

Florian Bayer



*Die Verfertigung
des Menschen
im Handeln*

Motivik der Improvisation
im Spätwerk Kleists



Die Verfertigung des Menschen im Handeln

Motivik der Improvisation im Spätwerk Kleists

Magisterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Magister Artium.

eingereicht von:
Florian Bayer

bei Dr. Margrid Bircken
Professur Neuere deutsche Literatur/19. u. 20. Jahrhundert
Institut für Germanistik
Philosophische Fakultät der Universität Potsdam

Berlin, 2013

Onlinefassung: Editiert für <http://www.seite360.de>
florian.bayer@seite360.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
1. Das Phänomen der Improvisation.....	5
1.1. Facetten der Improvisation.....	5
1.1.1. Begriffsbestimmung.....	5
1.1.2. Erweiterte Begriffsbestimmung und Forschungslage.....	7
1.1.3. Improvisation in Literatur und Literaturwissenschaft.....	11
1.2. Improvisation im frühen 19. Jahrhundert	13
1.2.1. Die zeitgenössische Rezeption.....	13
1.2.2. Der Stegreif.....	16
1.2.3. Auf dem Weg zur Moderne: Improvisation bei Friedrich Nietzsche.....	18
2. Motivik der Improvisation in Kleists Spätwerk anhand dreier Werke.....	21
2.1. Zum Forschungsstand.....	21
2.2. Improvisiertes Sprechen – Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.....	24
2.2.1. Improvisiertes Sprechen als epistemologische Strategie.....	24
2.2.2. Improvisiertes Sprechen in seiner Wirkkraft auf die beteiligten Subjekte... ..	27
2.2.3. Improvisiertes Sprechen als rhetorische Strategie.....	35
2.2.4. Improvisiertes Sprechen als Schaffung von Tatsachen.....	39
2.3. Improvisiertes Handeln – Die Paradoxe Von der Überlegung.....	41
2.3.1. Die paradoxe Improvisation.....	42
2.3.2. Die improvisierte Paradoxe.....	44
2.3.3. Das Verhältnis zwischen Tat und Überlegung.....	46
2.4. Improvisierte Anmut – Über das Marionettentheater.....	51
2.4.1. Die Rahmenhandlung als improvisierter Dialog.....	52
2.4.2. Die improvisierende Marionette.....	54
2.4.3. Improvisierte Anmut und improvisierte Vollkommenheit.....	60
3. Motivik der Improvisation im Drama Prinz Friedrich von Homburg.....	67
3.1. Der improvisierende Prinz.....	69
3.1.1. Der rezipierte Prinz.....	69
3.1.2. Der anmutig improvisierende Prinz.....	72
3.1.3. Der tatkräftig improvisierende Prinz.....	78
3.2. Ordnung und Improvisation.....	86
3.2.1. Der improvisierende Fürst.....	86
3.2.2. Improvisation versus Gesetz und Ordnung.....	91
3.2.3. Fixierte Schrift und improvisierte Schrift.....	96
3.2.4. Die improvisierte Begnadigung.....	100
3.3. Ritus und Improvisation.....	102
3.4. Improvisation und Krieg.....	104
Fazit.....	108
Literatur- und Quellenverzeichnis.....	110
Literatur.....	110
Quellen.....	115
Verwendete Abkürzungen.....	115
Bildnachweis.....	115

Einleitung

Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach, als vor der That. Wenn sie vorher, oder in dem Augenblick der Entscheidung selbst, ins Spiel tritt: so scheint sie nur die zum Handeln nöthige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt, zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken.¹

Obgleich der Begriff der "Improvisation" in Heinrich von Kleists Werk praktisch keine Rolle spielt, finden sich in seinen Texten immer wieder Spuren einer Motivik des Improvisierens, sowohl in Form eines künstlerischen Prinzips, als auch in über dieses Motiv hinausgreifender, universell handlungstheoretischer Form. Ziel dieser Arbeit ist es, die spezifische Motivik der Improvisation in Kleists späteren Texten herauszuarbeiten und auf Gestalt und Funktion zu untersuchen. Dabei geht es weniger um Kleists Funktionalisierung der Improvisation als Mittel der Textproduktion und -präsentation, als vielmehr um seine inhaltliche Auseinandersetzung mit derselben, insbesondere um seine Motivik der Improvisation als ein Eckfeiler menschlichen Handelns. Dieser Fokus auf das anthropogene Moment in Kleists Improvisationskonzept begründet sich vor allem dadurch, dass Kleist gerade mit diesem weit über Vorstellungen der Improvisation seiner Zeit hinausgeht und Motive derselben antizipiert und einleitet, wie sie in der modernen Kultur und postmodernen Handlungstheorie eine entscheidende Rolle spielen.

Folgerichtig wird die erste Aufgabe dieser Arbeit sein, den Begriff der Improvisation in seinen verschiedenen Facetten zu erarbeiten: Neben einer allgemeinen Begriffsbestimmung gehören dazu auch eine erweiterte Perspektive, wie sie insbesondere in jüngeren und jüngsten Untersuchungen zum Phänomen der Improvisation als anthropogene Konstante eine Rolle spielt, sowie eine Untersuchung der Rolle der Improvisation im Kontext des frühen 19. Jahrhunderts. Durch die nähere Bestimmung und Kontextualisierung des Improvisationsbegriffs soll dieser greifbar gemacht werden; als Motiv und Topos in der Literatur, für die Literaturwissenschaft

¹ BKA II/7 (S.301). Alle folgenden Zitate von Kleists Werken stammen aus: Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke / H. v. Kleist. Hrsg. von Rolan Reuß und Peter Staengle. - Brandenburger Ausgabe – Basel, Frankfurt a.M. 1997.

ganz allgemein und schließlich im besonderen für Kleists spezifischen, auf vielfache Weise den historischen Rahmen überschreitenden Umgang mit dem Phänomen.

Der theoretischen Heranführung an das Phänomen "Improvisation" folgen drei exemplifizierende Analysen der Motivik in Kleists Werk. Entscheidend für die Auswahl der drei essayistischen Texte *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, *Von der Überlegung* und *Über das Marionettentheater* ist vor allem die Tatsache, dass in diesen sehr prägnant drei, jeweils sehr spezifische Motive der Improvisation zum Vorschein kommen: Das Motiv des improvisierten Sprechens, das Motiv des improvisierten Handelns sowie das Motiv der improvisierten Anmut beziehungsweise improvisierten Vollkommenheit. Diese unterschiedlichen – und in ihren jeweiligen Texten bereits miteinander verzahnten – Momente des Improvisierens kulminieren schließlich in Kleists letztem Drama *Prinz Friedrich von Homburg*, in dem sie ineinanderfließen und in dem Konflikt mit sowie der emergenten Wirkung auf eine bestehende Ordnung die Utopie eines ganz spezifischen zwischenmenschlichen Gefüges zwischen ordnungssetzendem Rahmen und radikaler, autonomer Freiheit entwerfen. Dabei kann den untersuchten Texten nur ein exemplarischer Charakter zugeschrieben werden. Leicht ließe sich eine ähnliche oder gar die selbe Motivik des Improvisierens auch in früheren Texten Kleists finden – so z.B. im spontanen Kleidertausch in der *Familie Schroffenstein*, den Stegreif-Verschleierungen des Dorfrichter Adam im *Zerbrochenen Krug* oder der spontanen Predigt im *Erdbeben in Chili*. Gerade in den drei Essays sowie im Prinzen kommt Kleists Motivik der Improvisation allerdings besonders pointiert zur Geltung und eröffnet vielfältige Möglichkeiten, Kleists Konzept der Improvisation sowie seine Haltung zum menschlichen Handeln an und für sich zu befragen:

Welche Facetten der Improvisation lassen sich in Kleists Werk beobachten? Wie ergänzen sie sich und entwerfen so ein Gesamtbild des menschlichen Handelns? Welche Rolle spricht er ihnen im gesellschaftlichen Kontext zu? Wozu dient ihm improvisatorisches Verhalten und welches Licht wirft dies auf seine Haltung zum menschlichen Handeln? Diese Fragen sollen im Folgenden genauer untersucht und beantwortet werden.

1. Das Phänomen der Improvisation

1.1. Facetten der Improvisation

1.1.1. Begriffsbestimmung

Zwei wesentliche Momente der Improvisation sind ihrem Begriff immanent und spielen bei dessen Definition eine zentrale Rolle: das Moment der Unvorhersehbarkeit sowie das Moment des Verbalen, Handlungsorientierten. "Improvisation" tritt terminologisch als Verneinungsform auf. Abgeleitet vom lateinischen Wort "providere" (vorhersehen) und mit dem negierenden Präfix "Im-" erweitert, ist Improvisation somit an einen Zustand der Unvorhersehbarkeit geknüpft.² Folglich ist alles, was improvisiert ist, erst einmal eine Negation des Erwartbaren, jeder Improvisationsakt ist der Ausschluss der Bestimmung des zukünftigen Geschehens.

Neben dieser Rolle der Improvisation als Verneinung der Vorhersehbarkeit ist dem Begriff "Improvisieren" als substantiviertes Verb – sowie dem Begriff "Improvisation" als Derivat dieses substantivierten Verbs – stets die Bedeutung der Aktion und des Handelns immanent. Dies liegt daran, dass das Wort in versachlichter Form, als Substantiv, weder in klassischen noch neulateinischen Texten zu finden ist und tatsächlich in seiner substantivierten Form erst im 19. Jahrhundert im romanischen Sprachraum aus dem Verb "improvidere" gebildet wurde und darüber seinen Weg in die deutsche Sprache fand.³ Die Improvisation im ursprünglichen Sinne zu fassen, bedeutet daher zwangsläufig, sie in "Konzentration auf den Akt"⁴ zu betrachten und die Analyse nicht auf das Endprodukt zu richten, das ein bloßes Derivat des im Zentrum stehenden Handelns ist.⁵ Damit kann ein Reflektieren des Improvisierens, des Prozesses der Improvisation, sowohl poetisch als auch wissenschaftlich immer nur bedeuten, einen bereits geschehenen Vorgang

² Für die Etymologie des Begriffes, vgl. die Einleitung von Ronald Kurt und Klaus Neumann in: Kurt, Ronald/ Neumann, Klaus (Hg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.7-16 (S.11ff.).

³ vgl. Ax, Wolfram: Improvisation in der Antiken Rhetorik. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.63-78 (S.63).

⁴ Brandstetter, Gabriele: Fälschung wie sie ist, unverfälscht. In: Kablitz, Andreas/ Neumann, Gerhard (Hg.): Mimesis und Simulation, Freiburg 1998; S.419-449 (S.425).

⁵ vgl. ebd.

retrospektiv zu fixieren: "Improvisation has always already happened."⁶, wie es ebenso pointiert wie lapidar von Gary Peters umschrieben wird.

Mithilfe dieser beiden Ansätze lässt sich Improvisation grundlegend als für einen Rezipienten unvorhersehbare Handlung definieren. Das Duden-Fremdwörterbuch bezeichnet eine Improvisation als "ohne Vorbereitung. aus dem Stegreif **Dargebotenes**"⁷ und definiert den Akt selbst als

Im|pro|vi|sie|ren: 1. etwas ohne Vorbereitung aus dem Stegreif tun; mit einfachen Mitteln herstellen, verfertigen. 2. a) Improvisationen (2) spielen; b) während der Darstellung auf der Bühne seinem Rollentext frei Erfundenes hinzufügen⁸

Neben der in dem Begriff "Dargebotenes" evident werdenden Voraussetzung eines Rezipienten fällt an dieser Definition eine zusätzliche Konzentration auf den Produzenten auf, für den vor allem der Verzicht auf Vorbereitung als wesentlich beschrieben wird. Dieser engen Kopplung des Begriffs an den Produktions-, nicht den Rezeptionsvorgang folgt auch der Brockhaus, wenn er ebenso *Unvorbereitetheit* und zusätzlich noch *Spontaneität* als wesentliche Attribute der Improvisation benennt.⁹ So trivial diese Hervorhebung scheinen mag, spielt sie doch eine wesentliche Rolle in der Unterscheidung der Improvisation zu einer Schein-Improvisation, die nur vorgibt eine spontane und unvorbereitete Handlung zu sein (und auf den Rezipienten auch so wirkt), in Wirklichkeit jedoch einen geplanten, vorbereiteten und für den Schein-Improvisierenden auch vorhersehbaren Akt darstellt.¹⁰

Deutlich werden bereits an dieser Stelle die Ambivalenz und Komplexität, die dem Begriff der Improvisation immanent sind, so dass ein bloßer Blick auf dessen lexikalische Definition keinesfalls all seine Facetten umfassen kann. Bevor wir uns der Improvisation im 19. Jahrhundert widmen, soll der Blick daher auf einen erweiterten Improvisationsbegriff gerichtet werden, der aufgrund des Umfangs dieser Arbeit zwar nur ansatzweise erfolgen kann, allerdings für ein Verständnis des Improvisationsbegriffs sowohl im

⁶ Peters, Gary: The philosophy of improvisation. London 2009 (S.1).

⁷ Duden. Das Fremdwörterbuch. Mannheim 2007 (S.444) [Hervorhebung von mir, F.B.].

⁸ ebd. Zur hier bereits offensichtlichen Verknüpfung der Improvisation mit dem Begriff "Stegreif" siehe die historische Darstellung der Improvisation im frühen 19. Jahrhundert.

⁹ vgl. Brockhaus-Enzyklopädie in 24 Bänden. Band 19. 18. Auflage. Mannheim 1989 (S.416).

¹⁰ vgl. Behne, Klaus-Ernst: Zur Psychologie der (freien) Improvisation. In: Fähndrich, Walter (Hg.): Improvisation. Winterthur 1992; S.42-62 (S.54f.).

kulturellen als auch anthropologischen Kontext und damit auch für ein Verständnis von Kleists Motivik der Improvisation unentbehrlich ist.

1.1.2. Erweiterte Begriffsbestimmung und Forschungslage

Improvisation ist ein Grenzphänomen des menschlichen Handelns, zwischen Actio und Reactio, zwischen autonomem Handeln und passivem Geschehenlassen einer Handlung, zwischen Ordnung und Außerordentlichkeit.¹¹ Die Ambivalenz und Vielschichtigkeit der Improvisation beginnt bereits in ihren zahllosen, mitunter komplett verschiedenen, sich teilweise widersprechenden Definitionen, durch die die lexikalische Einordnung früher oder später an ihre Grenzen stoßen muss; ein Charakteristikum der Improvisation, das mittlerweile auch in der Forschung ausgiebig dargestellt und diskutiert wird.¹²

Verantwortlich für diese Ambivalenz des Begriffes ist der Umstand, dass er in seiner relativ kurzen Geschichte (insbesondere im deutschen Sprach- und Kulturraum) zahllose Neubestimmungen, Kontextualisierungen und Vereinnahmungen erlebt hat, die bis in unsere Zeit aktiv sind.¹³ So viele wissenschaftliche Untersuchungen zu dem Phänomen Improvisation könnten gar nicht geschrieben werden, wie es Anleitungen zur Nützlichmachung der Improvisation als Handlungsstrategie gibt – sei es zur Kunstproduktion, als rhetorische Fähigkeit, in der Wirtschaft, zu Spiel und Sport oder zur ganzheitlichen Lebensmeisterung –, auch wenn sich in den letzten Jahren eine deutliche Tendenz zur Erschließung des Begriffes (insbesondere im angelsächsischen Raum) auf philosophischem, kultur- und literaturwissenschaftlichem sowie interdisziplinärem Weg feststellen lässt.¹⁴

¹¹ vgl. Larsen, Henry: Risk and "acting" into the unknown. In: Shaw, Patricia/ Stacey, Ralph (Hg.): Experiencing Risk, Spontaneity and Improvisation in organizational Change. New York 2006; S.46-72 (S.52).

¹² vgl. Hall, Edward T.: Improvisation – Ein Prozess auf mehreren Ebenen. In: Fährdrich, Walter (Hg.): Improvisation. Winterthur 1992; S.24-41 (S.24f.). oder aber auch Gröne, Maximilian u.a.: Improvisation als interdisziplinäres Forschungsfeld. In: ders.: (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.11-16 (S.15).

¹³ Für eine grobe Geschichte des Improvisationsbegriffes in der kulturellen Praxis, vgl. Reck, Hans Ulrich: Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens. Hamburg 2010 (insbes. S.16 ff.).

¹⁴ So z.B.: Peters, Gary: The philosophy of improvisation. London 2009.

Grundsätzlich können bei den interdisziplinären Untersuchungen des Begriffs und des Phänomens der Improvisation in jüngerer und jüngster Zeit zwei wesentliche Tendenzen, zwei verschiedene Herangehensweisen festgestellt werden, die sich allerdings nicht diametral entgegenstehen, sondern ineinander übergehen und sich in der Bestimmung des Phänomens gegenseitig ergänzen: die kulturtheoretische Herangehensweise und die anthropologische. Die erste begreift Improvisation als eine Form des Spiels, dessen Herkunft zwar in evolutionsbiologischen Mechanismen begründet liegt, das sich aber von diesen derart weit entfernt hat, dass es in unserer Gesellschaft primär als kulturelles und vor allem kreatives Handeln begriffen werden kann, welches aus einem spezifischen, erlernten Können schöpft. Zu den Vertretern dieser erweiterten Definition der Improvisation zählen unter anderem Edward T. Hall, der Improvisation als "Gipfel der Kreativität" bezeichnet¹⁵ und Edgar Landgraf. Für Letzteren sind die drei wesentlichen Facetten der Improvisation, dass sie eine aufgeführte, performative Kunstform ist, dass unsere heutige Rezeption des Phänomens eng mit dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert verknüpft werden kann, sowie dass sie im Rahmen einer kulturellen Ordnung eine Erweiterung dieser Ordnung darstellt ohne sie zu sprengen.¹⁶ Ebenfalls dieser Auffassung folgt Ronald Kurt, indem er den Gegensatz des Phänomens zur Komposition hervorhebt und mit Hilfe des Musikwissenschaftlers Ernst Ferand als Unterscheidungsmerkmal festlegt, dass Improvisation "triebhaft, instinktiv, reflexhaft, unüberlegt, unvorbereitet, spontan, gefühlsmäßig und spielerisch"¹⁷ sei, während die Komposition "prämeditiert, planmäßig und durchdacht"¹⁸ daherkomme.

Bereits eine Erweiterung dieses kulturell geprägten Begriffs und eine Brücke zu einer anthropologischen Sichtweise stellt Oliver Kozlareks erarbeiteter Anschluss des kreativen Prozesses der Improvisation an allgemeines menschliches Handeln dar. Kozlarek bezieht sich auf die spontane Handlungstheorie Hans Joas' und stellt heraus, dass diese "den Begriff der

¹⁵ vgl. Hall, Edward T.: Improvisation – Ein Prozess auf mehreren Ebenen. In: Fährdrich, Walter (Hg.): Improvisation. Winterthur 1992; S.24-41 (S.25).

¹⁶ vgl. Landgraf, Edgar: Improvisation as art. New York 2011 (insbes. S.11ff.).

¹⁷ vgl. Kurt, Ronald: Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. In: Kurt, Ronald/ Neumann, Klaus (Hg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.23-46 (S.23).

¹⁸ ebd.

Kreativität von subjektphilosophischen Voraussetzungen befreit und die Quelle der Kreativität nicht im autonom handelnden und schöpferischen Subjekt, sondern in intersubjektiven und konkreten Situationen des Handelns vermutet."¹⁹

Die aus dieser Überlegung resultierende zweite Herangehensweise hebt sich von der primär kulturell geleiteten Kontextualisierung ab, indem sie Improvisation als universelle, menschliche Handlungsstrategie begreift. Könnte man die erste Herangehensweise als universell ästhetische oder auch kulturtheoretische begreifen, so ist diese zweite eine anthropologische. Zu ihren Vertretern zählen unter anderem Derek Bailey, der Improvisation vor allem in ihrer Ambivalenz und Potentialität begreift: zwischen Einfachheit und Komplexität, Momentaufnahme und Lebenswerk, sowie großer Leistung und Dilettantismus²⁰, noch mehr Gary Peters, der Improvisation als universelles Paradigma menschlichen Handelns bestimmt, in dem ebenso Neues erschaffen wie Tradiertes rekonstruiert und neu erdacht würde, ein Prinzip in das die gesamte Bandbreite der evolutionären Entwicklung eingeschrieben sei und in das sich selbst die Entwicklung des Menschen wiederum einschreibe.²¹ Ebenfalls eine anthropologische Haltung zu dem Phänomen nehmen Steve Pagel und Stefan Pfänder ein, die Improvisation vor allem als Grenzgang und Improvisierende als "Grenzgänger mit Mut zum Risiko"²² bezeichnen.

Wesentlich an dieser anthropologischen Betrachtung der Improvisation – auch im Bezug auf die Motivik bei Kleist – sind das Moment der Kontingenz und Emergenz,²³ also die Vorstellung, dass Improvisation immer ein Moment des Unberechenbaren innewohnt, womit sie bestehende Systeme spontan verändern, erweitern oder gar zerstören und neu konstruieren kann.

¹⁹ Kozlarek, Oliver: Theoretisch-begriffliche Anschlussstellen für ein Verständnis menschlichen Handelns als Improvisation. In: Kurt, Ronald/ Neumann, Klaus (Hg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.47-66 (S.47).

²⁰ vgl. Bailey, Derek: Improvisation. Kunst ohne Werk. Hofheim 1987 (S.194).

²¹ vgl. Peters, Gary: The philosophy of improvisation. London 2009.

²² Pagel, Steve u.a.: Improvisation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive. Und auch eine Antwort auf die Frage von Wolfgang Raible. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.25-34 (S.33).

²³ vgl. Raible, Wolfgang: Adaption aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive – Ist Improvisation ein in diesem Zusammenhang brauchbarer Begriff? In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.19-24 (S.23f.).

Das aus der Kontingenz des spontanen Handelns entstehende Prinzip der Emergenz lässt Improvisation zu einem Grundfeiler des menschlichen Handelns werden, da die Emergenz das Ordnungssystem Mensch, also den Improvisierenden selbst, betrifft, der in seiner Improvisation neue Fertigkeiten entwickelt und sich durch diese so aus sich selbst heraus persönlich verändert.²⁴ Gleichzeitig kann die Emergenz einer Improvisation aber auch über den Improvisierenden hinausreichen, indem dieser mit seiner improvisierten Handlung neue Grenzen für bestehende Ordnungssysteme setzt und durch seine Risikobereitschaft sowohl zu Evolution als auch Revolution innerhalb der Gesellschaft beiträgt.²⁵

Aus diesen Charakterisierungen folgt schließlich die grundsätzliche Paradoxie improvisierten Handelns, sich einerseits in Ordnungen zu bewegen, andererseits diese zu untergraben. Einerseits die Ordnung niemals gänzlich zerstören zu können – da sie sonst ihre Grundlage verlöre –, andererseits sich aber nie ganz dem Ordnungsschema unterwerfen zu können, da die Improvisation sonst qua Definition keine solche mehr sei.²⁶ Normen sowie Ordnungssysteme und Improvisation schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern bedingen und befruchten sich gegenseitig, stehen in direkter Verbindung zueinander.²⁷ Dadurch bewegt sich Improvisation immer an der Grenze zwischen Determination und Freiheit, Individualität und Deindividuation, Differenz und Wiederholung.²⁸ In ihrer Anthropogenität gewinnt die Improvisation schließlich eine Diskursebene, die sie geradezu prädestiniert, in der Literatur verarbeitet und Literaturwissenschaft diskutiert zu werden. Darum soll es im Folgenden gehen.

²⁴ vgl. Globokar, Vinko: Einatmen, Ausatmen. Hofheim 1994 (S.61). Das Konzept der Emergenz des Menschen hat insbesondere durch die Systemtheorie im späten 20. Jahrhundert eine beispiellose Konjunktur erlebt. Vgl. dazu auch: Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M. 1984 (S.43ff.).

²⁵ vgl. Kozlarek, Oliver: Theoretisch-begriffliche Anschlussstellen für ein Verständnis menschlichen Handelns als Improvisation. In: Kurt, Ronald /Neumann, Klaus (Hg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.47-66 (S.57). Sowie Brandstetter, Gabriele u.a.: Improvisieren. Eine Eröffnung. In: dies. (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Bielefeld 2010; S.7-20 (S.8).

²⁶ vgl. Behne, Klaus-Ernst: Zur Psychologie der (freien) Improvisation. In: Fähndrich, Walter (Hg.): Improvisation. Winterthur 1992; S.42-62 (S.49).

²⁷ vgl. Bertram, Georg W.: Improvisation und Normativität. In: Brandstetter, Gabriele u.a. (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Bielefeld 2010; S.21-39 (S.37).

²⁸ vgl. Reck, Hans Ulrich: Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens. Hamburg 2010 (S.330).

