Preis? Ausgaben 1-10 je 5 €, ab Ausgabe 11 je 7,50 €.

Mitarbeit möglich? Ja, besonders im Bereich Rezension. Wobei wir nur Kleist-Bezogenes besprechen lassen. Bei Interesse setzen Sie sich bitte mit uns in Verbindung.