1.1.3. Improvisation in Literatur und Literaturwissenschaft

Als Konstante in der menschlichen Zivilisations- und Kulturgeschichte ist Improvisation per se ein Phänomen, das auf der Diskursebene Einzug in die Literatur gehalten hat und dementsprechend auch in der Literaturwissenschaft eine große Rolle spielen kann. So ist Bernhard Zimmermanns folgender Problematisierung nur bedingt zuzustimmen: "Wenn man als Literaturwissenschaftler über Improvisation und Literatur oder auch über Improvisation in der Literatur sprechen soll, hat man sich eigentlich eines in sich widersprüchlichen Themas angenommen."²⁹ Da Literatur grundsätzlich als etwas Fixiertes, schriftlich Festgehaltenes definiert sei, stehe sie im direkten Widerspruch zur Improvisation, die als einmaliges, nicht wiederholbares Ereignis zu bestimmen sei.³⁰ Zimmermann übersieht an dieser Stelle die grundsätzliche Möglichkeit des Situativen, zum kulturellen und damit auch literarischen Topos zu werden, indem es motivisch in Text transferiert und damit folgerichtig auch für die literarische Interpretation erschließbar wird.³¹

Unabhängig von dieser – für die folgende Analyse wesentlichen – inhaltlichen Erschließbarkeit der Improvisation als anthropogenes Motiv in der Literatur müssen sich Improvisation als Ereignis und dessen (schriftliche) Fixierung keineswegs gegenseitig ausschließen. So analysiert Hansjörg Pauli das Zusammenwirken sowie die Gegensätzlichkeit von Improvisation und Konstruktion, indem er improvisatorische Momente als Glieder einer Kette betrachtet, die wiederum eine Gesamtkomposition ergeben. Diese könne sehr wohl festgehalten werden, ohne dass der improvisatorische Moment sein Gehalt als Improvisation verlöre.³² Eine signifikante Verwandtschaft von Improvisation und Text erschließt Steve Pagel, wenn er Improvisation semiotisch begreift; eingebettet in ein Zeichensystem und mit dem Potenzial,

²⁹ Zimmermann, Bernhard: Improvisation – Ritus – Literatur. In: Gröne, Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.217-224 (S.217).

³⁰ vgl. ebd.

³¹ Zur Spannung der Improvisation zwischen Topos und Akt vgl. auch Sandro Zanettis Problematisierung dieses Phänomens. Zanetti, Sandro: Zwischen Konzept und Akt. Spannungsmomente der Improvisation bei Quintilian und Andersen. In: Brandstetter, Gabriele u.a. (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Bielefeld 2010; S.95-106.

³² vgl. Pauli, Hansjörg: Improvisation versus Konstruktion. In: Fähndrich, Walter: Improvisation. Winterthur 1992; S.87-91 (S.90).

mit einer finiten Anzahl an Zeichen eine infinite Zahl an Aussagen zu produzieren.³³ Einen weiteren Weg der kritischen Befragung der vermeintlichen Inkommensurabilität von Improvisation und Literatur beschreitet Roland Borgards, wenn er auf historischem Weg die Problematisierung einfach umkehrt: Wesentlich sei nicht die Frage, ob Literatur und Improvisation zusammenpassen würden, sondern viel mehr die Frage: "Wann, wie und mit welchen Folgen ist die Improvisation aus der Literatur verschwunden?"³⁴

Dieser historischen Improvisationsauffassung folgt auch Edgar Landgraf, der in seinem chronologisch aufgebauten Werk "Improvisation as art" die Kulturgeschichte der Improvisation vor allem in literarischen Zeugnissen darstellt und dabei in vielfacher Weise auf Werke der deutschen Literatur im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert referiert.³⁵ Unabhängig davon, dass Landgraf in seiner Monographie dezidiert auf Kleists Motivik der Improvisation eingeht, zeigt sich gerade an dieser, dass das Phänomen Improvisation ebenso wie der Begriff zu Beginn des 19. Jahrhunderts – und damit zu Kleists Lebzeiten – eine besondere Wandlung erlebte; zwischen Ächtung, Nichtbeachtung aber auch Neuerschließung und Transformation: Ein Prozess, der sich auch sowohl in der fiktionalen als auch Sachliteratur der Zeit widerspiegelt. Der zeitliche Kontext der Improvisation, in dem sich Kleist bewegt, soll daher, den Theorieteil abschließend, näher beleuchtet werden.

³³ vgl. Pagel, Steve u.a.: Improvisation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive. Und auch eine Antwort auf die Frage von Wolfgang Raible. In: Gröne, Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.25-34 (S.28).

³⁴ Borgards, Roland: Literatur und Improvisation. Benjamins Auf die Minute und die Geschichte der literarischen Improvisationsästhetik. In: JbDSG 51 (2007); S.268-286 (S.277).

³⁵ vgl. Landgraf, Edgar: Improvisation as art. New York 2011.

1.2. Improvisation im frühen 19. Jahrhundert

1.2.1. Die zeitgenössische Rezeption

Obwohl der Begriff der Improvisation im deutschen Sprachraum zu Kleists Zeiten noch nicht alltäglich war, lassen sich doch Spuren der Verwendung des Wortes bis zum frühen 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Dabei ist die Improvisation zu dieser Zeit zwar nicht auf ein bestimmtes Medium festgelegt, wird aber wie selbstverständlich mit Künsten in Verbindung gebracht und in einem ganz spezifischen Kulturraum verortet. So heißt es 1840 im *Echo, der Zeitschrift für Kunst, Mode und Literatur in Italien*: "In allen Künsten lässt sich improvisiren; in der Musik ist die Sache ihrer Leichtigkeit wegen fast alltäglich geworden; aber auch von einem improvisirenden Maler erinnern wir uns in den letzten Jahren irgendwo gelesen zu haben;"³⁶. In der *Zeitung für die elegante Welt* ist währenddessen zu lesen: "Das Talent zu improvisiren, oder über ein gegebenes Thema aus dem Stegreife in geordneten Versen schön zu sprechen, ist eine Gabe, die, außer in Italien, höchst selten gefunden wird."³⁷ Im Brockhaus aus dem Jahre 1817 heißt es: "Improvisatoren. So nennt man jene Dichter, welche die Fertigkeit haben, über jeden beliebigen oder aufgegebenen Gegenstand aus dem Stegreif gemachte Gedichte zu rezitieren."³⁸ Und Friedrich Bouterwerk bezeichnet die Improvisation sogar schon im Jahre 1801 im ersten Band seines Universalwerks *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts* als die Kunst "aus dem Stegreif zu dichten und zu singen."³⁹

Auffällig an all diesen punktuellen Erwähnungen des Begriffs kurz nach, während und vor Kleists Zeit ist ein vorsichtiger und zugleich faszinierter Blick auf das Phänomen und die Handlung des Improvisierens. Oft wird in der Literatur – wie in dem Kreßschmer-Beispiel – die Improvisation als

³⁶ o.V.: Die Improvisatoren. In: *Echo. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Leben in Italien*. Achter Jahrgang. August 1840 (S.20). Die zeitgenössische Schreibweise ("Improvisiren") wird auch in den folgenden Zitaten zu finden sein.

³⁷ Kreßschmer, A.: Daniel Schönemann ein deutscher Improvisator. In: *Zeitung für die elegante Welt*. 137. Ausgabe vom 17. Juli 1823 (S.1).

³⁸ *Conversations-Lexikon oder enzyklopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*. Fünfter Band I-L. Stuttgart 1817 (S.27f.).

³⁹ Bouterwerk, Dietrich: *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts*. Erster Band. Göttingen 1801 (S.320).

südeuropäisches, ganz spezifisch romanisches Phänomen betrachtet. Italien, Spanien und Frankreich werden nicht nur als Herkunftsländer, sondern mitunter gar als einzige Orte der Improvisation markiert, wie u.a. auch Kathinka Zitz-Halein es tut, indem sie in ihrer Goethe-Biographie von 1863 dem Dichturfürsten die spitzbübige Bemerkung in den Mund legt "Es ist nicht Sitte in Deutschland (...) daß die Dichter auf den Straßen improvisiren. Wir schreiben unsere Werke nieder, lassen sie drucken, und so werden sie unter der Menge verbreitet, die sie liest und nachempfindet."⁴⁰ Einige Enzyklopädien der Zeit gehen sogar so weit, Improvisatoren besonders im afrikanischen und arabischem Raum zu verorten, da diese "Rassen" besonders fantasiebegabt und vital seien.⁴¹

Diese grundsätzlich kritische, aber auch neugierig ethnische Rezeption des Phänomens der Improvisation kommt nicht von ungefähr: Viel zu tief saß noch in dieser Zeit die Assoziation der Improvisation mit dem freien Schauspiel durch die Vertreter der Commedia dell'arte, die im Jahrhundert zuvor den Begriff durch ihre als *all'improvviso* bezeichneten Aufführungen im deutschen Sprachraum verbreitet hatten.⁴² Diese wurden von den deutschen Dramatikern und Dramentheoretikern der damaligen Zeit mit der beginnenden Dramatik der Aufklärung offen angefeindet, ihre Konzepte wurden sogar mit theatralen Mitteln von der Bühne verbannt.⁴³ So wie die deutschen Dramentheoretiker das Prinzip der Improvisation von der Bühne entfernt hatten,⁴⁴ war das freie, improvisierte Spiel im gesamtgesellschaftlichen kulturellen Diskurs zu einem Nischendasein degradiert worden: "As oral traditions are increasingly replaced by conventions and codes that rely on the

⁴⁰ Zitz-Halein, Kathinka: Der Roman eines Dichterlebens. Göthes Männerjahre. Leipzig 1863 (S.3).

⁴¹ vgl. Eichhorn, Andreas: Improvisation im 19. Jahrhundert. Traditionen einer Musikpraxis zwischen Geniekult und Handwerk – in historischer Perspektive. In: Jazzforschung / Jazz Research 41. Graz 2009; S.135-171 (S.137).

⁴² vgl. Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. 3. Auflage, Tübingen 2010 (S.249ff.).

⁴³ vgl. ebd. (S.287). Die Ablehnung der Hanswurstiaden – als eingedeutschte Harlekinaden – finden sich im theoretischen vor allem bei Gottsched. Einen theatralischen, praktischen Angriff auf das improvisierte Spiel schildert Erika Fischer-Lichte in der Zugrabe-Tragung des Harlekin durch die Theatergruppe der Friederike Caroline Neuber.

⁴⁴ Bezeichnend für diese Entwicklung ist eine von Iffland geschilderte Episode, in der sich Ekhof über das freie Spiel unvorbereiteter Schauspieler echauffiert und diese zu zusätzlichen Übungen zwingt. Vgl.: Ebert, Gerhard: Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers. Berlin 1979 (S.31).

practice of writing, improvisation, despite its long and venerable history in music, poetry, and theater, falls victim to the distinction between 'high' and 'low' art."⁴⁵ In diesem Zusammenhang ist auch die für Kleists Text *Über das Marionettentheater* nicht unerhebliche Ablehnung des Marionettentheaters bis hin zur Repression durch die staatliche Obrigkeit erwähnenswert, fand sie doch genau in jenem Rahmen statt, der der hohen, schriftlich fixierten und vom Damentext auf die Bühne gebrachten Kunst eine Präferenz gegenüber der niederen und spontanen Kunst gab, wie sie auf den kleinen Schaubühnen des Landes stattfand.⁴⁶

Vollkommen ließ sich das, insbesondere durch klassische und romantische Autoren gepflegte, zaghafte Interesse an Prinzipien der Improvisation jedoch nicht aus dem deutschen Kulturraum verdrängen. So war bei den Dichtern der Klassik und frühen Romantik durchaus Interesse vorhanden, den Import der italienischen Improvisationskunst nach Deutschland voranzutreiben: Angeregt durch Auftritte von italienischen Improvisatoren in Deutschland, versuchte unter anderem Goethe, improvisierte Dichtung auch in der deutschen Sprache umzusetzen. Er musste aber – wie unter anderem in einem Brief an Charlotte von Stein dokumentiert – zugeben, dass dies sprachbedingt weitaus schwieriger wäre als in der italienischen Dichtung.⁴⁷ Über Goethe wurde das Interesse an der italienischen Improvisation auch bei den Romantikern geweckt, namentlich bei Christoph Martin Wieland und Karl August Böttiger, die 1802 in der Zeitschrift *Teutscher Merkur* einen langen Artikel veröffentlichten, in dem sie die italienische Improvisationskunst exponiert lobten.⁴⁸ Es mag zu viel gesagt sein, in diesem Zusammenhang – so wie Angela Esterhammer es tut – von einem "improvisational turn"⁴⁹ in der deutschen Kultur des beginnenden 19. Jahrhunderts zu sprechen, wurde die Improvisation doch selbst von den Weimarer Kreisen nach wie vor als italienisches, "exotisches" Phänomen betrachtet, allerdings entwickelten sich in deren Traditionslinie, die ihre Wurzeln in der impulsiven Generation der

⁴⁵ Landgraf, Edgar: *Improvisation as art*. New York 2011 (S.42).

⁴⁶ vgl. Wild, Christopher J.: *Wider die Marionettenfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität*. In: *KJB* 2002; S.109-141 (S.110ff.).

⁴⁷ vgl. Esterhammer, Angela: *Romanticism and Improvisation. 1750-1850*. New York 2008 (S.43).

⁴⁸ vgl. ebd.

⁴⁹ ebd. (S.45).

Stürmer und Dränger hatte⁵⁰, Vorstellungen einer autonomen Ästhetik, die, wenn schon nicht mit dem Begriff der Improvisation operierten, zumindest Prinzipien der spontanen, impulsiven Schöpfung in ihre Ästhetik übernahmen. Genannt seien an dieser Stelle vor allem Karl Philipp Moritz und dessen Begriffe der "Tatkraft" und "Bildungskraft", die in den Kontrast zur bloßen Imitation gesetzt werden,⁵¹ sowie Schlegels Konzept der Ironie auf der Bühne als spontane Auseinandersetzung mit den dramatischen Vorlagen⁵² und deren Erweiterung durch Adam Müller zu einem universellen Konzept künstlerischer Schöpfung.⁵³ In deren Konzepten entwickelt sich bereits – durch eine Verlegung des Fokus vom Spielerischen zum Schöpferischen⁵⁴ – eine spezifisch deutsche Vorstellung der Improvisation, die ihre Entsprechung in der Renaissance eines traditionellen Sprichwortes findet.

1.2.2. Der Stegreif

Zeitgleich mit der Diskreditierung und romantischen Neubesetzung des Begriffs und Konzepts der Improvisation aus dem italienischen Raum lässt sich eine Synonymisierung des kulturhistorisch vorbelasteten Terminus durch die Phrasen der *Stegreifhandlung* und *Stegreifrede* feststellen, die im Deutschen einer Traditionslinie folgen, die sich deutlich von dem Begriff der Improvisation aus dem romanischen Sprachraum unterscheidet. Dabei lässt sich die Verwendung des "Stegreifs" als Bezeichnung für spontanes, unvorbereitetes Handeln bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen, zugleich erlebt die spezifische Redensart "Aus dem Stegreif reden" erst im 18. Jahrhundert insbesondere durch die Literaten der Aufklärung, der Geniezeit und der Romantik eine beispiellose Konjunktur.⁵⁵ Die Gebrüder Grimm definieren die Phrase in ihrem Wörterbuch als:

⁵⁰ vgl. ebd. (S.36).

⁵¹ vgl. Landgraf, Edgar: *Improvisation as art*. New York 2011 (S.72).

⁵² vgl. ebd. (S.85).

⁵³ vgl. ebd. (S.96). Adam Müller als Weggefährte Kleists und Mitherausgeber des *Phoebus* hatte einigen Einfluss auf dessen noch weiterreichenden Improvisationskonzepte.

⁵⁴ vgl. dazu auch Landgraf, Edgar: *Eine wirklich transzendente Buffonerie. Improvisation und Improvisationstheater im Kontext der frühromantischen Poetologie*. In: Bormann, Hans-Friedrich u.a. (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*. Freiburg 2010; S.65-94.

⁵⁵ vgl. Röhrich, Lutz (Hg.): *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Band 3. Freiburg 1992 (S.1532).

“aus dem stegreif sprechen, d. h. ohne grosze vorbereitung und ohne manuscript: (...) aus dem stegreif schreiben u. s. w., d. h. ohne grosze vorbereitung keck seine ansichten niederschreiben.”⁵⁶

Sie schlagen gar an anderer Stelle den Begriff des "Stegreifvortrags" direkt als mögliche wörtliche Übersetzung des Begriffs der Improvisation vor.⁵⁷ Auffällig an allen Stegreif-Definitionen im Wörterbuch der Gebrüder Grimm⁵⁸ ist, dass diese in ihrer Definition häufig mit dem Verb "Improvisieren" erklärt und partiell übersetzt werden, während weder dieses Verb noch das zugehörige Substantiv oder Adjektiv eigene Lexeme besitzen. Exemplarisch für den Versuch, die Stegreif-Phrase als deutsches Pendant der "Improvisation" zu etablieren, steht die Erwähnung in Joachim Heinrich Campe's *Handwörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung von Fremdwörtern*, in dem es zum Improvisieren heißt: "Aus dem Stegreife dichten, reden, handeln;"⁵⁹ und das Verb "Stegreifern" als Synonym für die deutsche Sprache offeriert wird. Mit dem Versuch, den Stegreif als Ersatz für den Improvisationsbegriff zu etablieren, wird dieser im Deutschen durch eine Nuance ergänzt, die zur damaligen Befindlichkeit zwischen romantischer Vergangenheitsehnsucht und martialischer, nationaler Identitätsfindung passt. So referiert der Begriff sowohl auf eine verklärte, heroisierende Vorstellung des adligen, kriegerischen Ritterwesens als auch auf ein romantisches Bild des Mittelalters im Allgemeinen. Johann Baptist Mayer schreibt in seinem *Synonymischen Handwörterbuch der deutschen Sprache* über den redensartlichen Stegreif:

(...) vom Stegreife leben: anstatt vom Raube leben, und: aus dem Stegreife eine Rede halten, ein Gedicht vortragen u.s.w., für: Auf der Stelle und ohne vorhergegangene Vorbereitung eine Rede halten. Die erstere Redensart schreibt sich von den Zeiten her, wo es Ritter gab, welche von ihren Burgen umher spähten, und sobald sie einen Reisenden erblickten, von dem sie etwas zu erbeuten hofften, sich mit ihren Knechten zu Pferde schwangen und über den Reisenden

⁵⁶ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. (Sp. 1391).

⁵⁷ vgl. ebd. (Sp. 1394).

⁵⁸ Es gibt im DWB insgesamt 24 Lexeme, in denen der Begriff "Stegreif" in verschiedenen Phrasen auftaucht.

⁵⁹ Campe, Joachim Heinrich: Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke. Braunschweig 1813 (S.368).

herfielen, um ihn zu berauben. Die zweite Redensart bezieht sich darauf, daß die Ritter der erwähnten Art zu ihren Raubzügen keine langen Vorbereitungen brauchten.⁶⁰

Diese Vorstellung der Improvisation scheint mit der Leichtigkeit des italienischen Improvisationstheater nur noch wenig gemein zu haben. Es ist eine Auffassung, die bereits etymologisch sowohl martialische als auch existenzialistische und in ihrer Definition universell anthropogene Züge trägt. Insbesondere durch die Vorstellung eines "Handeln aus dem Stegreif" entwickelt sich eine Improvisationsvorstellung, der jeglicher Bezug zum Künstlerischen fehlt, die in ihrer anthropogenen Stoßrichtung Züge einer universell, atavistischen Improvisationsauffassung trägt, nicht unähnlich der zuvor dargestellten – aktuellen – Auffassung der Improvisation als genereller Eckfeiler des menschlichen Handelns. In ihrer ganzen Ausprägung zeigt sich diese jedoch erst Mitte des 19. Jahrhunderts, lange Zeit nach Kleists Wirken, allerdings auch in einer Form, der wir bei Kleist wieder-, oder besser gesagt, erstbegegnen werden.

1.2.3. Auf dem Weg zur Moderne: Improvisation bei Friedrich Nietzsche

"Die Bacchen / 'improvisiren'"⁶¹ schreibt Friedrich Nietzsche in seinen Notizen für *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, um wenig später zu ergänzen: "Die Verschmelzung der Vision mit der verzauberten Improvisation – Ursprung des Drama's"⁶² Tatsächlich ist der Begriff der Improvisation letzten Endes nicht in den eigentlichen Text eingeflossen, was umso erstaunlicher ist, wenn man bedenkt, wie oft er von Nietzsche in seiner Vorarbeit benutzt wird. Da ist von der "improvisierenden Bühnenfigur" die Rede, von einer "Improvisation aus fremdem Charakter heraus", von der "Aufhebung des Charakters (...) in der Improvisation" und Improvisation wird mit "Selbstentäußerung" umschrieben.⁶³ Damit greift Nietzsche nicht nur eine

⁶⁰ Mayer, Johann Baptist: Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache. Kempten 1837 (S.942).

⁶¹ KSA 7 (S.295). Alle folgenden Nietzsche-Zitate aus: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausgabe. München 1999.

⁶² ebd. (S.312).

⁶³ vgl. ebd.

Vorstellung der Kunst auf, die das Ideal ihrer Entstehung im freien Improvisieren sieht,⁶⁴ sondern geht auch weit darüber hinaus, indem er seiner Ontologie und Metaphysik der Kunst eine Metaphysik des Improvisierens einschreibt. Bestimmt wird das ontologische Moment in Nietzsches Ästhetik durch den Bezug der Kunst zum Leben: "Nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt."⁶⁵ Für Nietzsche wird das Dasein beeinflusst durch die beiden widerstreitenden Triebe des Apollinischen und Dionysischen, die in ihrer Duplizität sowohl die Kunst als auch das Leben an und für sich determinieren.⁶⁶ Während das Apollinische für den Traum und den Schein steht, ist das Dionysische in seinem archaischen, atavistischen Moment der Urgrund allen Seins, der Rausch, der den "Schleier der Maja"⁶⁷ zerreißt und in dem "der Mensch (...) nicht mehr Künstler (...) [sondern] Kunstwerk"⁶⁸ ist. Die improvisierenden Bacchen wiederum sind die Diener des Dionysischen, die als tragischer Chor in der griechischen Tragödie Erkenntnisse über die tatsächliche Beschaffenheit der Welt erlangen, indem sie in den dionysischen Abgrund blicken und damit die "Schraken und Grenzen des Daseins"⁶⁹ vernichten. Mit der euphorischen Verteidigung des dionysischen Prinzips geht eine Ablehnung so genannten "Sokratischen" einher.⁷⁰ Das Sokratische ist nach Nietzsche gekennzeichnet durch das Rationalistische, durch die Überlegung und den Plan. Es ist verantwortlich für "den Typus des theoretischen Menschen"⁷¹, wodurch es im direkten Gegensatz zur freien Improvisation steht.

Durch die direkte Assoziation des theoretischen Menschen mit Dichtern der Aufklärung wie Lessing und die Gegenüberstellung des theoretischen Prinzips gegenüber den improvisierenden, dionysischen Bacchen entwirft Nietzsche eine Ästhetik, die eine deutliche Präferenz des Impulsiven und Musikalischen⁷² gegenüber dem Schriftlichen und Geplanten aufweist. Mit

⁶⁴ vgl.

⁶⁵ KSA I (S.47).

⁶⁶ vgl. ebd. (S.26).

⁶⁷ ebd. (S.28).

⁶⁸ ebd. (S.29).

⁶⁹ ebd. (S.56).

⁷⁰ vgl. ebd. (S.83).

⁷¹ ebd. (S.98).

⁷² So bezeichnet er die Musik als "Sprache des Willens" (ebd. S.107) und fordert einer "Ernährung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik" (ebd. S.131).

der damit verbundenen Betonung der Rechtfertigung des Daseins als ästhetisches Phänomen⁷³ wird die improvisierte, freie – nicht an ein Ordnungssystem und einen Plan gebundene – Performanz für Nietzsche zur ästhetischen Stütze eines dionysischen Volkes: Improvisation wird zur durch die Ästhetik begründeten Anthropologie und Metaphysik. Die Kunst wird zur Rechtfertigung und Stimulans des Lebens, zu einem universellen Prinzip, das erst in der freien, nicht an Theorie gefesselten Ausübung zu voller Blüte kommen kann: "Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens."⁷⁴ Damit bereitet Nietzsche einen Brückenschlag zu Kunsttheorien und -Praktiken der literarischen und ganz allgemein künstlerischen Moderne im 20. Jahrhundert vor.⁷⁵ Gerade angesichts der Tatsache, dass Kleist insbesondere zu Beginn des 20. Jahrhunderts vielfach als Antizipator nietzscheanischer Kunst- und Lebensauffassungen gelesen wurde,⁷⁶ wird diese universelle Lesart eines improvisatorischen Prinzips als anthropogene Konstante durch die Kunst und über die Kunst hinaus zu einem wichtigen Baustein zum Verständnis des Kleist'schen Improvisationsbegriffes und -Motivs, wird hierin doch deutlich wie dessen Motivik bis ins 20. Jahrhundert hinein getragen und radikalisiert wurde.

⁷³ vgl. ebd. (S.152).

⁷⁴ KSA 13 (S.521)

⁷⁵ Zur Rezeption Nietzsches in der literarischen Moderne vgl. Valk, Thorsten: Friedrich Nietzsche. Musaget der klassischen Moderne. In: ders. (Hg.): Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Göttingen 2009; S.1-20.

⁷⁶ Zur Kleist/Nietzsche-Rezeption im frühen 20. Jahrhunderts vgl. Lütteken, Anett: Heinrich von Kleist – Eine Dichterrenaissance. Tübingen 2004 (S.214-229). Lütteken fast die modernen Kleist-Lesarten, die den Dichter in einer Verbindung mit Nietzsche stellen pointiert mit der Phrase "Der dionysische Kleist" zusammen.

2. Motivik der Improvisation in Kleists Spätwerk anhand dreier Werke

2.1. Zum Forschungsstand

Die Anzahl der literaturwissenschaftlichen Werke, die Kleist direkt in Zusammenhang mit dem Begriff der "Improvisation" bringen, ist erstaunlich überschaubar: *Erstaunlich* insbesondere deswegen, da gerade sein Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* in zahllosen nicht literaturwissenschaftlichen Texten als Exempel für das Konzept der Improvisation herangezogen wird.⁷⁷ Eine Analyse von Kleists Werk im Hinblick auf die Improvisation unternimmt Anthony Stevens. Dieser betrachtet dabei die Improvisation jedoch nicht als Motiv oder Topos in Kleists Werk selbst, sondern sieht sie stattdessen im schöpferischen Prozess seiner Werke eingeschrieben, quasi als Strukturmerkmal sowohl seiner dramatischen als auch epischen Dichtung.⁷⁸ Mit Gabriele Brandstetter und Edgar Landgraf finden wir zwei Autoren, die sich jüngst dezidiert mit dem Phänomen der Improvisation in Kleists Werk auseinandergesetzt haben. So widmet Landgraf in seiner bereits erwähnten Monographie "Improvisation as art" der Improvisationsmotivik Kleists ein eigenes Kapitel⁷⁹, in dem er unter anderem auf das improvisatorische Moment in der Paradoxe *Von der Überlegung* und im Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* eingeht, deren Motivik der Improvisation auch in dieser Arbeit eine wesentliche Rolle spielen werden. Ebenfalls dezidiert auf Kleist nimmt Landgraf in seinem Aufsatz "Improvisation: Form and Event" Bezug, in dem er hervorhebt, dass Kleist zwar das Motiv der Improvisation in seinen Texten vielfach verarbeite, allerdings nicht selbst als Textproduzent improvisiere.⁸⁰ In der Einleitung des von ihr herausgegebenen Sammelbands über das "Improvisieren" referiert Gabriele Brandstetter auf den einzigen Text, in dem

⁷⁷ z.B. Wendlandt, Wolfgang: Veränderungstraining im Alltag. Stuttgart 2003 (S.67ff.)

⁷⁸ vgl. Stephens, Anthony: On Structures in Kleist. In: A Companion to the works of Heinrich von Kleist. New York 2003; S.63-80.

⁷⁹ vgl. Landgraf, Edgar: Improvisation as art. New York 2011 (S.109-140).

⁸⁰ vgl. Landgraf, Edgar: Improvisation: form and event : a Spencer-Brownian calculation. In: Clarke, Bruce u.a. (Hg.): Emergence and embodiment : new essays on second-order systems theory. Durham 2009; S.179-205 (S.186).

Kleist den Begriff der Improvisation direkt verwendet, eine kurze Theateranekdote, in der der Schauspieler Herr Unzelmann auf die Order seines Regisseurs, nicht zu improvisieren, ironisch reagiert, indem er einem Pferd während der Aufführung auf der Bühne improvisierend das Improvisieren verbietet.⁸¹ Erst vor kurzem hat Brandstetter im Begleitheft zur Kleist-Doppelausstellung "Krise und Experiment" einen Aufsatz veröffentlicht, in dem sie mit dem Beititel "Choreographie und Improvisation" konkret unter Benutzung des Begriffs "Improvisation" auf das Motiv des Improvisatorischen in Kleists Werk eingeht.⁸² Zuvor hat sie sich zwar schon auf verschiedene Weise mit Topoi wie "Vorhersehbares versus Unvorhersehbares", "Ordnung versus Kontingenz" oder "Choreographie versus freies Spiel" bei Kleist auseinandergesetzt, dabei aber allenfalls das Motiv der Improvisation tangiert, ohne den Begriff konkret zu nennen.⁸³

Damit, das Phänomen in der Auseinandersetzung mit Kleists Werk zu tangieren, ohne mit dem Begriff selbst zu operieren, steht Brandstetter keineswegs alleine dar. Seit Kleist von Literatur- und Kulturwissenschaftlern mit Mitteln der Dekonstruktion erneut – wie schon so oft in seiner Rezeptionsgeschichte – neu gelesen wird, lässt sich eine Häufung von Untersuchungen zu seinem Werk feststellen, die sich mit seiner Motivik des Spontanen, Impulsiven auseinandersetzen, ohne dabei den Begriff der Improvisation direkt zu benutzen. Vielleicht wäre es zu hoch gegriffen Paul de Mans Neukontextualisierung des Marionettentheaters⁸⁴ diesbezüglich als Initialzündung zu nennen, aber es ist schon signifikant, wie eine Konzentration auf das freie Moment sowohl in Kleists Sprache als auch Performanz seit den frühen 90er Jahren in Deutschland eine regelrechte Konjunktur erlebt, widergespiegelt in zahllosen wissenschaftlichen Werken, die sich mit dieser Motivik auseinandersetzen. Als Beispiele genannt seien

⁸¹ vgl. Brandstetter, Gabriele u.a.: Improvisieren. Eine Eröffnung. In: dies. (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Bielefeld 2010; S.7-20 (S.8ff.).

⁸² vgl. Brandstetter, Gabriele: Kleists Bewegungskonzepte. Choreographie und Improvisation. In: Blamberger, Günter/ Iglhaut, Stefan: Kleist / Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011. Bielefeld, Leipzig, Berlin 2011; S.62-70.

⁸³ Erwähnt seien an dieser Stelle unter anderem ihr Beitrag "Kleists Bewegungskonzepte" im Kleistjahrbuch 2007 oder ihre Untersuchung zu der Rolle der Affekte als tragisches Moment in Kleists Penthesilea. vgl. Brandstetter, Gabriele: Inszenierte Karthasis in Kleists Penthesilea. In: Lubkoll, Christine/ Oesterle Günter (Hg.): Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik. Würzburg 2001; S.225-248.

⁸⁴ vgl. de Man, Paul: Allegorien des Lesen. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt a.M. 1988

hier Christian Strubs Untersuchung zu der *allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden*⁸⁵, Joachim Theisens Gedanken zum selben Aufsatz⁸⁶ oder aber auch die Monografie Urs Strässles⁸⁷ und die Aufsatzsammlung von Gerhard Neumann.⁸⁸ In vielen dieser Untersuchungen wird direkt auf de Mans Exkurs zu Kleist Bezug genommen, oder sie bedienen sich zumindest oft einer ähnlichen Methodik zur Erschließung von Kleists Werk, indem sie die Emergenz der sich verfertigenden Sprache im System Bewusstsein⁸⁹ oder den Widerstreit von fixierter Schrift und freier Rede in Kleists Dramatik als Kritik am Logozentrismus thematisieren.⁹⁰ Dabei rekonstruieren diese Ansätze immer wieder das Verhältnis von Spontaneität zu bestehenden Ordnungen in Kleists Werken, wie z.B. ganz dezidiert Hans-Dieter Fronz in seiner Untersuchung des *Prinz Friedrich von Homburg*.⁹¹

In all diesen Untersuchungen kommen Facetten und Momente des Improvisierens als anthropogene Konstante zum Tragen, jedoch ohne dass dieser Begriff von den jeweiligen Autoren konkret benannt werden würde. Angesichts der Tatsache, dass Improvisation als Motiv – wie zuvor gesehen – im postmodernen Diskurs eine kulturwissenschaftliche, anthropologische und interdisziplinäre Renaissance erlebt, kann diesbezüglich von einem Forschungsdesiderat in der aktuellen Kleist-Rezeption gesprochen werden.

⁸⁵ vgl. Strub, Christian: Bloße Ausdrückung und "lautes Denken". Zu Kleists Aufsatz Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: *Ars Semiotica* 11 (1988) S.273-294.

⁸⁶ vgl. Theisen, Joachim: "Es ist ein Wurf mit dem Würfel, aber es gibt nichts anderes." Kleists Aufsatz Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: *DVjs* 1994, Heft 3; S.717-744.

⁸⁷ vgl. Strässle, Urs: *Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft*. Würzburg 2002

⁸⁸ Neumann, Gerhard (Hg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Freiburg 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; 20).

⁸⁹ vgl. Pass, Dominik: Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim reden. Eine systemtheoretische Lektüre. In: *KJB* 2003; S.107-136. Dominik Pass wählt einen systemtheoretischen, an den Theorien Niklas Luhmanns orientierten Zugang, um Kleists Aufsatz in den postmodernen Diskurs einzubetten.

⁹⁰ vgl. Linhardt, Annette: "...Sagts mir mit zwei Worten" (V. 1312) – Prinz Friedrich von Homburg. In: Jeziorkowski, Klaus (Hg.): *Kleist in Sprüngen*. München 1999; S.114-131.

⁹¹ vgl. Fronz, Hans-Dieter: Verfehlt und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists. Würzburg 2000 (S.366-403).

2.2. Improvisiertes Sprechen – Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden

Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden kann in vielerlei Hinsicht als prototypischer Text über die Macht der Improvisation im rhetorischen Diskurs gelesen werden. In dem in den Jahren 1805/1806 entstandenen in den folgenden Jahren für eine potentielle Veröffentlichung überarbeiteten und schließlich posthum publizierten Text⁹² setzt sich Kleist dezidiert mit den Möglichkeiten einer Rede auseinander, in deren Akt selbst ihr eigener Inhalt konstituiert wird. Sowohl die Konzentration auf die Sinnkonstitution im Akt des Sprechens selbst als auch die annähernd passive Rolle des ideellen Redenden und nicht zuletzt das Verhältnis des improvisierenden Rhetorikers zu den von ihm evozierten Ereignissen sind eng an die verschiedenen Facetten der Improvisation geknüpft, die in den vorangehenden Kapiteln erläutert wurden. Anhand sechs anekdotischer Beispiele⁹³ zeigt Kleist sowohl den Erfolg einer improvisierten Repräsentation als auch den Misserfolg einer nicht improvisierten, geplanten Repräsentation⁹⁴ auf. Er entwirft dadurch das trotz und gerade wegen seiner Episodenhaftigkeit komplexe Gesamtbild eines emergenten, improvisierenden Sprechens, das direkt zur improvisierten Tat, zum improvisierten Handeln überleitet.

2.2.1. Improvisiertes Sprechen als epistemologische Strategie

Der Einstieg in den Text, der zugleich die ersten beiden Anekdoten – den Erkenntnisgewinn des Schreibenden im Gespräch mit seiner Schwester sowie den Erkenntnisgewinn Rousseaus im Gespräch mit seiner Magd – einleitet, kennzeichnet die improvisierte Rede als epistemologische Strategie:

⁹² Für einen Überblick über die Genese und Überlieferung des Textes, vgl.: Kapp, Gabriele: "Des Gedanken Senkblei". Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799 – 1806. Weimar 2000 (S.295 f.).

⁹³ Zur generellen Struktur des Textes vgl. Theisen, Joachim: "Es ist ein Wurf mit dem Würfel, aber es gibt nichts anderes." Kleists Aufsatz Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: DVjs 1994, Heft 3; S.717-744 (S.720).

⁹⁴ vgl. Pass, Dominik: Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim reden. Eine systemtheoretische Lektüre. In: KJB 2003; S.107-136 (S.112). Die abschließende Anekdote der Examenssituation als misslingende Rede, gerade wegen der fehlenden Improvisationskraft, wird in der folgenden Interpretation zu Gunsten eines Fokus auf die improvisierte Rede ausgeklammert werden.

Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen.⁹⁵

Die freie Rede wird im Einleitungssatz als eine Strategie charakterisiert, die genau dann zum Zuge kommen soll, wenn das Meditieren, also das Nachsinnen in der rationalistischen Tradition, sich als ungeeignet erwiesen hat, Erkenntnisse zu gewinnen.⁹⁶ Es scheint folgerichtig, dass Kleists Text in seiner jüngsten Rezeption vielfach dergestalt ausgelegt wurde, dass in ihm die Rede als radikale Konstitution des Selbst, sowohl epistemologisch als auch ontologisch, charakterisiert sei, dass er eine Neubewertung der Rhetorik darstelle, die in diesem Falle nicht einen Gesprächspartner überzeugen, sondern viel mehr zum persönlichen Erkenntnisgewinn und zur Verfestigung des eigenen Wissens führen solle.⁹⁷ Kleist markiert für den Einstieg in besonderer Weise die erkenntnistheoretische Rolle der Rede, deren Ziel dann auch weniger der Gesprächspartner als vielmehr der Sprechende selbst sein soll. So heißt es bereits in der Einleitung: "Ich will, daß du aus der verständigen Absicht sprichst, **dich** zu belehren."⁹⁸ Dabei fungiert die Sprache nicht als bloßes Derivat eines Gedankenstroms, sondern ist diesem mindestens ebenbürtig; Sprache und Geist befruchten sich gegenseitig, um eine Erkenntnis zu gebären. Die Sprache ist dem Geist nicht unterworfen sondern fungiert "wie ein zweites mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse."⁹⁹ Mit dieser Verbindung von Sprache und Geist ist eine wesentliche Facette der Improvisation gekennzeichnet, da diese Form der erkenntnisgewinnenden Rede "zu einer weitgehenden Synthese von Kognition

⁹⁵ BKA II/9 (S.27).

⁹⁶ Die Tradition des Meditierens als rationales Nachsinnen, um absolute Gewissheit zu erlangen, wird u.a. am prägnantesten beim Frühaufklärer René Descartes deutlich, der sein zentrales Werk "Meditationen über die Grundlagen der Philosophie" betitelt hat. Andreas Gailus spricht in diesem Zusammenhang ebenfalls von einer "Sprengrung des cartesianischen Rahmens" durch die sich verfertige Rede. Vgl. Gailus, Andreas: Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen. Kleist und das Ereignis der Rede. In: KJB 2002; S.154-164 (S.155). Zur Ablehnung des epistemologischen Meditierens und der damit verbundenen Wissenschaftlichkeit, vgl. auch: Roussel, Martin: Zerstreungen. Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹ im ethologischen Kontext. In: KJB 2007; S.61-93 (S.78).

⁹⁷ Für einen Überblick über die verschiedenen Interpretationsansätze des Textes, vgl.: Heimböckel, Dieter: Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Göttingen 2003 (S.78 ff.).

⁹⁸ BKA II/9 (S.27). [Hervorhebung von mir, F.B.].

⁹⁹ ebd. (S.30).

und Kommunikation"¹⁰⁰ führt, die sich durch den gesamten Kleistschen Text zieht und durch die schnelle, unmittelbare Komposition der Gedanken "aus der Situation heraus beziehungsweise in die Situation hinein"¹⁰¹ zum improvisiert komponierten und zugleich verbalisierten Gedankengang wird.

Kleist gibt diesem synthetischen Prozess einen Telos, der die Kommunikation nicht nur auf einen nahezu monologischen Akt verdichtet, sondern darüber hinaus mit dem klassischen Lehrbegriff bricht. Belehren bedeutet in Kleists Sinne nicht, eine andere Person über den eigenen Denkprozess aufzuklären, beziehungsweise dieser Person etwas beizubringen, sondern durch den eigenen kommunikativen Akt, ohne jede Form der Selbstbefragung, eine Erkenntnis aus sich heraus zu evozieren, oder wie es bei Christian Strub heißt: Das Belehren als "Prozeß der lauten Gedankenproduktion selbst im nicht fragend-belehrenden Erzählen"¹⁰².

Wenn Kleist in der weiteren Charakterisierung dieser Genesis der Erkenntnis schließlich zu dem finalen Fazit kommt, "daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist"¹⁰³ wird damit die wesentlichste Facette der Improvisation in den Prozess eingeschrieben: Das Reden in der Form des lauten Denkens besitzt den Kern der Unvorhersehbarkeit. Zu Beginn des Redeaktes ist eine spätere Erkenntnis keinesfalls gewiss, vielmehr beginnt die Rede damit, dass" [ich] irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht."¹⁰⁴ Während die gesuchte Erkenntnis selbst außer Kraft gesetzt wird, indem der Redegegenstand "durch seine Unbestimmtheit und Unbekanntheit charakterisiert ist"¹⁰⁵, ist der gesamte Prozess des Redens dadurch gekennzeichnet, ergebnisoffen zu sein. Ein Erkenntnisgewinn kann ebenso ausbleiben, wie sich die gewonnene Erkenntnis als vollkommen anders als erwartet entpuppen kann. Damit ist das

¹⁰⁰ Riedl, Peter Philipp: Transformation der Rede. In: KJB 2003 (S.88).

¹⁰¹ Kurt, Ronald: Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. In: Kurt, Ronald /Neumann, Klaus (Hg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.23-46 (S.25).

¹⁰² Strub, Christian: Bloße Ausdrückung und "lautes Denken". Zu Kleists Aufsatz Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: Ars Semiotica 11 (1988); S.273-294 (S.280).

¹⁰³ BKA II/9 (S.28).

¹⁰⁴ ebd. (S.27).

¹⁰⁵ Theisen, Joachim: "Es ist ein Wurf mit dem Würfel, aber es gibt nichts anderes." Kleists Aufsatz Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: DVjs 1994, Heft 3; S.717-744 (S.720).

Unvorhersehbare das Fundament der beginnenden Rede; und zwar bereits beim Redenden, der sowohl seine Zuhörer als auch sich selbst zu überraschen vermag. Im Mittelpunkt steht vorerst nicht die Erkenntnis, die zu Beginn der Rede nur in einer dunklen Vorstellung vorhanden ist, sondern die Rede selbst. Diese ist in ihrer Prozessualität zwar auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet, das tatsächliche Erreichen dieses Ziels wird aber bereits in seinem Erfolgen von "Erstaunen" begleitet. Der Sprecher wird von seinem eigenen Erfolg überrannt. Hier wird schließlich eine dritte, das Selbst betreffende, Facette des Improvisierens evident: Der improvisierende Redner büßt durch den spontanen Akt ein Stück seiner autonomen Subjektivität ein. Durch das Ausschalten einer erkenntnisorientierten Reflexion im Akt wird ein Stück (Selbst-)Bewusstsein inhibiert, das Subjekt als erkennendes Subjekt wird zum Patiens seines eigenen Redens, zum Reagierenden auf die Äußerungen des Körpers. Der Akt gewinnt dadurch eine anthropogene Radikalität, in der der Sprechende einem unbestimmten, fremden Willen unterworfen ist, der wiederum den Akt als Akt selbst konstituiert und damit – trotz Telos – diesen in das Zentrum des Prozesses rückt und von einem metaphysischen Glauben an das Subjekt befreit.¹⁰⁶ Der Sprechende wird zum Patiens und Respondenten seines eigenen Aktes. Er spricht nicht als bewusstseins- und vernunftgeleitetes Wesen, sondern es spricht aus ihm der Moment, das Prinzip des Unvorhersehbaren, der Prozess selbst, und damit das Improvisieren.

2.2.2. Improvisiertes Sprechen in seiner Wirkkraft auf die beteiligten Subjekte

Doch was geschieht in diesem von Urs Strässle als "Reden ohne Subjekt"¹⁰⁷ bezeichneten Prozess? Spielen die Protagonisten – also sowohl der Improvisierende als auch seine Gesprächspartnerin – überhaupt noch eine Rolle? Und wenn ja, welche Auswirkung hat die Improvisation auf sie?

Die Frage, ob die Gesprächspartnerin überhaupt eine Rolle spielt und nicht viel mehr die Erkenntnis des Ichs in der Improvisation derart dominant ist, dass diese obsolet wird, greift direkt den Status der Improvisation als

¹⁰⁶ vgl. hierzu die Improvisations-Konzeption von Kozlarek, Oliver: Theoretisch-begriffliche Anschlussstellen für ein Verständnis menschlichen Handelns als Improvisation. In: Kurt, Ronald /Neumann, Klaus (Hg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.47-66 (S.47).

¹⁰⁷ Strässle, Urs: Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002 (S.166 f.).

"Dargebotenes" an: Einzig auf sich selbst zurückgeworfen wäre der Sprechende ein Solus Ipse, er würde nicht nur als Erkennender im Zentrum des improvisierenden Aktes stehen, sondern würde auch nur für sich selbst improvisieren. Das Ich wäre, wie es bei Dieter Heimböckel heißt,¹⁰⁸ ohne es zu wollen in die Isolation getrieben. Konsequenz zu Ende gedacht würde die improvisierte Rede solus ipse ihre Rolle als Improvisation verlieren, da Improvisation – wie zuvor erläutert – bereits in ihrem Kern als rezipierter Akt betrachtet werden muss.¹⁰⁹

Obwohl Kleist eine Gesprächspartnerin voraussetzt, wird dieser von Beginn an tatsächlich eine nahezu arbiträre Rolle zugeschrieben: Durch die Charakterisierung als "dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt"¹¹⁰ wird die potentielle Gesprächspartnerin vollkommen auf Ort und Zeit der Konversation reduziert. Es spielt anscheinend keine Rolle, welche Haltung das Gegenüber zum Improvisierenden einnimmt, welche Charaktereigenschaften es mitbringt oder welche Vorgeschichte die beiden haben. Die zentralen Wesensmerkmale sind mit "bekannt" und "anwesend" so weit wie nur irgendetwas möglich erfasst.

Auch im weiteren Verlauf der ersten Anekdoten wird diese Beliebigkeit in der Voraussetzung – oder konkreter, diese Voraussetzungslosigkeit – trotz von Kleist eingebrachter spezifischer Personenbeispiele nicht gebrochen. Intelligenz ist bei der Gesprächspartnerin ebenso wenig Voraussetzung ("Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein"¹¹¹) wie Wissen, Kennen oder Können ("Sie kennt weder das Gesetzbuch, noch hat sie den Euler, oder den Kästner studiert"¹¹²), um in der Rede mit ihr zu einer Erkenntnis zu gelangen, auch wenn der Erzähler seiner Schwester zumindest zubilligt, dass sie ihm durch geschicktes Nachfragen mitunter hilft, auf den Punkt seiner Überlegungen zu kommen.¹¹³ Während diese verbale Eingriffsmöglichkeit der Gesprächspartnerin nur in einem kurzen Nebensatz erwähnt wird, liegt ihre

¹⁰⁸ vgl. ebd. (S.85).

¹⁰⁹ vgl.: Raible, Wolfgang: Adaption aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive – Ist Improvisation ein in diesem Zusammenhang brauchbarer Begriff? In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.19-24 (S.22).

¹¹⁰ BKA II/9 (S.27).

¹¹¹ ebd.

¹¹² ebd.

¹¹³ ebd.

tatsächliche Aufgabe, ihr tatsächliches Eingreifen in den Prozess in einer anderen Form des Kommunizierens, mit der Kleist deutlich den Kommunikationsbegriffs seiner Epoche überschreitet, indem er auf eine eigentümliche Form der Kommunikation im Versuch der Nicht-Kommunikation referiert:

Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte¹¹⁴

Die Rolle, die die Schwester in dem Dialog übernimmt, ist die einer Kommunizierenden, die ihrem Gesprächspartner nolens volens nonverbal ihre eigenen Gedanken mitteilt, indem sie diese Gedanken unterdrückt. Es erinnert an Paul Watzlawicks berühmten Satz "Man kann nicht nicht kommunizieren", wenn Kleist gerade in den feinen Bewegungen der unterdrückten Antwort eine Antwort für sich ausmacht, die wiederum als "Versuch von außen, ihm [dem Gemüt] die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen"¹¹⁵ zu einer maximalen Anspannung und damit zu einer stärkeren Konzentration auf die Problemlösung führt. Die erste Rolle der Gesprächspartnerin ist somit nicht die einer Zuschauerin, deren Erwartungen sowohl erfüllt als auch unterminiert werden, und auch nicht die einer Mitredenden, die mit Sprache in den Prozess eingreift, sondern vielmehr die einer unfreiwilligen Geburtshelferin.¹¹⁶ Obwohl ihre Anwesenheit für den Erkenntnisgewinn vorausgesetzt wird, ist ihre Möglichkeit der Responsivität radikal eingeschränkt. Sie ist die Wertende, deren Wertung nicht verbal artikuliert wird, die sich stattdessen vielmehr in ihrem Verhalten offenbart. Daraus folgt, dass der Improvisierende zwar nicht in die Isolation getrieben wird, jegliches Verhalten der Gesprächspartnerin, der Zuhörerin aber auf ihn ausgerichtet ist. Die Antwortmöglichkeiten der Gesprächspartnerin konzentrieren sich durch den Verzicht auf eine epistemologische Fundierung und einen verbalen

¹¹⁴ BKA II/9 (S.28).

¹¹⁵ ebd.

¹¹⁶ Wie wesentlich bereits die bloße Rezeption für eine Improvisation ist, machen Steve Pagel et al. deutlich, indem sie die Verknüpfung der Improvisation mit der Kooperation betonen und die improvisierte Kooperation mit einem anderen bereits bei der Rezeption des Verhaltens des Rezipienten durch den Improvisierenden ansetzen. Vgl. Pagel, Steve u.a.: Improvisation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive. Und auch eine Antwort auf die Frage von Wolfgang Raible. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.25-34 (S.31).

Ausdruck auf ein "Virtuelles Unterbrechen"¹¹⁷, auf ein nicht-rationales und non-verbales Antworten, deren zentrales Moment das der Gestik ist, die im Moment der Rezeption für den nicht redenden Rezipienten zum eigentlichen Kommunikationsinstrument wird:

Eine unwillkürliche "Bewegung", das "menschliche Antlitz", ein "Blick"¹¹⁸ sind die Ingredienzen dieser non-verbaler Kommunikation, eine Konzentration auf das Physische, die umso spannender ist, wenn man sich die Rezeptionsgeschichte des Topos "Gestik" bei Kleist vor Augen führt. Dieser wurde in der Forschung bereits früh als elementar für Kleists Sprachkritik erkannt und ist seitdem immer wieder – bis zur jüngsten Forschung – als potentieller Ausweg Kleists aus seiner Sprachkrise diskutiert worden.¹¹⁹ Im Fokus auf Kleists "Gebärdenreichtum", der das einlöse, "was er an Mitteilung schuldig bleibe"¹²⁰ oder in der Feststellung, die Dichtung Kleists bestehe aus "Sprache in Gebärden"¹²¹, haben Autoren wie Max Kommerell die zentrale Rolle der Körperlichkeit als Strategie gegen die Sprachlosigkeit und die Unfähigkeit zu Reden in Kleists Texten ausgemacht. Gerade diese in Kleists Werk omnipräsente Bevorzugung des körperlichen vor dem verbalen Akt bekommt in der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* eine ironische Pointe: Ist es doch hier nicht der Sprechende, der angesichts seiner eigenen Sprachlosigkeit oder Sprachunfähigkeit auf Gestik und Mimik zurückgreifen muss, sondern viel mehr die ZuhörerIn, die die Rede des Sprechenden in seinem Kampf mit den eigenen Gedanken durch Gestik, Mimik und das Unterlassen des verbalen Antwortens beeinflusst und bei diesem zu einer Spannung führt, die letzten Endes die Rede zu einem erfolgreichen Abschluss und der damit einhergehenden Erkenntnis bringt. Die verbale Sprache des Improvisierenden wird gespiegelt durch die nonverbale Sprache der ZuhörerIn.

¹¹⁷ Greiner, Bernhard: Mediale Wende des Schönen – 'freies Spiel' der Sprache und 'unaussprechlicher Mensch'. "Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden". "Brief eines Dichters an einen anderen". In: Knittel, Anton Philipp/ Kording, Inka: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2003; S.163-176 (S.164).

¹¹⁸ BKA II/9 (S.28).

¹¹⁹ vgl. Schmidt, Friedrich: "[...] Die Sprache taugt nicht dazu". Zur Sprachkritik Heinrich von Kleists. In: BKF 2004; S.250-278 (S.266).

¹²⁰ Kommerell, Max: Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: ders.: "Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin. Frankfurt a.M. 1956, S.243-317 (S.310).

¹²¹ ebd. (S.307).

Die nonverbale Responsivität ist dabei nicht eo ipso in der Zuhölerin vorhanden, sondern wird von dem Improvisierenden bewusst durch ein Spiel mit dem semiotischen System der Sprache provoziert, wodurch die Zuhölerin eine spezifische "Echofunktion, als ›sounding-board‹ zu der notwendigen Erkenntnis"¹²² einnimmt. So attestiert Kleist, dass er im Moment der improvisierten Kommunikation bewusst mit der Geduld seiner Schwester spielt, dass es ihm keineswegs darum gelegen ist, ihr seine Gedanken verständlich zu machen. Viel eher arbeitet er mit rhetorischen Spielereien, um "die gehörige Zeit zu gewinnen"¹²³; mit Appositionen und Füllwörtern bis hin zu "unartikulierten Tönen"¹²⁴.

Mit diesem Stilmittel spielt Kleist nicht nur in dem semiotischen System der Sprache, er bricht dieses auch auf. In dem Verzicht auf Artikulation unter Beibehaltung der Tonalität unterminiert er ihre sinnstiftende Funktion und spricht einer Sprachnutzung das Wort, die ihre eigenen Grenzen aufbricht und den Logos des Systems Sprache außer Kraft setzt. Dieses Sprachverständnis erinnert nicht nur an die Musik – als potentiell universelle Ursprungsform des improvisierten Handelns¹²⁵ –, sondern antizipiert improvisatorische Nutzungen der Sprache, wie sie in der literarischen Moderne und Avantgarde, insbesondere im Dadaismus Verwendung finden.¹²⁶ Durch diesen bewussten Einsatz der rhetorischen Kniffe findet beim Sprechenden ein Kampf über das Selbst hinaus statt, dessen Angriffsziel direkt die Gesprächspartnerin ist. Kleist greift hierbei tief in ein nahezu militärisches Vokabular. Während mit der Metaphorik des "Entreißens", das als Drohung in jeder Bewegung seiner Schwester mitschwingt, noch eine Verteidigung des gesprochenen Wortes als eigener Besitz markiert wird, befördert sich Kleist bereits im nächsten Teilsatz in die Rolle eines kriegerischen Feldherrn, wenn sein Gemüt "wie ein großer

¹²² Hinderer, Walter: Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft. Antinomien in Heinrich von Kleists Welt- und Selbstverständnis. In: KJB 2005; S.21-45 (S.37).

¹²³ BKA II/9 (S.28).

¹²⁴ ebd.

¹²⁵ vgl. Bielefeld, Ulrich: Die Form der Freiheit. In: Kurt, Ronald /Neumann, Klaus (Hg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.67-98 (S.67).

¹²⁶ vgl. Pagel, Steve u.a.: Improvisation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive. Und auch eine Antwort auf die Frage von Wolfgang Raible. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.25-34 (S.29). Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an das Moment des Improvisatorischen bei Nietzsches Begriff des Dionysischen, der die direkte Brücke zur modernen und avantgardistischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts schlägt.

General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt"¹²⁷ ist.¹²⁸

Doch was geschieht dabei mit dem Sprechenden? Als General seiner Sprache würde sein Sprechen jegliches Moment der Unvorhersehbarkeit für ihn selbst verlieren. Er wäre kein Improvisierender mehr, da seine Improvisation nur zum Schein für den Rezipienten stattfände, während er selbst sich deren Verlaufs stets bewusst wäre. Die Improvisation würde damit zur Schein-Improvisation degradiert. Diese Kritik einer bloß scheinbaren Improvisation in der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* vertritt unter anderem Wolfram Groddeck, der nicht nur den gesamten Brief als ironisches Spiel liest, sondern darüber hinaus die gesamte improvisatorische Bewegung als trügerisch darstellt: "Denn das spontane Sprechen erweist sich bei genauerem Hinsehen als höchst kalkulierte Rede: Es handelt sich um keine spontane mündliche Formulierung, sondern um eine stilistisch elaborierte Periode, die den prosodischen Gesetzen von Aufschub, Höhepunkt und retardierendem Moment folgt (...)"¹²⁹.

Der Improvisierende ist in dem Verlauf seiner Rede jedoch keineswegs bloßer, martialischer Rhetoriker, der mit den Reaktionen seiner Zuhörer*in spielt. So findet in dem gesamten Prozess durch eine Abfolge von Bewusstem und Unbewusstem¹³⁰ ein permanentes Wechselspiel von Kontrollverlust und Kontrollgewinn statt, die bis zum fundamentalen Kampf an der Schnittstelle der Menschlichkeit des Sprechenden reicht:¹³¹ Angefangen bei dem Bewusstsein des Denkenden, das im Vorgang des Meditierens zu keiner Problemlösung findet, über die bewusste Inhibierung des Bewusstseins in der freien Rede, über die dadurch evozierte Reaktion beim Rezipienten und die daran anschließende Reaktion auf die Reaktion des Rezipienten durch den

¹²⁷ BKA II/9 (S.28).

¹²⁸ Zur kriegerischen Metaphorik in Kleists Text, siehe auch: Strässle, Urs: Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002 (S.164f.).

¹²⁹ Groddeck, Wolfram: Die Inversion der Rhetorik und das Wissen von Sprache. Zu Heinrich von Kleists Aufsatz "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden". In: Müller-Schöll, Nikolaus/ Schuller, Marianne (Hg.): Kleist lesen. Bielefeld 2003; S.101-116 (S.110).

¹³⁰ vgl. Hinderer, Walter: Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft. Antinomien in Heinrich von Kleists Welt- und Selbstverständnis. In: KJB 2005; S.21-45 (S.37).

¹³¹ vgl. hierzu Neumann, Gerhard: Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umrisse von Kleists kultureller Anthropologie. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; 20); S.13–29.

Improvisierenden¹³² und deren Wechselspiel ad infinitum oder bis zur gewonnenen Erkenntnis. Tatsächlich ist in dieser gesamten Periode jegliche neue Bewegung von einer Unvorhersehbarkeit ihres Auftretens begleitet: Erst die unerwartete, aus dem eigenen Inneren kommende, Notsituation, die Lösung eines Problems nicht finden zu können, zwingt den Improvisierenden sich auf sein improvisiertes Spiel einzulassen, was einem Ausschluss einer jeden Planbarkeit gleich kommt.¹³³ Obgleich er in diesem eine gestische Reaktion des Gegenübers provoziert, kann er deren Auftreten, Verlauf und Ergebnis nicht voraussehen. Er redet, zieht in die Länge, dramatisiert und provoziert, verliert aber die scheinbare Kontrolle über seine Sprache spätestens dann, wenn seine Gesprächspartnerin irgendeine Form von (Nicht-)Reaktion offenbart. Kleist benutzt in diesem Kontext bewusst nicht nur Begriffe aus der Militärsprache, sondern darüber hinaus aus der Terminologie der Affekte: Von "Erregung" ist dann die Rede, vom "angestregten Gemüt" und gar von einer "Heilsamkeit", die in der Reaktion des Gegenübers zum Ausdruck kommt.¹³⁴ Wohlgermerkt, diese Effekte werden nicht als vom Improvisierenden beim Gegenüber evozierte Affekte genannt, sondern ganz im Gegenteil als Affekte, die durch die Reaktion des Gegenübers im Improvisierenden ausgelöst werden. Dass dieser die evozierende Reaktion zuvor durch rhetorische Kniffe provoziert hat, macht ihm zum Opfer einer selbst erschaffenen Notsituation, das wiederum von seinem Opferstatus profitieren kann und damit, wie es Dominik Pass ausdrückt, zum Parasiten wird, "der sich seinen Wirt selbst erschafft"¹³⁵. In dem Moment der provozierten Reaktion des Gegenübers begibt sich der Redende gerade durch seine Provokation plötzlich in die Lage, selbst der Provozierte, der Erregte, der Angestregte zu sein. Dies ist der Moment der Rede, in dem er sein rhetorisches Bewusstsein, seine Kontrolle über das semiotische Spiel kurz verliert, konfrontiert ist mit dem Ergebnis seiner Provokation, und auf dieses wiederum reagieren muss, indem er die Kontrolle

¹³² vgl. Blamberger, Günter: Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: Knittel, Anton Philipp/ Kording, Inka: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2003; S.131-146 (S.133).

¹³³ vgl. Riedl, Peter Philipp: Transformation der Rede. In: KJB 2003 (S.98).

¹³⁴ vgl. BKS II/9 (S.28).

¹³⁵ Pass, Dominik: Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden. Eine systemtheoretische Lektüre. In: KJB 2003; S.107-136 (S.117ff.).

erneut an sich reißt: "Das Denken bedarf der Gegenwart des Anderen, nicht weil der Andere an der Hervorbringung des Gedankens teilnimmt, sondern weil im Gegenteil seine Rolle als potentieller Teilnehmer eine Bedrohung für die Verfertigung des Gedankens darstellt."¹³⁶ Die dadurch in der Periode des Sprechens omnipräsente Kontingenz führt zu einer vollen Entfaltung der Kraft des Improvisierens. Durch ihre Kontingenz entwickelt die improvisierte Rede eine emergente Wirkung und zwar direkt auf das System Mensch, verkörpert durch den improvisiert Sprechenden selbst. Dieser hat sich durch sein Hingeben an den unkontrollierbaren, kontingenten und improvisierten Prozess, sowie die Funktionalisierung des Gesprächspartners als Echo, selbst externalisiert. Er hat Bewusstsein eingebüßt und aufgegeben und seinen Erkenntnisgewinn vollkommen von dem von ihm initiierten Prozess abhängig gemacht. In seiner improvisierten Rede hat er Erkenntnis gewonnen, hat seine Gedanken verfertigt und zugleich sich diese verfertigen lassen. Der Improvisationsakt wird dadurch zum emergenten Handlungsmoment der Situation, durch den der Mensch in einer Abfolge von Deindividuation und Reindividuation sich selbst verfertigt. Der Improvisationsakt hat nicht nur neue Gedanken geschaffen, sondern den Improvisierenden selbst verändert.¹³⁷ Kleist geht, nachdem er die Gesprächspartner als (unfreiwillige) Helfer dieser Selbstemergenz charakterisiert – und in seiner Schwester sowie der Magd Rousseaus exemplifiziert – hat, in der Charakterisierung dieser emergenten Wirkkraft der Improvisation weiter, wenn er sich in der folgenden Anekdote mit einer improvisierten Situation beschäftigt, in der der Telos nicht bloß in einer Erkenntnis und Veränderung des Improvisierenden liegt, sondern in einer radikalen Veränderung anderer Menschen und damit der gesellschaftspolitischen Lage. In der Mirabeau-Anekdote gewinnt das Improvisieren zu seiner epistemologisch emergenten Funktion eine weitere Facette, die der Geschichte schreibenden, universell emergenten Strategie.

¹³⁶Gailus, Andreas: Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen. Kleist und das Ereignis der Rede. In: KJB 2002; S.154-164 (S.156).

¹³⁷vgl. ebenfalls das entsprechende Moment des Improvisierens in der Musik, wie z.B. von Vinko Globokar charakterisiert: "Er [Der Improvisierende] bereichert sich ständig durch Experimente, lernt zu reagieren, zu erfinden, Initiative zu ergreifen, sich beeinflussen zu lassen,, die ganze Verantwortung zu übernehmen für das, was er produziert. Er entwickelt sich nicht nur musikalisch, **sondern besonders auch menschlich**". Globokar, Vinko: Einatmen, Ausatmen. Hofheim 1994 (S.61). [Hervorhebung von mir, F.B.]

2.2.3. Improvisiertes Sprechen als rhetorische Strategie

Bereits der Ausgangspunkt der Mirabeau-Anekdote unterscheidet sich deutlich von den beiden von Kleist zuvor beschriebenen Gesprächssituationen: Kleist erweitert in diesem historischen Bild des "Donnerkeils" die zuvor dargestellte Verfertigung der Gedanken beim Reden gleich um mehrere Facetten: Bereits die Heranführung an diese Gesprächssituation bricht mit dem privaten Rahmen, mit dem Kleist die improvisierte Rede zur Schwester und der Magd charakterisiert hat, indem die Ausdrucks- und Repräsentationsfunktion der Rede eine exponierte Stellung erhalten: Von nun an ist nicht mehr von einem Suchenden, von einem Grübelnden die Rede, sondern von einem "großen Redner"¹³⁸. Telos der improvisierten Rede ist dadurch nicht mehr (nur) die eigene Belehrung des Sprechenden, sondern die Wirkkraft nach außen, die ihm erst die Größe im Angesicht eines staunenden Publikums verleiht.

Neben dieser Erweiterung fällt die Konkretisierung der Redesituation ins Auge: Während in den ersten beiden Gesprächen nur von abstrakten Gedankeninhalten die Rede ist und Kleist in seiner Exemplifizierung niemals spezifisch wird, taucht er im dritten Gespräch nach seiner Hinführung direkt in die spezifisch historische Situation ein: Er benennt Ort ("in den Sitzungssaal, in welchem die Stände noch verweilten"), Zeit ("nach Aufhebung der letzten monarchischen Sitzung des Königs am 23ten Juni") und Protagonisten der Situation ("Mirabeau", "der Zeremonienmeister") konkret.¹³⁹ Der dritte große Unterschied zu den vorausgehenden Improvisationen ist schließlich die am Beginn der Rede stehende Notsituation. War diese bei den zuvor Sprechenden in erster Instanz aus ihnen selbst geboren – indem sie in ihren eigenen Gedanken nicht weiterkamen –, und in zweiter Instanz künstlich erzeugt – indem sie durch die Art der Sprache das Gegenüber zu einer Reaktion zwangen, die sie wiederum zu einer Reaktion zwang –, ist die Not des Mirabeau vollständig von außen gegeben: Als Wortführer des Dritten Standes wird er vom Zeremonienmeister dazu

¹³⁸ BKA II/9 (S.28).

¹³⁹ vgl. ebd

genötigt, auf den Befehl des Königs, die Ständeversammlung aufzulösen, zu antworten.¹⁴⁰

Doch es ist nicht nur diese Neuakzentuierung der Notsituation, die diese Anekdote und auch die danach geschilderte Fabel um einen wesentlichen Aspekt der Improvisation ergänzt. Durch die Verortung des Grundes der Improvisation nach außen bewegt sich deren gesamter Telos weg vom Erkenntnisgewinn für den Interpretierenden hin zu einem Effekt, der bei den Zuhörern erzielt werden soll. Durch die vom Zeremonienmeister an die Stände gerichtete Frage, "ob sie den Befehl des Königs vernommen hätten"¹⁴¹, wird Mirabeau bereits zu Beginn des Gespräches in die Rolle des Antwortenden gedrängt. Seine im folgenden gehaltene Rede, in der sich die Gedanken verfertigen, schließlich zum Bajonett zu greifen, ist dadurch schon vom Grundsatz als reagierende Rede gekennzeichnet, während sich der Improvisierende im Gespräch mit seiner Schwester erst durch die Evokation ihrer Gestik selbst in diese Rolle begeben musste. Man könnte auch, wie Theisen dies tut, von einer verschobenen "Überlegenheit" sprechen, die in dem Befehl an die Stände, sich aufzulösen, objektiviert wird.¹⁴² Mit dieser objektivierten Ohnmacht des scheinbar unterlegenen Mirabeau – die Frage lautet nicht einmal, ob sie den Befehl befolgen würden, der Zeremonienmeister setzt quasi voraus, dass eine Wahrnehmung des Befehls durch den König auch zum Gehorsam von dessen Untertanen führen muss – wird dieser in eine defensive Situation gedrängt, aus der er als Reagierender mit Mitteln der Improvisation herausfinden muss. Kleist attestiert ihm, dass er womöglich bei seinem Anfang ("wir haben des Königs Befehl vernommen"¹⁴³) keineswegs die später erfolgende revolutionäre Rhetorik im Sinn gehabt haben müsse. Auffällig dabei ist der scheinbar nebensächlich eingeworfene Begriff "human"¹⁴⁴, mit dem er den unschuldigen Beginn von Mirabeaus Rede kennzeichnet. Offensichtlich muss im Verlauf des folgenden

¹⁴⁰ vgl. Strässle, Urs: Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002 (S.159, insbes. Fußnote 494).

¹⁴¹ BKA II/9 (S.28).

¹⁴² vgl. Theisen, Joachim: "Es ist ein Wurf mit dem Würfel, aber es gibt nichts anderes." Kleists Aufsatz Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: DVjs 1994, Heft 3; S.717-744 (S.727).

¹⁴³ BKA II/9 (S.28).

¹⁴⁴ vgl. ebd.

Monologs irgendetwas geschehen, was diesen "humanen Anfang"¹⁴⁵ der Rede überwindet, um schließlich zum "Gipfel der Vermessenheit"¹⁴⁶ zu führen und der finalen Aussage: "So sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsere Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden."¹⁴⁷

Für den Wandel von der "humanen", antwortenden Rede zum "Donnerkeil" ist ein zentraler Wendepunkt von entscheidender Bedeutung: "Und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf"¹⁴⁸, attestiert Kleist Mirabeau, bevor er diesen zu seinen eindringlichen Worten gegen den Zeremonienmeister schreiten lässt. Auffällig ist die erneute Passivität, die damit umschrieben wird. In dem entscheidenden Moment der Erkenntnis fungiert Mirabeau nicht als aktiv Handelnder, er ist nicht der im Nominativ erkennende, sondern der im Dativ die Erkenntnis Empfangende: *Ihm* geht ein Quell von Vorstellungen auf. In diesem Augenblick ist die Passivität nicht mehr von außen, durch das Fragen des Zeremonienmeisters provoziert, sondern geschieht im Inneren und tritt zugleich als etwas Fremdes auf, als eine auf Mirabeaus Gedanken emergent wirkende Kraft, die diesen in die Rolle des Empfangenden bringt. Diese Passiv-Setzung des Redenden korreliert mit der im Text später erneut formulierten Pointe "Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß."¹⁴⁹

Der rhetorische Akt wird dadurch zum unbewussten Akt, die Rolle der Actio übernimmt nicht der Geist des Sprechenden, sondern dessen improvisierte Artikulation, die gleichsam gerade wegen ihrer Selbstbefreiung vom Gedankengang zum rhetorischen Machtmittel wird. Mirabeau wird zum Überlegenen, gerade weil er in seiner Rede auf seinen Status als vollkommen bewusst handelndes, autonomes Subjekt verzichtet. Wieder übernimmt der Akt selbst die Kontrolle. Das Improvisieren selbst wird zum zentralen Handlungsmotor, mit verheerender Auswirkung auf den Zuhörer: "Wenn man an den Zeremonienmeister denkt, so kann man sich ihn bei diesem Auftritt nicht anders, als in einem völligen Geistesbankerott vorstellen."¹⁵⁰ Die Entsubjektivierung, die beim Improvisierenden in der improvisierten Rede

¹⁴⁵ ebd.

¹⁴⁶ ebd.

¹⁴⁷ ebd. (S.29).

¹⁴⁸ ebd.

¹⁴⁹ ebd. (S.31).

¹⁵⁰ ebd. (S.29).

auftritt,¹⁵¹ überträgt sich zeitgleich auf den Zuhörer, der durch den "Donnerkeil" der Rede beeinflusst wird, "nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird."¹⁵²

In den verschiedensten Arbeiten zu Kleists Text wurde mittlerweile dezidiert erarbeitet, wie Kleist hier mit elektromagnetischer Metaphorik arbeitet, inwiefern er naturwissenschaftliche und geisteswissenschaftliche Gedanken seiner Zeit in dieser extrem prägnanten Formulierung aufgreift.¹⁵³ Entscheidend an dieser physikalischen Metaphorik ist, dass der Zuhörer und der improvisierende Sprecher ein Stück Humanität eingebüßt haben, indem der Akt des improvisierenden Sprechens als Naturkraft zur zentralen Antriebsfeder der Kommunikation geworden ist: "Die Sprecher werden nun nicht mehr als menschliche Subjekte dargestellt, sondern als bloße Leiter für die Zirkulation unpersönlicher Energien."¹⁵⁴ Damit ist die improvisierte Rede zu einem zweiten Höhepunkt gelangt: Nachdem sie in der ersten Bewegung zu einem Erkenntnisgewinn für den und einer Veränderung des Sprechenden geführt hat, führt sie in der zweiten Bewegung zu einer radikalen Beeinflussung des Zuhörers. Dieser wird wie der Sprecher von dem unvorhersehbaren, überwältigenden, unbewussten Moment der improvisierten Rede ergriffen und selbst in einen Nullzustand versetzt, von dem aus die Improvisation wie schon zuvor beim Improvisierenden ihre emergente Wirkung entfalten kann. Nicht nur der Improvisierende hat sich in seiner Rede als Mensch neu verfertigt, er verfertigt zugleich auch andere Menschen. Diese Bewegung vom Ich über die Auflösung des Ichs zur Behauptung der eigenen Person durch die Rhetorik lässt die Improvisation zum Kampf- und Machtmittel werden.

¹⁵¹ vgl. Kozlarek, Oliver: Theoretisch-begriffliche Anschlussstellen für ein Verständnis menschlichen Handelns als Improvisation. In: Kurt, Ronald/ Neumann, Klaus (Hg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.47-66 (S.47).

¹⁵² BKA II/9 (S.29).

¹⁵³ vgl. u.a. Weder, Katharine: Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus. Göttingen 2008 (S.109-135). Oder: Uffe, Hans: Prinz Friedrich von Homburg und die Anthropologie des animalischen Magnetismus. In: JbDSG 2006; S.47-79.

¹⁵⁴ Gailus, Andreas: Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen. Kleist und das Ereignis der Rede. In: KJB 2002; S.154-164 (S.161).

2.2.4. Improvisiertes Sprechen als Schaffung von Tatsachen

Dieses Machtmittel, dieses Improvisieren ohne vorherigen Plan, dieses Sprechen aus dem Unbewussten als Reaktion auf eigene Bewusstseinslücken und auf die Bedrohung von außen, ist nicht nur erkenntnisgewinnend und auch nicht nur rhetorisch überzeugend. Es kann in einer dritten Bewegung Tatsachen schaffen, die über die Sprache hinausgehen und historische Dimensionen annehmen: "Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte."¹⁵⁵ Neben der erneuten Referenz auf die Bedrohung der eigenen Rede, die vom Gegenüber durch eine kleine – unbewusste – Geste ausgeht, betont Kleist in diesen abschließenden Sätzen der Mirabeau-Geschichte drastisch die Konsequenzen der improvisierten Rede. Diese hat nämlich nicht nur Auswirkungen auf das sprachliche System, in dem sie stattfindet, und das Bewusstsein des Sprechenden und seines Gegenübers, sie schafft Tatsachen von essentieller Bedeutung. Kleist spricht nicht mehr von einem erkenntnistheoretischen oder rhetorischen Ergebnis, sondern von einem, das die komplette Ordnung umstürzen kann. Damit kommt eine weitere Facette des Improvisierens zu tragen, die bei Steve Pagel et.al. als die Entwicklung von emergentem Verhalten und der Ausbildung eigener Traditionslinien umschrieben wird.¹⁵⁶ Während diese dabei vor allem kulturelle Traditionslinien im Kopf haben, beispielsweise das Einkehren improvisierter Stilistiken in den musikalischen Kanon, finden sich selbst in ästhetischen Untersuchungen der Improvisation Haltungen, die diese Bildung von Traditionslinien über einen kulturellen Kontext hinaus als ethisch und sozial bestimmen, die die Perspektiven der Improvisierenden sowie der Zuschauer erweitern und dadurch neue Kontexte eröffnen.¹⁵⁷ Wenn Kleist von einem "Umsturz der Ordnung der Dinge" spricht, wird dieses Konzept einer auf Politik und Gesellschaft übergreifenden Improvisation radikalisiert. Es ist nicht nur mehr die politische Situation, die

¹⁵⁵ BKA II/9 (S.29).

¹⁵⁶ vgl. Pagel, Steve u.a.: Improvisation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive. Und auch eine Antwort auf die Frage von Wolfgang Raible. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.25-34 (S.27).

¹⁵⁷ vgl. Nicholls, Tracey: An Ethics of Improvisation. Aesthetic Possibilities for a Political Future. Plymouth 2012 (S.154).

sich verändert, die Veränderung der Ordnung findet im universellen Rahmen statt. Somit ist selbst die zutreffende Einordnung, die Andreas Gailus vornimmt, dass der Text "einen historischen Wandel in der politischen Semantik [inszeniert], den Augenblick, in dem das Volk aufhört, passives Objekt der Gesetzgebung zu sein und stattdessen unter der Bezeichnung »Nation« zu ihrer Quelle und Grundlage wird."¹⁵⁸, nicht weit genug gefasst. Die improvisierte Rede in Kleists Text verändert radikal die politische Lage und schafft Tatsachen, die über Sprache, Gesellschaft und Politik hinausgehen, indem sie die Dinge selbst betrifft, sowie gesamtgesellschaftlich und gesamt menschlich emergent wirkt.

Dies ist umso signifikanter in der der zentralen Mirabeau-Geschichte folgenden dritten Anekdote, der Fabel, in der die improvisierte Rede zum einen Reaktion auf eine existenzielle Bedrohung ist und zum andern existenzielle Folgen für das weitere Geschehen hat. Die improvisierte Rede wird in der Fabel des Lafontaine zum Richter über Leben und Tod, die dazu führt, dass alle anderen Tiere über den Esel "herfallen und ihn zerreißen."¹⁵⁹

Kleist lässt in seiner Version der Fabel nicht bloß den Fuchs improvisierend sprechen, er lässt gleich daran anschließend die restlichen Tiere impulsiv, von einer plötzlichen Erkenntnis geleitet, improvisierend, handeln, mit fatalem Ausgang für den Esel. Der Moment, in dem die improvisierte Rede durch ihren Inhalt eine Emergenz des Systems, in dem sie stattfindet, heraufbeschwört, und zugleich diese Emergenz ebenfalls improvisiert stattfindet, markiert einen Übergang des Improvisationsverständnisses über die Rede hinaus zum universellen Handlungsparadigma. Nicht bloß das Sprechen vor der Überlegung, auch das Handeln vor der Überlegung in Form einer Improvisation als Reaktion auf eine Improvisation erhält existenzielle Züge. Spätestens an dieser Stelle überschreitet Kleist die engen Grenzen einer Improvisation als an den Rezipienten gerichteten Vortrag und lässt sie stattdessen zum universellen Handlungsprinzip werden. Genau dieses nahezu existenzielle Moment des Improvisierens wird in seiner, in den Berliner Abendblättern veröffentlichten Paradoxe *Von der Überlegung* exemplifiziert und weiter ausgebaut.

¹⁵⁸ Gailus, Andreas: Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen. Kleist und das Ereignis der Rede. In: KJB 2002; S.154-164 (S.160).

¹⁵⁹ BKA II/9 (S.30).

2.3. Improvisiertes Handeln – Die Paradoxe Von der Überlegung

Während es in der Forschung des letzten Jahrhunderts und der Anfänge des letzten Jahrzehnts obligatorisch war, in einer Untersuchung des Textes *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* darauf hinzuweisen, dass dieser in der Forschung noch nicht die Berücksichtigung erhalten habe, die er verdiente,¹⁶⁰ lässt sich in der jüngeren Forschung der Trend zu einer starken Beachtung des Textes herauslesen. Dies insbesondere dann – wie seit den 80ern vielfach geschehen – wenn die Sprachauffassung Kleists im Zentrum der jeweiligen Untersuchung steht. Nun könnte man aber das, was der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* in der älteren Forschung attestiert wurde, gleichsam für die Paradoxe *Von der Überlegung* für die jüngere und jüngste Forschung konstatieren. So wird der kurze, 1810 in den Berliner Abendblättern veröffentlichte Text, zwar oft partiell zitiert, um Thesen zu Kleists Verhältnis zu der Tat zu untermauern, eine Untersuchung des Textes, ohne diesen bloß als Beiwerk in einem größeren Kontext heranzuziehen, steht allerdings aus.¹⁶¹ Dabei findet sich gerade in dieser an einen zukünftigen Sohn bestimmten Rede ein Moment Kleistscher Improvisations-Motivik, das sowohl eine Verbindung zu den Gedankengängen von 1806 darstellt, als auch zu dem, ebenfalls in den Abendblättern veröffentlichten, Essay *Über das Marionettentheater*. Man könnte sogar so weit gehen, die darin modellierte Art der Handlung als Bindeglied zu betrachten, die zwischen der Stegreifrede des ersten und der anmutigen Performanz des zweiten Textes steht.

Damit eignet sich die Paradoxe im besten Sinne für die Rekonstruktion der Improvisations-Motivik in Kleists Spätwerk, kommt doch hier in

¹⁶⁰ vgl. u.a. Weidemann, Heiner: Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren. Eine Exposition des Redens. Bonn 1984 (S.10). Oder auch Theisen, Joachim: "Es ist ein Wurf mit dem Würfel, aber es gibt nichts anderes." Kleists Aufsatz Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: DVjs 1994, Heft 3; S.717-744 (S.718). Oder: Pass, Dominik: Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden. Eine systemtheoretische Lektüre. In: KJB 2003; S.107-136 (S.107).

¹⁶¹ Beispiele für eine partielle, kontextbasierte Erwähnung der Paradoxe finden sich unter anderem bei Joachim Lehmanns "Macht und Zeit in Heinrich von Kleists Erdbeben in Chili" In: Borgards, Roland (Hg.): Diskrete Gebote. Geschichte der Macht um 1800. Würzburg 2002; S.161-184 oder auch bei Ringleben, Joachim: Denken – Reden – Beten. Überlegungen im Anschluss an Humboldt und Kleist. In: Stolzenberg, Jürgen (Hg.): Subjekt und Metaphysik. Konrad Cramer zu Ehren, aus Anlass seines 65. Geburtstags. Göttingen 2001; S.119-136.

konzentrierter Form eine Facette der Improvisation zum Tragen, die deren Bedeutung über das Sprachliche und Künstlerische hinaus erweitert und Improvisation als die umfassende, menschliche Handlungsstrategie kennzeichnet, der wir später auch im *Prinz Friedrich von Homburg* wiederbegegnen werden. Im Folgenden soll zuerst die Konstitution des Textes selbst, als spielerischer, ironischer Umgang mit seinem eigenen Motiv untersucht werden. Daran anschließend gilt es aufzuzeigen, inwiefern Kleist in der kurzen Paradoxe eine Theorie der Improvisation entwirft, die diese zum Eckfeiler des menschlichen Handelns und Lebens werden lässt.

2.3.1. Die paradoxe Improvisation

Das als erstes ins Auge fallende Merkmal des Textes ist seine Selbstkategorisierung als "Paradoxe", die bereits im Titel als paradigmatisch für den Text genannt wird. Was bezeichnet Kleist an seinem Gedankengang als paradox? Ist es, wie größtenteils in der Forschung behauptet, die Umkehrung von Überlegung und Tat, die als zentrales Motiv des Textes fungiert, die ihn zu einer Paradoxe werden lässt?¹⁶² Diese Möglichkeit bietet sich zwar grundsätzlich an, übersieht jedoch das ironische Spiel, das der Text mit seinem eigenen Topos treibt. Bereits ein Blick auf dessen Struktur lässt dieses evident werden und eröffnet die Möglichkeit zu einer weitergehenden Interpretation. Der Text weist eine offensichtliche Schachtelung auf, die in der groben Gliederung in zwei Abschnitte zum Tragen kommt. Dabei fungiert der erste Abschnitt als Hinleitung zu dem ihm folgenden Gedankengang. "Man rühmt den Nutzen der Überlegung in alle Himmel; besonders der kaltblütigen und langwierigen, vor der That"¹⁶³, heißt es im ersten Satz, womit das Sujet des Textes – auf ironische Weise gebrochen – vorgegeben wird. Durch das entpersonalisierende "Man" und die Hyperbel "in alle Himmel" wird bereits eine Umkehrung des Prinzips "Die Überlegung vor der Tat" antizipiert, indem dieses in radikal abstrakter und zugleich paradigmatischer Form eingeführt wird. Diesen ironischen Bruch führt Kleist im Folgenden noch weiter:

¹⁶² vgl. u.a. Markewitz, Sandra: Glückhaftes Schweigen? Überlegungen zu Kleists Dichterbrief. In: Gerigk, Ania (Hg.): Glück paradox. Moderne Literatur und Medienkultur theoretisch gelesen. Bielefeld 2010; S.115-151 (S.122).

¹⁶³ BKA II/7 (S.301).

Wenn ich ein Spanier, ein Italiener oder ein Franzose wäre: so möchte es damit sein Bewenden haben. Da ich aber ein Deutscher bin, **so denke ich** meinem Sohn **einst, besonders wenn** er sich zum Soldaten bestimmen sollte, folgende Rede zu halten.¹⁶⁴

Neben dem beinahe spöttischen Patriotismus, der hier angeschnitten wird,¹⁶⁵ fällt vor allem, die Gestaltung der Hinführung zum eigentlichen Text ins Auge, der ein äußerst theoretisches Szenario entwirft: So wird durch das Adverb "einst" ein großer zeitlicher Abstand zu der in Zukunft zu haltenden Rede konstruiert. Selbst wenn man davon ausgeht, dass Kleist als Autor sich nicht selbst als Erzähler in diesen Text hineingeschrieben hat, bleibt dennoch die Existenz eines Sohnes des Erzählers fraglich. Und selbst wenn davon ausgegangen wird, dass dieser bereits existierte, erfährt die geplante Rede durch das "besonders wenn er sich zum Soldaten bestimmen sollte" eine zweite Relativierung, da die tatsächliche Bestimmung des Sohns zum Soldaten als definitiv noch nicht gegeben vorausgesetzt wird. Ein anderes Ziel im Leben als das Soldatentum könnte somit die gesamte Rede hinfällig werden lassen. Daraus folgt, dass die tatsächliche Adressierung der Weisheit an den eigenen Sohn bereits in der Anleitung als theoretisches, vages Szenario charakterisiert ist. Der Erzähler wird nicht eine Rede halten, sondern er *denkt daran* dies *einst* zu tun, *insbesondere wenn...* Dieser höchst theoretische Plan¹⁶⁶ als Einleitung stellt einen radikalen Bruch zum eigentlichen Text dar, heißt es doch in diesem bereits zu Beginn: "Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach, als vor der That."¹⁶⁷ Damit entsteht eine dynamische Selbstreferenz bereits in der Konstituierung der Paradoxe:

¹⁶⁴ BKA II/7 (S.301). [Hervorhebungen von mir, F.B.].

¹⁶⁵ Gerade an dieser Stelle böte sich ein grundsätzlicher Blick auf Kleists Umgang mit Sensualismus und Rationalismus an, der nicht selten auf nationale Befindlichkeiten rekurriert. So z.B. ganz ähnlich wie in diesem Text im *Katechismus der Deutschen*, der über das zu viel Reflektieren der Deutschen lamentiert und sich dagegen für ein Primat des Gefühls und der Tat – nicht nur im individuellen sondern auch im nationalen, kollektiven Sinn – stark macht. Vgl. auch Sohoudé, Kuessi Marius: Rechtsstaatlichkeit und Verantwortlichkeit bei Heinrich von Kleist. Frankfurt a.M. 2010 (S.115).

¹⁶⁶ Zu diesem paradoxen Moment des Textes, das bereits im Titel zum Tragen kommt vgl. auch die Überlegung zur Selbstreferentialität des Textes bei Groß, Thomas: "...grade wie im Gespräch...". Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists. Würzburg 1995. (S.101 f.). Thomas Groß gehört zu den wenigen Kleist-Forschern, die "Von der Überlegung" eine eigene längere Analyse widmen. Seine interessanten Beobachtungen zu Ironie und Selbstbezug des Textes sind allerdings sehr stark auf dieses eine Motiv fokussiert.

¹⁶⁷ BKA II/7 (S.301).

Der Verfasser rühmt die Tat, der keine Überlegung vorausgeht, die die Überlegung zum bloßen Derivat degradiert. Zugleich funktioniert sein Text aber nach dem genau entgegengesetzten Prinzip, als theoretische Überlegung für eine Tat, die womöglich gar nicht oder zumindest nur in einer sehr fernen, nicht näher lokalisierbaren Zukunft stattfinden wird.

2.3.2. Die improvisierte Paradoxe

Man könnte damit in die Paradoxe jene ironische Bewegung hineinlesen, die Wolfram Groddeck in der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* glaubt erkannt zu haben.¹⁶⁸ Der Text würde dann mit stilistischen Mitteln arbeiten, die in ihm und mit ihm abgelehnt werden. Die Paradoxe würde etwas proklamieren, was sie für sich selbst nicht einhalten kann, müsste aber zugleich jene Unvollkommenheit, jenen Bruch mit den eigenen Prinzipien in Kauf nehmen, da sie sonst überhaupt nicht oder bloß in einer fernen, theoretischen Zukunft – nach der Rede an den Sohn – existieren könnte.¹⁶⁹

Tatsächlich lässt sich dieser metamediale Konflikt der Paradoxe zu Gunsten der Improvisation auflösen, wenn man die Struktur der einleitenden Gedankengangs näher betrachtet. Denn in der Tat handelt es sich um einen Gedankengang, der mit genau jenen Prinzipien operiert, die Kleist bei der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* als epistemologische Strategie ins Spiel gebracht hat. So arbeitet der den Plan fassende Erzähler mit ausufernden Einschüben ("besonders, wenn er sich zum Soldaten bestimmen sollte"¹⁷⁰), mit dehnenden Worten ("besonders der kaltblütigen und langwierigen"¹⁷¹) und gedanklichen Querschlägen, die den Prozess der Erkenntnisfindung selbst thematisieren ("so denke ich"¹⁷²), also genau jenen rhetorischen Stilmitteln, die Kleist zu Beginn der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* als rhetorische Strategie, als Dehnungen und unbewusste Lautäußerungen im Gespräch mit seiner Schwester thematisiert hat. Dadurch wird der Leser in der

¹⁶⁸ vgl. Groddeck, Wolfram: Die Inversion der Rhetorik und das Wissen von Sprache. Zu Heinrich von Kleists Aufsatz "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden". In: Müller-Schöll, Nikolaus/ Schuller, Marianne (Hg.): Kleist lesen. Bielefeld 2003; S.101-116 .

¹⁶⁹ Zu der Metamedialität des Textes siehe auch: Peters, Sibylle: Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der Machart der Berliner Abendblätter. Würzburg 2003 (S.149).

¹⁷⁰ BKA II/7 (S.301).

¹⁷¹ ebd.

¹⁷² ebd.

Paradoxe Zeuge eben einer solchen Verfertigung der Gedanken, er erlebt wie der Verfasser seinen Plan in der Niederschreibung des Textes verfertigt, um schließlich zu der für den Sohn vorgesehenen Rede zu gelangen. Es verfestigt sich seine Intention der späteren, potentiellen Ansprache an seinen Sohn in der Publikation derselben, ein direkter Rückgriff auf die Intention der *Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in der sich der Verfasser darum bemüht "vereinzelte Durchbruchsmomente zu schildern, in denen Sprache und Bewusstsein zusammenfallen und eine Redeintention dabei verwirklicht werden kann."¹⁷³ Mit diesem Rekurs auf die Verfertigung eines Gedankengangs bei dessen Veröffentlichung – in diesem Fall ist es die schriftliche Publikation, nicht die Rede – gelangt ein doppelt ironischer Bruch in den rahmenden Gedankengang: Eine theoretische Überlegung soll das Primat der Tat vor der Überlegung einleiten und wird als rationale Überlegung selbst konterkariert, indem sie in der Form einer improvisierten Publikation daherkommt. Die Improvisation im Text setzt an dem Punkt ein, an dem der Text selbst mit seiner Unvollkommenheit konfrontiert wird. Diese ist "die Unmöglichkeit auf die Bedingung der eigentlichen Möglichkeit zu reflektieren; anders gesagt: die Unmöglichkeit, sich selbst sehen zu sehen; und noch einmal anders: die Unmöglichkeit, das Unendliche im Endlichen, das Unbegrenzte im Begrenzten darzustellen."¹⁷⁴ Der improvisierte Text macht sich diese Unmöglichkeit bewusst, transferiert sie in Text und fixiert sie dadurch in seiner eigenen Ermöglichung, in seiner eigenen, spontanen, improvisierten Verfertigung. In diesen ironischen Brüchen wird bereits die Problematik des eigentlichen Aufsatzthemas in die Einleitung hinein geschrieben und zugleich dient diese als Brücke von der improvisierten Erkenntnis zur improvisierten Tat, die während ihres Vonstattengehens keiner Überlegung bedarf.

¹⁷³ Mehigan, Tim: "Der Donnerkeil des Mirabeau". Kleists Entdeckungen nach der Kant-Krise im Gebiete des Bewusstseins. In: Schaller-Fornoff, Branka/ Fornoff, Roger (Hg.): Kleist. Relektüren. Dresden 2011; S.271-288 (S.285).

¹⁷⁴ Theisen, Bianca: Kleists Paradoxien des Lesens. In: Knittel, Anton Philipp/ Kording, Inka: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2003; S.111-130 (S.126).

2.3.3. Das Verhältnis zwischen Tat und Überlegung

Der Feststellung, dass die Überlegung weitaus schicklicher nach als vor der Tat komme, folgt eine Erklärung, warum diese Reihenfolge umgekehrt wurde. Der Grundgedanke, dem diese Erklärung folgt, ist der, dass die Überlegung im Verlaufe der Tat in der Lage ist, "die zum Handeln nötige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt, zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken".¹⁷⁵ Die Kraft, die Handlungen generell antreibt, für diese geradezu Bedingung ist, wird als aus den Gefühlen kommend charakterisiert. Losgelöst vom restlichen Inhalt könnte man den Text aufgrund dieser überschwänglichen Präferenz des Gefühls vor der Ratio in Traditionslinien der Romantik stellen.¹⁷⁶ Tatsächlich wird diese scheinbare Bevorzugung des Emotionalen radikal gebrochen, wenn der Sprechende mit der Erklärung fortfährt:

dagegen sich nachher, wenn die Handlung abgethan ist, der Gebrauch von ihr machen läßt, zu welchem sie dem Menschen eigentlich gegeben ist, nämlich sich dessen, was in dem Verfahren fehlerhaft und gebrechlich war, bewußt zu werden, und das Gefühl für andere künftige Fälle zu reguliren.¹⁷⁷

Nachdem die Tat ohne vorherige Überlegung mit großem Pathos gerechtfertigt wurde, findet der Verfasser eine Legitimation für die Überlegung nach der Tat, dadurch dass diese eigene Handlung a posteriori kritisch reflektieren soll, um sie somit für künftige Einsätze zu verbessern: Kleist arbeitet in diesem Fall mit einer bestechend plausiblen Rechtfertigung seines Umkehrprinzips, das dadurch plötzlich gar nicht mehr so antiaufklärerisch klingt, wie der Rezipient auf den ersten Blick vermuten könnte: Die Überlegung nach der Tat wird durch die in Aussicht gestellte, folgende Tat nämlich immer auch zu einer Überlegung vor der Tat, zwar mit einer ungewöhnlichen zeitlichen Verschiebung, aber dennoch mit einer Funktionalisierung, die sie für die Tat nützlich werden lässt. Damit wird die Beziehung von Tat und nachfolgender Überlegung zur beinahe ideellen

¹⁷⁵ BKA II/7 (S.301).

¹⁷⁶ vgl. Bennholdt-Thomsen, Anke: Kleists Standort zwischen Aufklärung und Romantik. Ein Beitrag zur Quellenforschung. In: Haller-Neuermann, Marie/ Rehwinkel, Dieter: Kleist ein moderner Aufklärer? Göttingen 2005; S.13-40 (S.14).

¹⁷⁷ BKA II/7 (S.301).

Darstellung eines "Improvisierten Lernens", in dem das Talent zum Handeln durch spätere Reflexion gesteigert wird, das Handeln selbst aber im Moment seines Vollzugs unreflexiv oder aber auch im eigentlichsten Sinne des Wortes vorreflexiv stattfindet. Oder wie es Steve Pagel et al. formulieren: "Improvisieren bedarf des Könnens (...). Auf beiden genannten Ebenen kann sich der Improvisierende besondere Fertigkeiten (skills) aneignen, geradezu eine Handlungskompetenz."¹⁷⁸ Und daran anschließend: "Improvisation wird bewertet – und dies immer im Rückbezug auf die Anbindbarkeit an semiotische Systeme, an denen der Betrachter teilhat."¹⁷⁹

Kleist geht mit dem Topos der im Nachhinein bewerteten Handlung höchst ambivalent um, indem er zwei Metaphern für die improvisierte Handlung benutzt, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Zum einen verwendet er das Bild des Athleten bzw. Ringers und bedient sich damit einer Metaphorik, die sowohl Sport und Spiel als auch einen Moment von antiker Anmut suggeriert. Zum anderen benutzt er genau jenes Bild, um auf das Leben im Ganzen zu referieren. Im ersten Bild erscheint die Beurteilung der improvisierten Tat plausibel, wenn Kleist konstatiert, dass der kämpfende Ringer "schlechthin nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloßen augenblicklichen Eingebungen verfahren"¹⁸⁰ kann und kurz darauf ergänzt: "Aber nachher, wenn er gesiegt hat oder am Boden liegt, mag es zweckmäßig und an seinem Ort sein, zu überlegen, durch welchen Druck er seinen Gegner niederwarf, oder Welch ein Bein er ihm hätte stellen sollen, um sich aufrecht zu erhalten."¹⁸¹ Im Bezug auf das Leben jedoch bekommt die Metaphorik eine seltsam ambivalente Note. So schreibt Kleist:

Wer das Leben nicht, wie ein solcher Ringer, umfaßt hält, und tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfs, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; viel weniger in einer Schlacht.¹⁸²

¹⁷⁸ vgl. Pagel, Steve u.a.: Improvisation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive. Und auch eine Antwort auf die Frage von Wolfgang Raible. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.25-34 (S.27).

¹⁷⁹ ebd. (S.29).

¹⁸⁰ BKA II/7 (S.301).

¹⁸¹ ebd. (S.301f.).

¹⁸² ebd. (S.302).

Meinte es Kleist hier tatsächlich ernst mit einer perfekten Analogie der beiden Bilder, würde das Leben selbst zum Ringkampf, quasi die gesamte Existenz des einzelnen Menschen zur unentwegten improvisierten Handlung, während derer eine Reflexion nur schädlich sein könne. Die radikale Konsequenz aus diesem Gedankengang müsste sein, dass jegliches rationale Reflektieren vollkommen aus dem Leben verbannt sei, da der Kampf des Lebens als "ein Kampf mit dem Schicksal"¹⁸³ tatsächlich erst mit dem Tod zu Ende wäre. Die logische Schlussfolgerung wäre entweder die Voraussetzung einer potentiellen Reflexion post mortem, um das eigene Leben in seiner Gänze zu beurteilen¹⁸⁴, oder aber die generelle Negation der Rationalität. In Kleists Modell wird das Leben tatsächlich nicht einfach nur zum Kampf stilisiert sondern wird darüber hinaus selbst zum Gegner dieses Kampfes, nimmt den Platz des gegnerischen Ringers ein und soll vom Lebenden in einer umschließenden Bewegung in irgendeiner – nicht näher spezifizierten – Form besiegt werden. Die Improvisation wird dadurch zum ganzheitlichen Lebensentwurf, da sie es als Handeln ohne Reflexion erst ermöglicht, die richtigen Griffe anzuwenden, um das Schicksal zu meistern oder "Herr des eigenen Schicksals" zu werden.¹⁸⁵

War es in der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* noch das improvisierte Wort, das Tatsachen schuf, so hat Kleist nun das Motiv der Improvisation auf Taten generell ausgedehnt. Dies wird umso signifikanter im letzten Satz des Textes: Dieser führt als zweigliedrige Klimax von der Rede zum Handeln, sowie zu einem Moment des Handelns in seiner existenziellsten Form, dem Krieg: "der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; viel weniger in einer Schlacht."¹⁸⁶ Die Abhängigkeit des Erfolgs einer Handlung von ihrem Improvisationsgrad wird für eine militärische Situation als besonders stark markiert,¹⁸⁷ darüber hinaus scheint Kleist dem existenziellen, improvisierten Lebenskampf eine höhere Schicksalsträchtigkeit zuzuschreiben als dem bloß

¹⁸³ ebd. (S.301).

¹⁸⁴ Inwiefern Kleist dabei einer Art Mythos eines Lebens nach dem Leben das Wort sprechen könnte, muss an dieser Stelle offenbleiben. Angemerkt sei nur, dass dies exakt seiner Auffassung vor der sog. Kantkrise entspräche, wie er sie im Brief an Wilhelmine von Zenge am 22.3.1801 formulierte. vgl. auch Müller, Tim: *Der souveräne Mensch. Die Anthropologie Heinrich Von Kleists*. Göttingen 2011 (S.111f.).

¹⁸⁵ vgl. Lehmann, Johannes Friedrich: *Macht und Zeit in Heinrich von Kleists Erdbeben in Chili*. In: Borgards, Johann (Hg.): *Diskrete Gebote. Geschichte der Macht um 1800*. Würzburg 2002; S.161-184 (S.162).

¹⁸⁶ BKA II/7 (S.302).

¹⁸⁷ vgl. hierzu auch: von Herrmann, Hans-Christian: *Bewegliche Heere. Zur Kalkulation des Irregulären bei Kleist und Clausewitz*. In: *KJB* 1998; S.227-243 (S.243).

improvisierten Dialog. Das Leben wird charakterisiert als improvisierter Kampf mit dem Schicksal, in dem die intuitiven den reflektierten Griffen überlegen sind. Damit wird nicht nur die improvisierte Sprache an Prinzipien der Macht und Gewalt geknüpft,¹⁸⁸ sondern ebenso und noch viel stärker die improvisierte Tat, der Kleist eine fatalistische, kriegerische Komponente gibt. Der Kriegsschauplatz ist dabei das Leben selbst. In der radikalsten Form zu Ende gedacht, findet in ihm tatsächlich gar keine Überlegung statt, da das Leben erst mit dem Tod des Improvisierenden endet. Die letzte Überlegung, die eigentliche Überlegung nach der Tat – sprich nach dem Leben –, bleibt daher nicht dem Improvisierenden sondern nur den Rezipienten in Form der Nachwelt vorbehalten. Der für die Improvisation so wesentliche Teil der folgenden Bewertung¹⁸⁹ kann keinen Einfluss mehr auf den Improvisierenden selbst nehmen, sondern nur noch post mortem als universelle Bewertung eines gefertigten Menschen durch die Nachwelt gelesen werden, als Beantwortung der Frage, ob dieser den Kampf mit dem Leben und dem Schicksal zu einem erfolgreichen Ende gebracht hat. Wenn Nietzsche in der *fröhlichen Wissenschaft* später schreiben wird: "Der Tag und der Tanz beginnt, und wir wissen seine Touren nicht! So müssen wir improvisieren, – alle Welt improvisiert ihren Tag. Machen wir es heute einmal wie alle Welt!"¹⁹⁰, dann ist diese Universalisierung des Improvisierens die logische Fortführung des Kleistschen Gedankengangs: Das menschliche Leben als improvisierter Kampf, als Paradigma eines erfolgreich gefertigten Lebens.

Aber wie kann dieses improvisierte Leben Vollkommenheit erlangen? Wie entsteht in diesem Leben etwas, was das Leben und das Sein selbst rechtfertigt? Wie zuvor zu sehen war, sieht Nietzsche die einzige Rechtfertigungsmöglichkeit des Lebens als ästhetisches Phänomen. Und auch Kleist bleibt nicht in der kämpferischen Tat im Text *Von der Überlegung* sowie der kämpferischen Rede im Text *Über die allmähliche Verfertigung der*

¹⁸⁸ vgl. Neumann, Gerhard: Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; 20), S.13–29. (S.16).

¹⁸⁹ vgl. Pagel, Steve u.a.: Improvisation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive. Und auch eine Antwort auf die Frage von Wolfgang Raible. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.25-34 (S.27).

¹⁹⁰ KSA 3 (S.394).

Gedanken beim Reden stehen. Im ebenfalls in den Berliner Abendblättern publizierten *Über das Marionettentheater* wird die improvisierte Handlung zum Mittel der menschlichen Vervollkommenung, indem sie Anmut und Grazie gewinnt und gegen eine unvollkommene Mimesis in Stellung gebracht wird. Wie Improvisation in Kleists Motivik zu Anmut, Schönheit und damit einer spezifischen Form von Göttlichkeit – oder Neumenschlichkeit – führt, soll im folgenden Abschnitt anhand des Marionettentheater-Textes genauer analysiert werden.

2.4. Improvisierte Anmut – Über das Marionettentheater

Während die Paradoxe *Von der Überlegung* an einem Mangel an Analysen des gesamten Textes über eine Kontextualisierung hinaus krankt, kann für das ebenfalls in den Berliner Abendblättern publizierte *Über das Marionettentheater* das genaue Gegenteil konstatiert werden: Dem kurzen, anekdotischen und zugleich in vielfacher Weise kryptischen und hermetischen Text hat die Forschung seit jeher im Œuvre Kleists eine besondere Stellung eingeräumt. Das Resultat sind zahllose Analysen, Kontextualisierungen und Interpretationen, über deren unterschiedlichen Ergebnissen den Überblick zu behalten nahezu einer Sisyphos-Arbeit gleichkommt. So ist es auch vollkommen nachvollziehbar, mit Ulrich Johannes Beil zu konstatieren, dass jeder, der versucht, sich diesem Text erneut interpretatorisch zu nähern, unter einem gewissen Rechtfertigungszwang steht: "Man betritt ein literaturwissenschaftliches Frontgebiet mit bewegter Geschichte, mit Haupt- und Nebenschauplätzen, auf denen das Pulver noch immer nicht ganz verbraucht ist. Findet sich doch kaum ein Element des Textes, das nicht zu teils erbittertem Streit Anlass gegeben hätte."¹⁹¹

Die folgende Analyse wird sich zwangsläufig in die Reihe der Untersuchungen einordnen, die den Text nur partiell analysieren, indem sie den Fokus auf ein bestimmtes Moment legt. Untersucht werden soll, welche Rolle Prinzipien der Improvisation im das Essay rahmenden Dialog einnehmen, insbesondere im Verhältnis zur improvisierten Kommunikation bei der *Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Ferner wird eine Analyse des Marionettentanzes als trotz und gerade wegen seiner Mechanik improvisierte Performanz im Mittelpunkt stehen. Wie Kleist daraus ein Konzept der improvisierten Anmut sowie einer spezifischen Ästhetik und Vollkommenheit des Improvisierens entwickelt wird schließlich anhand der Jünglingsanekdote eruiert werden. Die Anekdote des unbewusst, unreflektierten Bären wird dabei außen vorbleiben, verhält sich doch ihre Motivik des improvisierten Kampfes und der improvisierten Tat fast analog zu dem zuvor untersuchten Motiv des improvisierten Handelns in der Paradoxe *Von der Überlegung*.

¹⁹¹ Beil, Ulrich Johannes: 'Kenosis' der idealistischen Ästhetik. Kleists 'Über das Marionettentheater' als Schiller-réécriture. In: KJB 2006; S.75-99 (S.76).

2.4.1. Die Rahmenhandlung als improvisierter Dialog

Auch wenn sich der Marionettentheertext in der Struktur durch ein rahmendes Gespräch deutlich von der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* unterscheidet, gibt es auffällige strukturelle Parallelen zwischen den beiden Werken. So besitzt auch das Marionettentheater die Form eines Gedankengangs, der sich anscheinend erst im Verlauf des Dialogs zwischen dem Erzähler und dem Herrn C. in seinem vollen Sinn ausbreitet. Auch hier herrscht wie bereits im Monolog der *Verfertigung der Gedanken* eine sprunghafte Aneinanderreihung von Anekdoten vor, die einerseits partiell miteinander zusammenhängen, andererseits aber auch immer wieder neue Motive in das Hauptthema einbringen.¹⁹² So scheint es fast paradigmatisch, wenn Herr C. dem Erzähler am Ende des Gespräches sagt:

Nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C..., so sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen. Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.¹⁹³

Auch in diesem Text hat sich im Laufe des Produktionsverfahren beim Erzähler selbst eine Erkenntnis entwickelt, die zuvor nicht vorausgesetzt war.¹⁹⁴ Im Gegensatz zu den monologischen Sprüngen der *Verfertigung* entsteht hier die Erkenntnis jedoch im Dialog; noch auffälliger ist daran, dass der mysteriöse Gesprächspartner Herr C. zu dieser Erkenntnis bereits ein Vorwissen mitbringt, das ihn als Leiter des Gesprächs fungieren lässt, an dessen Ende die Erkenntnis des Erzählenden steht. Gibt es also ein hierarchisches Gefälle zwischen dem allwissenden Herrn C. und dem zur Erkenntnis gelangenden Erzähler, dessen Erkenntnis sich erst im Dialog mit Herrn C. verfertigen muss? Dies ließe auf eine Form des improvisierten Dialogs schließen, in dem Herr C. diesen Dialog nicht zum Erkenntnisgewinn,

¹⁹²Die sprunghafte Struktur ist ein Moment des Textes, auf das in der Forschung immer wieder rekurriert wird. Vgl. Sembdner, Helmut (Hg.): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Berlin 1967 (S.110) oder auch Kanzog, Klaus: Heinrich von Kleists Über das Marionettentheater – Wirklich eine Poetik? In: ders.: Heinrich von Kleist. Spurensuche, Textzugänge, Aneignungen. Gesammelte Schriften aus den Jahren 1968-2011. Heilbronn 2012; S.182-197 (S.183f.).

¹⁹³BKA II/7 (S.330).

¹⁹⁴vgl. Földényi, László F.: Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, ›Über das Marionettentheater‹. In: KJB 2001; S.135-147 (S.138).

sondern zur Veranschaulichung der Erkenntnis, als rein rhetorisches Mittel, einsetzt, während der Erzähler selbst sich des improvisierten Dialogs als epistemologische Strategie bedient.

Dieses scheinbare hierarchische Gefälle, dass die Improvisation zum Machtmittel und Kampfwerkzeug werden ließe, wird allerdings von Beginn des Textes an in einer Weise aufgebrochen, die das fatalistische Verständnis der Improvisation aus der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* und *Von der Überlegung* nahezu konterkariert. Diese Konterkarierung fasst László Földényi pointiert damit zusammen, dass es in dem Gespräch zwischen den beiden auch darum ginge, "einander irgendwie nahezukommen."¹⁹⁵ Der Erzähler und Herr C. bekämpfen sich nicht in ihrem Dialog, sondern spielen miteinander, werfen sich die Bälle zu, bekunden gegenseitiges Vertrauen und begeben sich dadurch fast in einen gemeinsamen Tanz.¹⁹⁶ Am prägnantesten kommt dies in der Reaktion des Erzählers auf die abschließende Anekdote C.s zum Tragen, wenn dieser mit "freudigem Beifall" zustimmt, die eben erzählte Geschichte zu glauben.¹⁹⁷ Dieses nahezu orgiastische Bekenntnis zum Gehörten, das von Herrn C. zusätzlich honoriert wird, indem er den Zuhörer als "vortrefflichen Freund" bezeichnet,¹⁹⁸ könnte nicht weiter entfernt sein von dem "völligen Geistesbankrott" des Zeremonienmeisters in der *Verfertigung der Gedanken beim Reden*.¹⁹⁹ Der den Dialog leitende Herr C. könnte nicht weiter entfernt sein von dem erfolgreichen Ringer aus *Von der Überlegung*, der seinen Gegner niedergeworfen hat und in einer Schlacht alles durchsetzen kann.²⁰⁰ Damit gibt bereits der rahmende Dialog ein neues Moment der Improvisation vor, dessen Ziel nicht im Sieg, im Niederwerfen des Gegenübers liegt, sondern in einer Vorstellung von Schönheit der Erkenntnis

¹⁹⁵ ebd. (S.137).

¹⁹⁶ Eine davon abweichende Lesart des Dialogs bietet Helmut Schneider an, indem er besonders das Kämpferische des Gesprächs hervorhebt und die gesamte Rahmenhandlung als einzigen "Schlagabtausch" und die Dialogpartner als "Kontrahenten" bezeichnet. Gegen diese Fokussierung auf den rhetorischen Kampf und die damit verbundene Antagonität des Erzählers und Herrn C. spricht nicht zuletzt das freundliche, aufgeschlossene Interesse, mit dem sich die beiden begegnen, ebenso das freundschaftliche Verhältnis mit dem sie sprechen und die Situierung des Gesprächs in einem unverkrampften, privaten Rahmen. Vgl. Schneider, Helmut J.: Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz 'Über das Marionettentheater' und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJB 1998; S.153-175 (S.161).

¹⁹⁷ vgl. BKA II/7 (S.330).

¹⁹⁸ vgl. ebd.

¹⁹⁹ vgl. BKA II/9 (S.29).

²⁰⁰ vgl. BKA II/7 (S.302).

oder wie László Földényi schreibt in der "Erlangung der Vollkommenheit"²⁰¹, und das sowohl bezogen auf das Sujet des Textes, als auch im diesen umrahmenden Dialog, der selbst zum improvisierten Schauspiel wird.²⁰²

2.4.2. Die improvisierende Marionette

Der Weg zu dieser Vollkommenheit scheint in den drei Anekdoten, durch dieser der Text gegliedert ist, auf den ersten Blick vorgegeben. In allen drei Geschichten ist die Nicht-Reflexion, das Fehlen eines angestregten Bewusstseins, dem rationalen Denken vor und während der Tat überlegen: "Die Marionette ist dem Tänzer in ihrer Anmut überlegen. Der Bär ist im Gegensatz zum Fechter unfehlbar, weil er aus der Sicherheit seines Inneren kämpft und das Äußere nicht bedenkt. Dagegen entreißt die Selbstbeobachtung dem Jüngling vor dem Spiegel jegliche Unbefangenheit und Grazie."²⁰³ Eine Deutung dieser Zusammenfassung von Saskia Herrath als improvisatorisches Moment des Textes böte sich an, scheinen sich doch alle drei vollkommen Agierenden nach dem Prinzip einer Tat vor der Überlegung oder gar ohne Überlegung zu verhalten. Zugleich stellt sich jedoch die Frage, inwiefern es Sinn macht, von improvisierenden Marionetten zu sprechen, sind diese doch vollkommen fremdbestimmt, werden ihre Bewegungen komplett von dem Puppenspieler vorgegeben, wodurch sie keinerlei Kreativität – als Voraussetzung für eine erfolgreiche Improvisation²⁰⁴ – besitzen. Wie löst sich dieser Widerspruch auf? Im Text heißt es:

Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde. Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.²⁰⁵

²⁰¹ Földényi, László F.: Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, ›Über das Marionettentheater‹. In: KJB 2001; S.135-147 (S.138).

²⁰² vgl. auch Lemke, Anja: "Gemütsbewegungen". Affektzeichen in Kleists Aufsatz 'Über das Marionettentheater'. In: KJB 2009; S.183-201 (S.184).

²⁰³ Herrath, Saskia: Schwarz auf weiß. Simultaneität der Gegensätze bis an den Rand der Sprache. In: Jeziorkowski, Klaus (Hg.): Kleist in Sprüngen. München 1999; S.52-65 (S.52).

²⁰⁴ vgl. Hall, Edward T.: Improvisation – Ein Prozess auf mehreren Ebenen. In Fährdrich, Walter (Hg.): Improvisation. Winterthur 1992; S.24-41 (S.25).

²⁰⁵ BKA II/7 (S.318).

Es ist hier also von einem "Schwerpunkt im Inneren" die Rede, dessen Reizung die äußeren Bewegungen der Marionetten evoziert, ohne dass diese vom Puppenspieler selbst erzeugt werden müssen. Die Folge ist, dass an der Schnittstelle dieses noch unbestimmten Innern der Marionette und ihren einzelnen Gliedern eine Schnittstelle zwischen Determiniertheit und Kontingenz existiert: Während der Impuls vom Zentrum die Puppe als vollkommen fremdbestimmt charakterisieren könnte, ist die Bewegung der Glieder eine Bewegung, die in einer eigentümlichen Form von Freiheit geschieht, die eben nicht den Direktiven des Puppenspielers folgt, sondern von Kleist bewusst als Selbstbewegung, als Automatismus ohne Zutun beschrieben wird. Dadurch ist die gesamte Anmut der bewegten Marionette von einem paradoxen Moment zwischen absoluter Determiniertheit und absoluter Kontingenz gekennzeichnet: "Drill und Improvisation, Automatismus und Spontaneität werden gegeneinander ausgespielt, und erst aus dieser Spannung entsteht vollkommene Bewegung."²⁰⁶ Hier lassen sich Parallelen zur *Verfertigung der Gedanken beim Reden* ziehen: Das in diesen von Kleist charakterisierte Moment des absichtlichen Einlassens auf einen Impuls von außen – und die damit einhergehende Aufgabe eines Stücks von Autonomie und Freiheit – wird in der mechanisch gelenkten Puppe zu einem radikalen Idealismus getrieben: Erst in der absoluten Unfreiheit, in der scheinbar absoluten Determination findet die Puppe eine Form von radikaler Kontingenz, die in dem Sinne Freiheit bedeutet, dass sie sich von den Naturgesetzen befreit. Daher wäre es auch, wie Gerhart Pickerodt in kritischer Auseinandersetzung mit der Marionettentheater-Rezeption feststellt, viel zu kurz gegriffen, das Zentrum der Puppe als "tanzende Seele"²⁰⁷ (Benno von Wiese) oder "Macht des innersten, unbewussten Gefühls"²⁰⁸ (Gerhard Fricke) zu charakterisieren und damit eine Metaphysik oder Psychoanalyse des Automaten zu generieren. Denn "das Nicht-Bewusstsein des Mechanismus lässt sich nicht verkehren in ein wie immer geartetes menschliches

²⁰⁶ Brandstetter, Gabriele: Kleists Bewegungskonzepte. Choreographie und Improvisation. In: Blamberger, Günter/ Iglhaut, Stefan: Kleist / Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011. Bielefeld, Leipzig, Berlin 2011; S.62-70 (S.63).

²⁰⁷ Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg 1948 (S.311).

²⁰⁸ Fricke, Gerhard: Penthesilea. In Wiese, Benno von (Hg.): Das deutsche Drama I. Düsseldorf 1958 (S.374). Zitiert nach Gerhart Pickerodt (wie Anm. 196).

Unbewusstes: Man würde auf solche Weise Kleists überaus präzise Sprache mystifizieren."²⁰⁹

Der Schlüssel für das Verständnis dieses scheinbaren freien, kontingenten Zustands trotz radikaler Determiniertheit liegt nicht in einer metaphorischen, mystifizierenden Lesart sondern in dem – eine ganz neue paradoxe Situation erzeugenden – Prinzip der Antigravität. Gerade dadurch, dass die Marionetten im wörtlichen Sinne am Faden des Puppenspielers baumeln, sind sie von einer anderen Kraft erlöst, die ihre Bewegungsfreiheit sonst einschränken würde.

Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselte.²¹⁰

Im Gegensatz zum menschlichen Tänzer bewegen sich die Puppen losgelöst vom Boden, die Gesetze Newtons sind für sie außer Kraft gesetzt, da sie ausgerechnet durch die Fesselung an den Puppenspieler von diesen befreit, oder diese zumindest durch eine ihnen entgegengesetzte Kraft beeinflusst sind. Dieses Konzept der Freiheit durch Antigravität lässt sich sowohl ästhetisch als auch naturwissenschaftlich fassen. Das ästhetische Konzept geht zurück auf ästhetische Autonomievorstellungen des 18. Jahrhunderts, unter anderem Friedrich Schiller, der 1793 an Körner schrieb:

Es ist nicht unwichtig zu bemerken, daß die Fähigkeit, über die Schwere zu siegen, oft zum Symbol der Freiheit gebraucht wird. Wir drücken die Freiheit der Phantasie aus, indem wir ihm Flügel geben; wir lassen Psyche mit Schmetterlingsflügeln sich über das Irdische erheben, wenn wir ihre Freiheit von den Fesseln des Stoffes bezeichnen wollen. Offenbar ist die Schwerkraft eine Fessel für jedes Organische, und ein Sieg über dieselbe gibt daher kein unschickliches Sinnbild der Freiheit ab.²¹¹

Auf die Verknüpfung dieser Antigravitätsvorstellung mit Kleists Marionettentheater weist Gabriele Brandstetter hin, indem sie von der Ballett-Theorie Jean-Georges Noverres über Schillers Fesseln der Schwerkraft eine

²⁰⁹ Pickerodt, Gerhart: "zerrissen an Leib und Seele". Studien zur Identitätsfrage bei Heinrich von Kleist. Marburg 2011 (S.74).

²¹⁰ BKA II/7 (S.323).

²¹¹ Schiller, Friedrich: Brief an Gottfried Körner vom 23. Februar 1793. In: NA 26; S.204-208 (S.205).

Linie zu Kleists Prinzip der Antigravität zeichnet.²¹² Noverre proklamierte im späten 18. Jahrhundert für seine neue Ballett-Ästhetik ein Primat der Anmut des Oberkörpers gegenüber den Füßen, sowie eine Tanztheorie mit der Präferenz des freien Ausdrucks gegenüber der Einhaltung eines strikten Regelsystems. Damit referiert er direkt auf das wesentliche Moment der Improvisation, das Spiel an den Grenzen der Ordnung: "Immer wieder fordert Noverre ein ›Port de bras‹, das nicht den Regeln des Balletts (d.h. einer strengen, symmetrischen Führung der Arme) folgt: Stattdessen erwartet er von den Tänzern ein ausdrucksvolles freies (Zusammen-)Spiel der Arme und des Körpers."²¹³ Diese Forderung nach einem improvisierten Tanz durch das Bewegen des Körpers wird bei Noverre ergänzt durch eine Vorstellung der Reflexion nach dem Tanz, die dem Konzept Kleists (der Reflexion nach der Tat in *Von der Überlegung*) signifikant nahe kommt, sogar fast wortwörtlich in einem erhitzten Ausbruch gegen das Nachdenken während der Bewegung: "Selten regiert der Kopf die Schenkel, und der Verstand und das Genie die Füße."²¹⁴

Im Gegensatz zu dieser ästhetischen Interpretation des Marionettenkonzepts stehen naturwissenschaftliche und mechanistische Lesarten von Kleists Gravitätskonzept. So hält Gerhart Pickerodt an einer mechanischen Erklärung der Bewegung fest, indem er die besondere Grazie der Puppen beim Tanz als "Anwendung physikalischer Naturgesetzlichkeit"²¹⁵ begreift, was wiederum einen Bogen zur vielfach analysierten Naturgesetzlichkeit des improvisierten Sprechens in der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* schlägt.²¹⁶

Beide Interpretationen, die ästhetische Brandstetters und die physikalische Pickerodts, stehen geradezu prototypisch für das Dilemma, das die Marionetten als einerseits frei und andererseits determiniert, als einerseits

²¹² vgl. Brandstetter, Gabriele: "Die Bilderschrift der Empfindungen". Jean-Georges Noverres Lettres sur la Danse et sur les Ballets und Friedrich Schillers Abhandlung Über Anmut und Würde. In: Aurnhammer, Achim: Schiller und die höfische Welt. Tübingen 1990; S.77-93 (S.91 f.).

²¹³ ebd. (S.33).

²¹⁴ Noverre, Jean-Georges: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Reprint hg. von Kurt Petermann, München 1977 (Documenta choreologica; 15), 10. Brief. (S.217). zitiert nach: Brandstetter, Gabriele: Kleists Choreographien. In: KJB 2007; S.25-37 (S.33).

²¹⁵ Pickerodt, Gerhart: "zerrissen an Leib und Seele". Studien zur Identitätsfrage bei Heinrich von Kleist. Marburg 2011 (S.74).

²¹⁶ vgl. Weder, Katharine: Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus. Göttingen 2008 (S.109-135). Oder: Uffe, Hans: Prinz Friedrich von Homburg und die Anthropologie des animalischen Magnetismus. In JbDSG 2006; S.47-79.

kunstschaftend und andererseits den Gesetzen der Natur unterworfen begleitet. Dieses Paradox ließe sich auf vielfache Weise auflösen, indem man zum Beispiel wie Justus Fetscher die Erzählung remystifiziert und in einen Kontext einer von Kleist postulierten "Überbietung des Physischen"²¹⁷ stellt, oder indem man wie Anja Lemke das Prinzip der Marionette ästhetisiert, indem man von einer Verpflanzung der Kunst in das Zentrum der Puppe ausgeht,²¹⁸ in beiden Fällen mit dem Ergebnis, dass die mechanische, nicht bewusste – nicht unbewusste –, Komponente des Puppentanzes nahezu gänzlich verloren ginge. Oder man könnte eben Pickerodts mechanischer Betrachtung folgen, mit dem Ergebnis, dass die Grazie der Bewegung nur noch einer Rezipientenlogik folgen kann, da sie im rein maschinellen Prozess keinen Platz findet.²¹⁹ In beiden Fällen scheint das Dilemma nur umgangen, nicht jedoch erklärt.

Eine probatere Lösung bietet dagegen die Möglichkeit, die Marionettenbewegung mit dem Prinzip der Improvisation zu lesen. Denn gerade in dieser findet sich die spezifische Verknüpfung von kontingent automatisierter, nicht bewusster Funktion an der Peripherie und zentraler Determiniertheit, die gemeinsam ein Wechselspiel von Zwang und Freiheit ermöglichen.²²⁰ Der natürliche Widerwille, der sich einstellt, wenn von einem nichtmenschlichen Improvisierenden die Rede ist, löst sich auf, sobald die Bewegung der Marionette als Akt als solcher, unabhängig von der Bindung an den Akteur, betrachtet wird.²²¹ Dann fällt als erstes die für die Improvisation so prototypische Wechselwirkung von Ordnung und Außerordentlichkeit ins Auge: Während der Impuls des Zentrums als von außen determiniert in einem klaren Ordnungsverhältnis steht, unterminieren die arbiträren Bewegungen der einzelnen Glieder diese feste Ordnung, jedoch ohne sie vollends

²¹⁷Fetscher, Justus: Der zweite Baum. Über Kleists Marionettentheater. In: Blumberger, Günter/ Iglhaut, Stefan: Kleist / Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011. Bielefeld, Leipzig, Berlin 2011; S.71-83 (S.73).

²¹⁸vgl. Lemke, Anja: "Gemütsbewegungen". Affektzeichen in Kleists Aufsatz 'Über das Marionettentheater'. In: KJB 2009; S.183-201 (S.195).

²¹⁹vgl. Pickerodt, Gerhart: "zerrissen an Leib und Seele". Studien zur Identitätsfrage bei Heinrich von Kleist. Marburg 2011 (S.75f.).

²²⁰vgl. Reck, Hans Ulrich: Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens. Hamburg 2010 (S.330).

²²¹Hier sei noch einmal auf die grundsätzliche Betrachtung der Improvisation in Konzentration auf den Akt und nicht das handelnde oder rezipierende Subjekt verwiesen, wie es unter anderem von Gabriele Brandstetter stark gemacht wird. Vgl. Brandstetter, Gabriele: Fälschung wie sie ist, unverfälscht. In: Kablitz, Andreas/ Neumann, Gerhard (Hg.): Mimesis und Simulation, Freiburg 1998; S.419-449 (S.425).

aufzulösen. Sie sind geradezu abhängig von der zentral ordnenden Instanz, da sie sich ohne diese gar nicht bewegen könnten, finden zugleich aber an der äußersten Peripherie dieser Ordnung statt. Durch das Wechselspiel von Zentrum und Peripherie, von radikaler Determiniertheit und radikaler Kontingenz, gelangen die Marionetten in einen Zustand, in dem ein "sowohl als auch" in Bezug auf Freiheit und Kontrolle möglich ist. Dabei handelt es sich um ein Ästhetik und Mechanik umschließendes Konzept der Improvisation, das sich durch dieses Wechselspiel von der Bindung an die leblose Materie der Puppen befreit (ohne diese zu negieren) und in der Verknüpfung von Marionettenspieler und Marionette zur universellen Metapher für Schauspielkunst und allgemeines Handeln wird: "In dieser sehr substanziellen Metapher tritt an die Stelle der Willkür, die das Notwendige nicht ausschließende Freiheit. Der Schauspieler kann erst in dieser Verfassung zum Medium der tragischen Darstellung werden, da so der Widerspruch zwischen menschlicher Freiheit und objektiver Notwendigkeit in ihm selbst wirksam ist."²²²

Das Operieren mit dem Begriff der Improvisation hat an dieser Stelle einen weiteren Vorteil. Erst mit ihm zollt man der so wesentlichen – und zugleich so subtil in einer Klammer vorgebrachten Charakterisierung der Seele im Marionettentheater als "vis motrix"²²³ den Respekt, den diese radikale Bezeichnung verdient. Dieser im frühen 19. Jahrhundert als "Bewegende Kraft"²²⁴ gebräuchliche Begriff reduziert das Verständnis der Seelenvorgänge auf physikalische Bewegungen. In der Charakterisierung der Marionette als improvisierendes System wiederum wird der Fokus ebenfalls auf den Akt als solchen gelegt, also auf die Bewegung, wodurch die Frage nach einem Wesen, einer Essenz oder gar einer Seele im Zentrum obsolet wird. Stattdessen ist das Zentrale die Bewegung selbst, die als Improvisation in einer Doppelstruktur zwischen Kontingenz und Emergenz begriffen wird, womit sie ein weiteres zentrales Moment mit der "vis motrix" teilt: "Wenn wir näher beim Ausdruck

²²² Weigel, Alexander: Das imaginäre Theatr Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog Ueber das Marionettentheater. In: BKF 2000; S.21-114 (S.75).

²²³ BKA II/7 (S.323).

²²⁴ vgl. Mandelartz, Michael: Der Zirkel der Geschichte und "das Zergehen in das Absolute". Kleists Marionettentheater und Fichtes Vorträge im Winter 1804. In: Knatz, Lothar u.a. (Hg.): Leben und Geschichte. Studien zur deutschen Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Würzburg 2008; S.25-42 (S.28f.).

'Seele' bleiben, können wir sagen, sie erleidet die Kräfte anderer Körper, indem sie vorwärts gestoßen wird, und handelt, insofern sie andere Körper vorwärts stößt."²²⁵ Damit erfüllt die Marionette in ihrer Bewegung ganz wesentliche Bedingungen für eine Improvisation, wird trotz – und gerade wegen – ihrer Unmenschlichkeit²²⁶ zum improvisierenden Akteur. Aus der Improvisation entsteht in diesem Fall weder ein Erkenntnis für den Improvisierenden noch ein Sieg über das Schicksal oder einen anderen Menschen. Stattdessen führt das Improvisieren direkt zu Grazie und Anmut und damit zur Vervollkommenung, zur Verfertigung des Handelnden, des Improvisierenden an und für sich. Wie sieht die aus der Improvisation entstehende Vollkommenheit nun aus? Welches Ästhetik-Modell kommt in ihr zum Tragen? Und wie erweitert dieses Kleists Improvisations-Motivik? Dieser Frage soll im Folgenden nachgegangen werden.

2.4.3. Improvisierte Anmut und improvisierte Vollkommenheit

In den in den vorangegangenen Kapiteln erörterten Texten stand die Improvisation klar als zweckgebunden im Fokus der Aufmerksamkeit. Das Ziel eines improvisierten Sprechens in *Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden* war es, Erkenntnis für sich selbst zu gewinnen, das Gegenüber von einem Sachverhalt zu überzeugen oder gar rhetorisch niederzuringen. Im improvisierten Handeln in der Paradoxe *Von der Überlegung* wurde dieses Prinzip auf die Spitze getrieben, indem es direkt mit dem Kampf verknüpft wurde, indem es dem praktischen Zweck einer (im wörtlichen Sinne) Niederringung des Gegners diene oder gar einer Meisterung des Lebens an und für sich.²²⁷ In denen im Marionettentheater

²²⁵ ebd.

²²⁶ Erwähnt sei an dieser Stelle noch einmal der in der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* analog stattfindende Vorgang der Enthumanisierung in der Improvisation sowohl beim Improvisierenden als auch beim Rezipienten. Spitzfindig könnte man an dieser Stelle anmerken, dass die Marionette die weitaus bessere Improvisierende ist, da sie bereits eo ipso von jeder Menschlichkeit befreit ist. Ergänzend sei hierzu auch Oliver Kozlareks Verständnis der Improvisation genannt, als vom subjektiven Geniebegriff losgelöst und in einer interpersonalen, systemische Interaktion begriffen. Vgl. Kozlarek, Oliver: Theoretisch-begriffliche Anschlussstellen für ein Verständnis menschlichen Handelns als Improvisation. In: Kurt, Ronald/ Neumann, Klaus (Hg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.47-66 (S.47).

²²⁷ Dass Kleist auch im Marionettentheater nicht ganz von dieser Thematik lassen kann, beweist er mit der Geschichte des kämpfenden Bären, der Dank seiner unreflektierten

beschriebenen Handlungen scheint sich dies geändert, sogar vollkommen ins Gegenteil verkehrt zu haben. Die Marionetten verfolgen ebenso wie der Marionettenspieler keinen anderen Zweck, als das Publikum zu unterhalten. Wie Kleist es seinen Erzähler scharf formulieren lässt, besteht ihr Ziel darin "den Pöbel, durch kleine dramatische Burlesken, mit Gesang und Tanz durchwebt"²²⁸ zu belustigen.

In diesem Modell spielt Kleist die Anmut der Marionetten nicht nur gegen die Anmut des menschlichen Performers aus, er scheint in seinem Text geradezu Freude daran zu haben, der einfachsten kreatürlichen Anmut des rein Ästhetizistischen einen Vorrang gegenüber dem sittlichen, choreographierten und aufklärerisch zweckgebundenen Schauspiel zu geben. Dadurch erhält die vom Erzähler schmunzelnd gemachte Bemerkung "Allerdings, dachte ich, kann der Geist nicht irren, da, wo keiner vorhanden ist."²²⁹ eine ironische Komponente: Diese wird plausibel, wenn wir uns die kritische Auseinandersetzung Kleists mit Ifflands Dramatik und Schauspielkunst ins Gedächtnis rufen: So schrieb Adam Müller in seinen Fragmenten über die dramatische Poesie und Kunst über die Beziehung von Ifflands moralischem Schauspiel und die Erwartungen des bürgerlichen Publikums:

Dieses Geschlecht nemlich von der Natur zum Erwerbe bestimmt, mag nicht leicht einen Schritt ohne bestimmten Zweck und augenscheinlichen Nutzen thun. Wenn es sich also in das Theater begiebt, so setzt es voraus, das der Dichter durch sein Werk irgend eine wichtige und gemeinnützige Wahrheit wie an Beispielen erläutern werde, dass der Dichter wirklich keine höhere Absicht haben könne, als irgend eine Lebensregel oder Klugheitsmaxime gleichsam auf eine spielende Weise seinem Publicum beizubringen. [...] Aus diesem trockenem und ich darf wohl sagen, unedlen monologischen Interesse an einem kalten Sittenspruch [...] sind alle die albernen Fragen über den moralischen Nutzen des Theaters [...], mit denen Iffland nun schon seit zwanzig Jahren langweilt, entsprungen.²³⁰

Nicht nur lassen die auszugsweise Veröffentlichung dieser Gedanken durch Kleist in der mit Müller gemeinsam publizierten Zeitung *Phoebus* darauf

Bewegungen dem menschlichen Fechter deutlich überlegen ist, und die in dem ansonsten ästhetisch reflektierenden Text beinahe deplatziert wirkt. Vgl. BKA II/7 (S.329f.).

²²⁸ BKA II/7 (S.317).

²²⁹ ebd. (S.323).

²³⁰ zitiert nach: Weigel, Alexander: Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog Ueber das Marionettentheater. In: BKF 2000; S.21-114 (S.42f.).

schließen, dass er die Kritik seines Kollegen am sittlich gesteuerten Theater teilte,²³¹ auch scheint die zweckentbundene, kontingente Bewegung der Marionetten, die zwischen Ordnung im Zentrum und Kontingenz an der Peripherie pendelt, eine kunstautonome Antwort auf das Theater als moralische Instanz zu sein, eine Antwort, in der die Kunst zu einer natürlichen, kreatürlichen Anmut ohne moralischen oder sittlichen Überbau zurückfinden soll. Die Improvisation wird dabei zur Möglichkeit für die Ästhetik, ihre Autonomie zurückzugewinnen.

Diese Autonomie einer Ästhetik in der nicht zielgerichteten Improvisation postuliert Kleist pointiert in der – wortwörtlich – plastisch geschilderten Anekdote des Jünglings, der versucht eine zuvor unbewusst anmutige Geste zu imitieren: In dieser schildert der Erzähler, wie er mit einem Jüngling badet. Als dieser seinen Fuß zum Abtrocknen auf einen Schemel stellt, fühlt er sich plötzlich in seiner anmutigen Geste an eine Jünglingsstatue erinnert, die die beiden kurz zuvor in Paris gesehen hatten. Als er dies daraufhin dem Erzähler mitteilt, bestreitet dieser die vermeintliche Ähnlichkeit "sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen."²³² Was folgt, ist ebenso komisch wie tragisch:

Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst er war außerstande dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten.²³³

In der Folgezeit versucht der Jüngling immer wieder, die anmutige Geste vor dem Spiegel zu imitieren und verliert dadurch sukzessive jegliche Anmut: "Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte."²³⁴ Als erster

²³¹ vgl. ebd.

²³² BKA II/7 (S.326).

²³³ ebd.

²³⁴ ebd. (S.326f.).

Ansatzpunkt für eine Erklärung dieses eigentümlichen Vorgangs bietet sich das Narziss-Motiv an, wie es unter anderem von Hans-Dieter Fronz analysiert wird: Durch den Blick in den Spiegel und die Erkenntnis der eigenen Anmut wird die Eitelkeit in dem Jüngling geweckt, er verliert den Reiz der Unschuld und jeder weitere Versuch, Schönheit darzustellen, wird zur Pose, der jeder autonom ästhetische Selbstzweck verloren geht.²³⁵ Die Bewegungen des Jünglings gehen aber weit über den von Fronz gebrauchten Begriff des Posierens hinaus, insbesondere wenn man bedenkt, dass der Jüngling durchaus auch schon vor der Badszene "von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit"²³⁶ besessen hat und in einem "freie[n] Spiel seiner Gebärden"²³⁷ seine Reize durchaus bewusst einsetzte. Der wesentliche Aspekt neben dem Posieren, der den Jüngling seine Anmut verlieren lässt, und den Fronz eher am Rande erwähnt, ist der des Imitierens. Seine zuvor natürliche Anmut wird nicht nur, wie es bei Fronz heißt, zur "gespielte[n] Anmut, die eben durch das Moment von Absicht und Willkür aufhört, wirkliche Grazie zu sein"²³⁸, sie wird vor allem zur imitierenden Anmut, die darum bemüht ist, die eine, ganz spezifische Geste nachzuahmen. Aber, und das ist die entscheidende Pointe dieser Anekdote, liegt die Grazie in seiner ersten unwillkürlichen Bewegung tatsächlich darin, dass sie eine unbewusste Imitation der Plastik darstellt?

Paul de Man stellt die berechtigte Frage, wie das Infragestellen der Grazie durch den Erzähler gemeint sein könnte und eröffnet dabei die interpretatorische Möglichkeit, dass die Anmut der Statue, der Plastik, in der Behauptung "er sähe wohl Gespenster!"²³⁹ bereits in Frage gestellt sei, nicht bloß die Anmut des Jünglings, dessen Geste mit ihr verknüpft ist. Denn: "Die Statue, so werden wir erinnert, stellt die Figur eines Jungen dar, der einen Splitter aus seinem Fuß zieht – und das ist eine Handlung, von der man Anmut schwerlich behaupten kann, die zumindest ein beträchtliches Maß an Idealisierung fordert, um anmutig erscheinen zu können."²⁴⁰ Tatsächlich

²³⁵ vgl. Fronz, Hans-Dieter: Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists. Würzburg 2000 (S.339ff.).

²³⁶ BKA II/7 (S.326).

²³⁷ ebd.

²³⁸ Fronz, Hans-Dieter: Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists. Würzburg 2000 (S.343).

²³⁹ BKA II/7 (S.326).

²⁴⁰ de Man, Paul: Allegorien des Lesen. Deutsche Erstaussgabe. Frankfurt a.M. 1988 (S.221).

könnte eine Statue, eine im Objekt fixierte Kunst von einer kreatürlichen, spontanen Anmut nicht weiter entfernt sein. Die Grazie des Jünglings liegt nicht darin, dass er in seiner Bewegung selbst zum Objekt wird, sondern dass seine Bewegung viel mehr mit diesem verknüpft werden kann. Die besondere Entdeckung sowohl des Jünglings als auch des Erzählers besteht folgerichtig nicht in der exakten Kopie der Geste, sondern nur darin, dass beide sie mit der Statue assoziieren.²⁴¹ Daraus entsteht ein für die Improvisation so wesentliches Moment von Zusammenhang des Aktes mit einem Ordnungssystem (in diesem Fall die plastische Kunst) und dem Bruch mit diesem Ordnungssystem (indem es in einer Bewegung bloß assoziiert wird).²⁴² Es ist nicht die hundertprozentig akkurate Imitation des fixierten Kunstwerks, die die Anmut erzeugt, sondern die bloße Möglichkeit, an dieses Werk erinnern zu können, also ein Spiel mit dem Ordnungssystem, ohne dieses zu imitieren oder zu unterminieren.²⁴³

Die Pointe des Geschehens ist, dass der Jüngling sich mit der Imitation der Geste vor dem Spiegel eben genau von jenem improvisatorischen Moment entfernt. Wenn er versucht, in tagelangen Übungen vor dem Spiegel die Geste zu wiederholen, möchte er selbst zum Kunstwerk werden, seine Bewegungen sind keine freien Bewegungen mehr, sondern Imitationen. Er macht sich im Stehen vor dem Spiegel selbst zum plastischen Objekt und verkennt dadurch das eigentliche Moment der Anmut, das seinen vorherigen unwillkürlichen Bewegungen immanent war. Die Grazie endet mit der Imitation, die gleichsam das Ende der Improvisation markiert. Durch die unwillkürliche Assoziation seiner Bewegungen mit der Bildenden Kunst hat der Jüngling zuvor ein neues Ordnungssystem geschaffen, innerhalb dessen seine Bewegung für den Moment des emergenten Aktes mit diesem neuen Ordnungssystem vollkommen eins waren. Durch die Bewusstwerdung dieses neuen Ordnungssystems, durch dessen Verbalisierung und Rationalisierung wird es zu einem festen Rahmen, in dem jede Bewegung innerhalb der Ordnung nur noch bloßes Imitat ist. Die Rückkehr zur Grazie kann folglich

²⁴¹ vgl. ebd.

²⁴² vgl. Behne, Klaus-Ernst: Zur Psychologie der (freien) Improvisation. In: Fähndrich, Walter (Hg.): Improvisation. Winterthur 1992; S.42-62 (S.49).

²⁴³ vgl. Gehrke, Hans-Joachim: Improvisation, Adaption und soziale Kohärenz. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.225-240 (S.226).

nur in einem neuen Ausbruch aus der Ordnung, in einer erneuten Inhibierung und Erweiterung des Rahmens, in einer neuen Improvisation bestehen: "Spricht die Grazie, so spricht, ach, die Grazie schon nicht mehr. Hat sich – mit anderen Worten – der Geist erst einmal der Grazie als eines Körperbildes, mithin als eines ästhetisch normierten Körpers bemächtigt, so ist sie bereits in unerreichbare Ferne gerückt."²⁴⁴

Diese Bewegung vom Ordnungssystem zur Grazie und wieder zurück in ein Ordnungssystem – bei Verlust der Grazie – macht auch die letzte Überlegung der Anekdote verständlich:

Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.²⁴⁵

Der Akt ohne Bewusstsein markiert hier die Improvisation als Tat ohne Überlegung, während das unendliche Bewusstsein die vollkommene Identität mit einem Ordnungssystem markiert. Jedwede emergente Funktionalität einer Improvisation schafft genau für den Moment ihres Geschehens diese Vollkommenheit, dieses unendliche Bewusstsein, nur um es seinem Besitzer unmittelbar nach der Tat durch die Fixierung der neuen Ordnung wieder zu entreißen. Damit darf der Improvisierende in seinem Improvisieren für den kurzen, erhabenen Moment des Prozesses beides sein: Gliedermann **und** Gott. Er entzieht sich durch den Grenzgang und das Überschreiten der bestehenden Ordnung deren fesselndem Rahmen, inhibiert damit sein Bewusstsein von der Ordnung und wird durch seine kontingenten Bewegungen zum reinen Gliedermann. Zugleich schafft er qua der emergenten Funktion seiner Improvisation eine neue Ordnung mit der er innerhalb des Aktes – und nur innerhalb dessen – eins ist, also mit einem unendlichen Bewusstsein dieser Ordnung gesegnet. In ihrer Anmut veredelt die Improvisation den Improvisierenden, er wird zum Meister, dem die Rezipienten "eine göttliche

²⁴⁴Strässle, Urs: Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002 (S.192).

²⁴⁵BKA II/7 (S.330f.).

Unfehlbarkeit²⁴⁶ zuschreiben, er ist der Mensch, der nicht mehr Künstler, sondern Kunstwerk ist,²⁴⁷ indem er während des Essens vom Baum der Erkenntnis sowohl zu Unschuld zurück als auch zur Unendlichkeit findet. So wie später Nietzsche in seiner Theorie des Dionysischen erschafft Kleist hier das Bild eines vollkommenen Menschen in seiner Verfertigung, der diese Vollkommenheit nur während der Verfertigung, während des Aktes selbst spüren kann.

Das Improvisieren als ästhetisches Phänomen ist die Verfertigung des Menschen zu einer fragilen Vollkommenheit im Improvisationsakt selbst, zugleich aber auch ein Verlust dieser Vollkommenheit am Ende des Aktes.

In der Jünglingsgeschichte, aber auch darüber hinaus im gesamten Marionettentheater-Text wird Improvisation zum Schlüssel für eine Vereinigung von Wahrheit und Schönheit, zu einer Form des Handelns, die gerade wegen ihrer Unmittelbarkeit, wegen ihrer Kontingenz und wegen ihrer Autonomie die vollendete schöne Tat darstellt, die sowohl der Imitation als auch der geregelten, bewussten Bewegung ästhetisch weit überlegen ist.

Mit dieser Ästhetisierung der Improvisation und Apotheose des Improvisierenden ist Kleists Verfertigung des Menschen in seinem Handeln zu einer Verknüpfung von improvisierter Tat und improvisierter Vollkommenheit gelangt. Die Improvisation als Handlungsmotor findet sowohl eine anthropogene als auch ästhetische Rechtfertigung. Diese beiden Momente lassen den Improvisierenden im Akt der Improvisation zum neuen, verfertigten und vollkommenen Menschen werden.

²⁴⁶ KSA 3 (S.542).

²⁴⁷ vgl. KSA 1 (S.30).

3. Motivik der Improvisation im Drama *Prinz Friedrich von Homburg*

Drei wesentliche Facetten von Kleists Motivik der Improvisation sind in den drei zuvor besprochenen Aufsätzen herausgearbeitet worden: Die improvisierte Rede, die improvisierte Tat und die improvisierte Anmut und Vollkommenheit. Ebenso wurde deutlich, dass diese Facetten in Kleists Konzept der Improvisation keineswegs atomisiert darstehen, sondern sich auf vielfältige Weise bedingen und aufeinander beziehen: So wie die improvisierte Rede im Dialog des *Marionettentheaters* bzw. der improvisierte Gedankenentwurf in der Paradoxe *Von der Überlegung* auf das improvisatorische Moment der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* rekurrieren, so finden sich in dieser bereits Motive der Improvisation als Tat und als handlungsstrategisches Moment, wie sie im *Marionettentheater* und in der Paradoxe weitergeführt werden. Gemein ist allen dreien das emergente Moment: Sei es zur Selbstverfertigung, zur Veränderung bestehender Systeme oder zur Selbstvervollkommenung in der Identität von Bewusstem und Unbewusstem.

In Kleists letztem Drama fließen alle drei Momente der Improvisation nun zusammen: Sowohl in der Person des Prinz' Friedrich von Homburg als auch im Kontext der Gesellschaft, in der er sich bewegt, begegnen wir den unterschiedlichen Ansätzen der Improvisation wieder. Diese wird dabei im Verlauf des Dramas von Kleist in ein universelles, utopisches Konzept transformiert: Die improvisierten Reden und Taten, die in dem Drama zum Zuge kommen, generieren nicht nur ihre ganz eigene Anmut und Ästhetik, sondern verweisen darüber hinaus auf eine universelle Vision, in der die Ordnung als Rahmen aufgebrochen und erweitert wird, bis schließlich im Schlusstableau ein improvisiertes Gefüge entsteht, das auf ein ebenso emergentes wie handlungsfähiges Sozialkonzept Kleists verweist. Die Improvisation überschreitet nicht nur die Grenzen des Ordnungsgefüges, auf das sie sich bezieht, sondern gestaltet darüber hinaus einen neuen Menschen und mit diesem eine eigene, neue Ordnung, die Kleist als Vorlage für die

Utopie einer spezifisch modernen Gesellschaft dient und zugleich die Antizipation moderner Improvisationsmotivik darstellt.

Das Drama handelt von Prinz Friedrich von Homburg, der als General des Kurfürsten Friedrich Wilhelm im Schwedisch-Brandenburgischen Krieg kämpft. Nachdem der Prinz im schlafwandelnden Zustand glaubt, vom Schicksal ausgezeichnet worden zu sein – tatsächlich wurde seine Fantasie durch ein Spiel des Kurfürsten mit dem Somnambulen angeregt – greift er gegen ausdrückliche Order seines Herrn in der Schlacht bei Fehrbellin voreilig in das Geschehen ein. Obwohl er der Brandenburgischen Armee damit den Sieg sichert, besteht der Kurfürst darauf die Insubordination als Verstoß gegen das geltende Recht zu bestrafen. Der zum Tode verurteilte Prinz hardert mit seinem Schicksal, bittet sogar um sein Leben, akzeptiert jedoch schließlich das verhängte Todesurteil, nachdem der Kurfürst ihm eine Möglichkeit zur Begnadigung eröffnet, sollte er glauben, dass das Urteil ungerecht sei. Diese Akzeptanz des Rechtspruchs durch den Prinzen führt im letzten Akt doch zu dessen Begnadigung und Auszeichnung, die eine direkte Spiegelung des in der ersten Szene stattgefundenen Traums darstellt.

Im Folgenden soll vor allem die Rolle des Prinzen als einerseits rezipiertem Protagonisten, andererseits aus der Ordnung austretenden Insubordinateurs untersucht werden. Es gilt zu klären inwiefern sein Verhalten die Züge der Improvisation, im Sinne des zuvor analysierten Textes, aufweist. Daran anschließend soll der Akt von der Verurteilung zur Begnadigung als Wechselspiel zwischen Ordnung und emergenter Improvisation untersucht werden, insbesondere im Bezug auf das Verhältnis zwischen Prinz und Kurfürst. Abschließend wird anhand der letzten Szene dargestellt, inwiefern das improvisatorische Verhalten des Prinzen im gesamten Drama emergent wirkt, sowohl im Bezug auf ihn selbst als auch die Ordnung, in der er sich bewegt.

3.1. Der improvisierende Prinz

3.1.1. Der rezipierte Prinz

Das gesamte Arrangement der ersten Szene im *Prinz Friedrich von Homburg* trägt nicht nur die Insignien eines Schauspiels, es ist zudem das Tableau eines Schauspiels, das sich selbst als Schauspiel thematisiert.²⁴⁸ Dies wird insbesondere in der Rolle des Protagonisten, des Prinzen selbst evident.

Das erste Auftreten des Prinzen ist primär geprägt durch seine Rezeption von außen. Während das Handeln des Protagonisten als somnambules, träumendes und unbewusstes gekennzeichnet ist, sind die tatsächlich bewusst handelnden Personen die Charaktere um den Kurfürsten. Evident wird dies bereits anhand einer quantitativen Analyse des gesprochenen Textes der ersten Szene: Vier einzeilige Sätze sind es, die dem Prinzen eingeräumt werden, vier Verse, die einzig durch das Eingreifen von außen, durch die Inszenierung der Hofgesellschaft, zu Stande kommen.

Abgesehen von den Regieanweisungen ist der Prinz vor dem äußerlichen Eingreifen nur indirekt im Drama vorhanden, seine Charakterisierung, genauer gesagt seine Exposition, geschieht implizit, von außen, durch die Rezeption. Dabei findet eine Bewegung in dieser Rezeption statt: Eine Entwicklung von der Betrachtung des Prinzen als tapferer Kämpfer in den Schlachten des Kurfürsten über den träumenden, in Gedanken versunkenen Somambulen, über eine Pathologisierung dieses Zustandes bis hin zu einer Marionette, mit der experimentiert werden kann.

Die erste Stufe dieser Rezeption scheint trivial: Graf Hohenzollern spricht vom Prinzen und lobt seine Tapferkeit:

Der Prinz von Homburg, unser tapfrer Vetter,
Der, an der Reuter Spitze, seit drei Tagen
Den flücht'gen Schweden munter nachgesetzt
(I, I, 1-3)²⁴⁹

²⁴⁸ vgl. u.a. Hinderer, Walter: Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist. Würzburg 2011 (S.155).

²⁴⁹ BKA I/8 (S.9). Alle folgenden Zitate aus dem Drama werden zusätzlich zu der Seitenanzahl der Brandenburger Ausgabe nach dem Prinzip "Akt, Auftritt, Vers(e)" im Text verortet

Tatsächlich erscheint diese Rezeption des Prinzen von außen in erster Linie wie ein bedingungsloser Lobgesang: Hohenzollern übernimmt die Vorstellung des Prinzen für die Zuschauer ebenso, wie er den Kurfürsten zum Prinzen hinführt. Diese indirekte Exposition zwingt den Zuschauer geradezu, die Wahrnehmung Hohenzollerns als gültige Charakterisierung des Prinzen zu akzeptieren und damit diesen als traditionelle Heldenfigur anzuerkennen.

Interessant wird diese Vorstellung in der Konterkarierung, die nicht einzig durch das Bild des schlafwandelnden Prinzen entsteht, sondern ebenso in den Worten Hohenzollerns vorhanden ist. So wird bereits vor der Involvierung des Prinzen in die eigentliche Handlung der Bruch in seinem Charakter durch die Rezeption des Grafen vorbereitet. Während die erste Erwähnung der Müdigkeit des Prinzen dabei noch wie eine logische Folgerung aus dem harten Kampf erscheint und nicht negativ bewertet wird,

Wirft er erschöpft, gleich einem Jagdhund lechzend,
Sich auf das Stroh, um für die Schlacht, die uns
Bevor beim Strahl des Morgens steht, ein wenig
Die Glieder, die erschöpften, auszuruhen.
(I, I, 14-17)²⁵⁰

so scheint sich im Folgenden eine beinahe sarkastische Kommentierung in die Charakterisierung einzuschleichen:

Fehlt - wer? der Prinz von Homburg noch, ihr Führer.
(...)
Der Held gesucht - und aufgefunden, wo?
(I, I, 21-23)²⁵¹

Hohenzollern arbeitet hier mit gleich zwei Suggestivfragen, die er auch jeweils unmittelbar beantwortet. Dabei wird der Heldenmut des Prinzen durch zwei rhetorische Figuren in Frage gestellt. Als erstes wäre die Gegenüberstellung von Prinz und Reiterei zu nennen. Während Homburg zuvor als Spitze der Reiter charakterisiert wurde, als der, der die Reiter erfolgreich in der Schlacht geführt hat, wird er nun zum Nachrückenden, zum fehlenden Glied der Kette. Sämtliche Reiter sind zusammen, sitzen bereits auf ihren Pferden (I, I, 19)²⁵², während der Prinz nicht aufzufinden ist. Interessant

²⁵⁰ BKA I/8 (S.10).

²⁵¹ ebd.

²⁵² ebd.

an dieser Gegenüberstellung ist, dass die Führerrolle des Prinzen in eine Epithese verbannt wird: "der Prinz von Homburg noch, ihr Führer." Die Information, dass der Prinz den Reitern fehlt, ist das Zentrum des Verses. Die Ergänzung "ihr Führer" wird scheinbar beiläufig vorgenommen, verliert dadurch ihre Wesentlichkeit. Als integraler Bestandteil der Charakterisierung findet die Wesentlichkeit erst wieder im letzten Teil der Beschreibung statt, bevor der Prinz durch die Fackel von Hohenzollern sichtbar gemacht wird. Hier wird der Prinz wieder als Held charakterisiert und doch wirkt diese Zuschreibung mehr als ironisch angesichts der beiden rhetorischen Fragen, der Gegenüberstellung von Unauffindbarem und den längst zur Schlacht bereiten Reitern und angesichts der Epithese, mit der die Rolle des Prinzen als Führer an die Peripherie seiner Persönlichkeit verdrängt wird. Der offensichtliche, nun auch von den Rezipienten auf der Bühne zu sehende Prinz hat nichts mit der zuvorigen Rezeption gemein.²⁵³

Hohenzollern, der durch seine rhetorischen Stilmittel diese Konterkarierung der Persönlichkeit des Prinzen vorbereitet hat, nimmt die Charakterisierung nun nicht mehr indirekt sondern direkt vor. Er stellt den Prinzen als einen "Nachtwandler" (I, I, 24) vor, "sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich" (I, I, 27) und führt diese Charakterisierung sogar noch weiter, indem er die niedere Position des Prinzen offenbart: "In der Tat! Schau hier herab: da sitzt er!" (I, I 29).²⁵⁴ Die Aufforderung zum Herabblicken beraubt den Prinzen endgültig seines Heldenstatus'. In diesem Moment ist Prinz Friedrich von Homburg weder Führer der Reiterei noch Held, sondern ein Anschauungsobjekt, jemand, auf den herabgeblickt wird, dessen Wesentlichkeit scheinbar nur noch in der Rezeption besteht. Der Prinz ist zum rezipierten Objekt geworden, noch bevor er irgendeine Rolle annehmen konnte, die ihm nicht von außen zugeschrieben wurde. Aus dieser Rolle befreit er sich, indem er beginnt zu improvisieren.

²⁵³ vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des Prinz Friedrich von Homburg. In: Lützel, Paul Michael/ Pan, David (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg 2001; S.151-164 (S.156).

²⁵⁴ vgl. BKA I/8 (S.10f.).

3.1.2. Der anmutig improvisierende Prinz

In der Forschung wird oft und vollkommen zurecht auf die Spielhaftigkeit dieses ersten Auftritts hingewiesen, so zum Beispiel bei Jürgen Schröder, der anhand verschiedener Indizien und Symbolsprache die erste - im Vergleich zur letzten - Szene als "Spiel im Spiel" charakterisiert.²⁵⁵ Durch den Fokus, der zu Beginn des Dramas auf die Rezeption von außen gelegt wird, wird der Prinz zum Protagonisten seines eigenen Schauspiels: Als Rezipierer ist er den Erwartungen des Publikums, nicht nur dem vor der Bühne, sondern auch dem auf der Bühne, unterworfen, kann diese Erwartungen jedoch zeitgleich in seiner selbst entworfenen Vision eines neuen hierarchischen Gefüges unterminieren. Dabei besitzt das von ihm entworfene Szenario, das sich den Beobachtern präsentiert, eine Doppelstruktur zwischen institutionalisiertem Zeremoniell auf der einen und kreativem, improvisiertem Aufbruch dieses Zeremoniells auf der anderen Seite.

Der Prinz selbst arrangiert seinen Traum anhand einer festen Ordnung. So wie er primär ein rezipierter Prinz ist, so folgt er in seiner Vision einem klar strukturiertem Zeremoniell, das seine eigenen Wünsche widerspiegelt. In dieser Zeremonie ist er seiner Fantasie und den Bedingungen der höfischen Repräsentation unterworfen. In seinem Aufsatz "Adel auf dem Prüfstand" ordnet Jochen Strobel dieses Verhalten in den höfischen und adeligen Kontext ein: "Die Vorgänge sind im Zeichen somnambuler Verfremdung stehende, hochgradig ritualisierte Kommunikation, sind Hofzeremoniell und Hoftheater. Damit bewegen sich diese rahmenden Szenen ganz auf einem üblicherweise durch Adelige kontrollierten Boden."²⁵⁶ Die Symbole, mit denen der Prinz dabei arbeitet, sind die selben, die durchaus auch in einer Zeremonie zu seinen Ehren in der Realität genutzt werden könnten: Er flechtet einen Lorbeerkranz, den er wie Hohenzollern attestiert, in den Bildern im Rüstsaal gesehen hat (I, I, 49)²⁵⁷, Hohenzollern ist sogar bereit, dieses

²⁵⁵ vgl.: Schröder, Jürgen: *Geträumte Geschichte. Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹*. In: Ders., *Geschichts Dramen. Die »deutsche Misere« – von Goethes ›Götz‹ bis Heiner Müllers ›Germania‹*. Eine Vorlesung, Tübingen 1994; S.114–136. Ebenso: Hinderer, Walter: *Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist*. Würzburg 2011 (S.155) und Stephens, Anthony: *Zur Funktion des Schauspiels in Kleists Erzählungen*. In: *KJB* 2007; S.102-119 (S.118).

²⁵⁶ Strobel, Jochen: *Adel auf dem Prüfstand. Kleists "Prinz Friedrich von Homburg"*. In: *KJB* 2005; S.216-233 (S.226).

²⁵⁷ *BKA* I/8 (S.12).

Verhalten direkt mit der Schlacht des kommenden Tages zu verknüpfen (I, I, 56)²⁵⁸. Die Anwesenden sind trotz der irritierenden Situation bereit, die im Schlafwandel des Prinzen performativ artikulierten Wünsche zu akzeptieren²⁵⁹ und selbst der Kurfürst scheint eine Ahnung zu besitzen, was das Gemüt des Prinzen bewegt, wenn auch mit einem unsicheren Fragezeichen versehen:

Seltsam beim Himmel! Doch was gilt's? ich weiß,
Was dieses jungen Thoren Brust bewegt? (I, I, 55)²⁶⁰

Genau jenes Fragezeichen ist es aber auch, das die Doppelstruktur des Schauspiels des Prinzen auszeichnet. So sehr er sich in einem traditionellen, höfischen Kontext bewegt, so sehr scheint sein Verhalten eine gewisse Kontingenz zu besitzen, die es für die anwesenden Zuschauer unberechenbar macht. Diese Kontingenz wird durch den Kontext des Traums begründet: "Riefe man ihn in diesem Zustand bei seinem gesellschaftlichen Namen, er fiele um, so weiß Hohenzollern (V.31) (...) Das Sprechen des Prinzen ist im Traum keiner Konvention unterworfen, er artikuliert seine Bedürfnisse und Gefühle ohne jede Verstellung."²⁶¹

Spannend wird nun der Moment, in dem der Prinz aus dem von den Anwesenden einerseits als belustigend oder gar irritierend wahrgenommenen, andererseits in seiner höfischen Struktur akzeptierten Zeremoniell ausbricht. Dies geschieht nämlich erstens nicht im freien Spiel des Traums, sondern wird durch den Kurfürsten von außen evoziert. Zweitens kennzeichnet sich dieser Ausbruch aus der Ordnung im Gegensatz zum vorherigen Verhalten des Prinzen nicht durch die Performanz, sondern durch das gesprochene Wort. Den Auslöser für den Ausbruch aus der Ordnung bildet die so markante Feststellung des Kurfürsten "Bei Gott! ich muss doch sehn, wie weit er's treibt!" (I, I, 64)²⁶² und das daran anschließende Spiel, das dieser mit dem Prinzen treiben will. War der Prinz zuvor noch in seinem somnambulen

²⁵⁸ ebd. (S.13).

²⁵⁹ vgl. Fischer-Lichte, Erika: Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des Prinz Friedrich von Homburg. In: Lützel, Paul Michael/ Pan, David (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg 2001; S.151-164 (S.156).

²⁶⁰ BKA I/8 (S.13).

²⁶¹ Linhardt, Annette: "...Sagts mir mit zwei Worten" (V. 1312) – Prinz Friedrich von Homburg. In: Jeziorkowski, Klaus (Hg.): Kleist in Sprüngen. München 1999; S.114-131 (S.116)

²⁶² BKA I/8 (S.13).

Verhalten der Freiheit seines eigenen, fantasierten Zeremoniells unterworfen, wird er nun mit einem Eindringen von außen konfrontiert. Es fällt hier bereits nicht schwer, eine Verbindung zu der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* zu ziehen. Dem Prinzen fehlte womöglich in seinem unbewussten Spiel jeglicher konkrete Telos,²⁶³ auf jeden Fall aber jedes bewusste Wissen darüber, wohin ihn die Träumerei führen könnte. Erst durch das Eingreifen des Fürsten findet eine Konzentration auf die eigenen Wünsche statt: "der Prinz steht lebhaft auf." (I, I, 64)²⁶⁴. In dem Moment des Aufstehens wird Homburg zum General seiner eigenen Wünsche, seines eigenen Traumes. Erst durch diese Fokussierung beginnt Homburg aus der zeremoniellen Ordnung auszubrechen, indem er deren Rahmen erweitert und alle Anwesenden in tatsächlichen Schrecken versetzt. Analog zu dem lauten Denker in der *Verfertigung der Gedanken beim Reden*, der durch das Einwirken seiner Schwester so gereizt ist, dass sein Gemüt zum General seiner Worte wird,²⁶⁵ wird der Prinz hier ebenfalls zum General seiner tiefen Wünsche und Bedürfnisse und verteidigt sie gegen eine Störung von außen.²⁶⁶ Er beginnt zu improvisieren, beginnt, die vom Fürsten und vom höfischen Zeremoniell gegebene Ordnung aufzubrechen,

Aber nicht nur durch die Verknüpfung zum Text von 1805/1806 kann die Szenerie mittels des Begriffs der Improvisation erschlossen werden. So wie nämlich die gesamte erste Szene als "Spiel im Spiel" und der Prinz als rezipierter Schauspieler markiert ist, so wird der Kurfürst, indem er dem Prinzen sein Zeremoniell aufdrängen und ihn dadurch in seiner Zeremonie stören will, zum potentiellen Regisseur des Schauspiels; oder wie Gabriele Brandstetter bemerkt: "Dieser [der Kurfürst] kommt aus dem Hintergrund, gewissermaßen aus dem Nichts, als Herrscher-Choreograf, der das ihm begegnende Gefühlsszenario zu einem rigiden Ballett absolutistischer Willkür machen will, zum Zeichen seiner Allmacht über die Figuren der Szene."²⁶⁷

²⁶³ Darauf lässt v.a. das langwierige Flechten des Lorbeerkranzes schließen, das analog zu den von Kleist in der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* erwähnten "Füllwörter" eine Form von füllender Handlung darstellt, eine Verzögerung in der unkonkreten Performanz.

²⁶⁴ BKA I/8 (S.13).

²⁶⁵ vgl. BKA II/9 (S.28).

²⁶⁶ vgl. auch Fronz, Hans-Dieter: Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists. Würzburg 2000 (S.370).

²⁶⁷ Brandstetter, Gabriele: Kleists Bewegungskonzepte. Choreographie und Improvisation. In: Blamberger, Günter/ Iglhaut, Stefan: Kleist / Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011. Bielefeld, Leipzig, Berlin 2011; S.62-70 (S.65)

Dadurch wird das Spiel zwischen dem "Schauspieler" Prinz Friedrich von Homburg und dem "Choreographen", dem Kurfürsten, genau zu jenem Widerstreit zwischen klar strukturiertem Theater und freiem Spiel, der bereits in *Über das Marionettentheater* eingeflossen ist. Der Prinz entzieht sich dem willkürlichen Eingriff von außen, indem er zum Improvisierenden wird, der sich gerade in seiner Improvisation die Anmut bewahrt. Auffällig wird dies an der so unterschiedlichen Sprache des Prinzen auf der einen und der Zuschauer auf der anderen Seite. Der Prinz bewahrt sich in seiner Rede eine poetische Grazie, indem seine Ausrufungen mit einer Klimax versehen werden, an deren Ende die Beschwörung einer familiären Einheit²⁶⁸ steht: "Mein Mädchen! Meine Braut!" und "Mein Fürst! Mein Vater!" (I, I, 65)²⁶⁹. Darauf können die Anwesenden nur noch mit blankem Entsetzen reagieren. So verfällt der Kurfürst in einen vollkommenen zur Flucht gemahnenden Imperativ ("Geschwind! Hinweg!"²⁷⁰) und Hohenzollern versagt sogar die Kommunikation bei der Einordnung des Homburg'schen Gemüts in einer Aposiopese ("Der Rasende! Er ist -" (I, I, 68)²⁷¹), die sowohl Fassungs- als auch Sprachlosigkeit markiert.²⁷²

Dadurch behält der Prinz in der Szene gerade wegen seiner unbewussten Grazie, trotz eines Einbruchs von außen, die Oberhand. Während die Erwartung der Beiwohnenden auf eine Weiterführung des höfischen Rituals fokussiert ist, entzieht sich der Prinz der Struktur jenes Zeremoniells, indem er seine tiefsten, eigenen, privaten Wünsche nach einer Familieneinheit am Hofe artikuliert, die im öffentlichen Zeremoniell keinen Platz finden.²⁷³ Dabei gewinnt er durch jenes freie Spiel, das sich innerhalb der höfischen Ordnung durch die Artikulation der tiefsten Wünsche an den Grenzen dieser Ordnung und darüber hinaus bewegt, eine Authentizität, die der beiwohnenden, fassungslosen Hofgesellschaft fehlt. Er bewegt sich in einer freien,

²⁶⁸ Zu der Utopie eines "Staats als Familie" im Stück vgl. Peter, Klaus: Ikarus in Preußen. Heinrich von Kleists Traum von einer besseren Welt. Heidelberg 2007 (S.6f.).

²⁶⁹ BKA I/8 (S.13).

²⁷⁰ ebd. (S.14).

²⁷¹ ebd.

²⁷² vgl. Heimböckel, Dieter: Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Göttingen 2003 (S.316).

²⁷³ Für den Unterschied zwischen öffentlicher und privater Sprache in dieser ersten Szene, vgl.: Kerkel, Anna: Das Absurde bei Kleist. Berlin, 2009 (S.52f.). Für den Wunsch des Prinzen nach einer familiären Einheit, vgl. Peter, Klaus: Ikarus in Preußen. Heinrich von Kleists Traum von einer besseren Welt. Heidelberg 2007 (S.6f.).

improvisierten Anmut, während denjenigen, die dem Schauspiel beiwohnen und die in dieses eingreifen, beziehungsweise es gar wie der Kurfürst choreographieren wollen, nur die Flucht von der Bühne bleibt. Die Ordnungsentgrenzung, die der Prinz vornimmt, wird zwar nicht akzeptiert, sie hinterlässt aber dennoch einen bleibenden Eindruck bei den Anwesenden. Man könnte in diesem Zusammenhang auch von einer missglückten Improvisation sprechen, die nicht die Anerkennung erhält, die für die Definition einer Improvisation als "gelungen" vorausgesetzt wird.²⁷⁴ Obwohl die Improvisation vom Kurfürsten schließlich mit einer finalen Order – und damit der Reetablierung der bestehenden Ordnung – beendet wird, bleibt sie aber auch eine Improvisation, in der der Prinz für den Moment seiner unbewussten Gefasstheit die Oberhand behält, die starre, höfische Ordnung erweitert und in seiner Improvisation emergent agiert.

Diese Emergenz betrifft sowohl ihn selbst als auch die Ordnung, in der er sich bewegt. So wie das Aufbrechen der Ordnung erfolglos war, und damit die Improvisation als misslungen kennzeichnen könnte, hat der Prinz in seiner Improvisation eine Transformation durchgemacht, die diese als erfolgreich in ihrer Selbstemergenz kennzeichnet. Es ist kein Zufall, dass Homburg den Ruf der Fortuna unmittelbar auf seine somnambule Improvisation bezieht:

Nun denn, auf Deiner Kugel, Ungeheures
Du, der den Windeshauch den Schleier heut,
Gleich einem Segel, lüftet, roll' heran!
Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift;
Ein Pfand schon warfst du, im Vorüberschweben;
Aus deinem Füllhorn lächelnd, mir herab: (I, VI, 355-360)²⁷⁵

Dieser "in sich widerspruchsvollen Sprechakt, der auf nicht weniger als acht (bzw. neun) emblematische Bilder zurückgreift, um sie ›mit einem Zuge‹ (Glücks-Aufsatz) zu einem willkürlichen Bild-Mosaik, einer gleichsam ergreifbaren Personifikation zu collagieren"²⁷⁶, wird erst durch die Improvisation des ersten Aktes, durch die Selbstemergenz des Prinzen im Traum, möglich. Die Improvisation wird anmutig, weil der Prinz einen Blick

²⁷⁴ vgl. Bertram, Georg W.: Improvisation und Normativität. In: Brandstetter, Gabriele u.a. (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Bielefeld 2010; S.21-39 (S.28ff.).

²⁷⁵ BKA I/8 (S.39).

²⁷⁶ Müller, Gernot: "Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen." Kleist und die Bildende Kunst. Tübingen 1995 (S.252).

in seine Vervollkommenung wirft, indem er eine schicksalsträchtige Entwicklung antizipiert. Im Kontakt mit Fortuna im somnambulen Zustand fallen für ihn für einen kurzen Moment leeres und unendliches Bewusstsein zusammen. Er meint, die Fortuna vernommen, "ein unmissverständliches Zeichen ihrer Gewogenheit"²⁷⁷ erhalten zu haben. So wie im Vertrauen auf und Ergreifen der Fortuna Passivität und Aktivität zusammenfallen,²⁷⁸ scheint diese in direkter Korrelation zum Zusammenfall von Actio und Reactio in der anmutig improvisierten Handlung zu stehen. Dabei markiert das Glück als universelle Erscheinung die göttlich determinierte Regung des Zentrums, während die daraus resultierenden peripheren Bewegungen in sich kontingent sind, da ihre Funktionen im Entstehen im Dunkeln liegen.²⁷⁹ Der Prinz begibt sich auf ein Feld zwischen Determination und radikaler Freiheit, auf dem er sich einerseits selbst verändern kann, in seiner emergenten Wirkung zugleich aber auch zur Gefahr der bestehenden Ordnung wird, spätestens dann, wenn er in seiner Selbstemergenz sein Denken auch auf die Gesellschaft übertragen will.

Dies erkennt auch der Kurfürst, dem als letztes Machtmittel nur die Beendigung des Schauspiels bleibt, weil er in diesem nicht die Oberhand über den Prinzen erlangen konnte:

Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
Ins Nichts, ins Nichts! In dem Gefild der Schlacht
Sehn wir, wenn's dir gefällig ist, uns wieder!
Im Traum erringt man solche Dinge nicht! (I, I, 74-77)²⁸⁰

Auffällig am Weckruf des Kurfürsten ist, dass dieser als universeller und zugleich negierender Ruf formuliert wird. Der Prinz soll nicht einfach nur geweckt werden, auch geht es nicht bloß darum, das scherzhafte, eskalierte Spiel zu beenden. Stattdessen beschwört der Fürst in markanten Worten einen

²⁷⁷ Dunker, Axel: »Der Himmel hab' ein Zeichen ihm gegeben«. Das System ›Fortuna‹ in Heinrich von Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: KJB 2007; S.236-253 (S.238).

²⁷⁸ vgl. ebd. (S.240).

²⁷⁹ vgl. hierzu auch Dell, Christopher: Subjekte der Wiederverwertung (Remix). In: Brandstetter Gabriele u.a. (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Bielefeld 2010; S.217-233 (S.221). Ebenfalls erwähnt sei an dieser Stelle noch einmal das Konzept der Anmut im Marionettentheater-Text. Auch hier wirken vom Zentrum ausgehende Determiniertheit (Das Schicksal als Puppenspieler) und periphere Kontingenz (die daraus entstehenden Handlungen des Prinzen) zusammen. Auch hier wird der Prinz zu Gliedermann und vollkommenem, "göttlichen" Menschen.

²⁸⁰ BKA I/8 (S.15).

Nullpunkt, in den er den Prinzen versetzen will. Dieser lautstarke Imperativ erinnert nicht von ungefähr an den "Zustand Null" des Zeremonienmeisters beim Donnerkeil der Mirabeau.²⁸¹ Hier jedoch ist es gerade nicht der improvisierenden Rede Beiwohnende, der in diesen Zustand Null befördert wird, stattdessen versucht der Fürst den Improvisierenden selbst in eben jenen "Geistesbankrott" zu versetzen, um die Situation aufzulösen und zugleich den hierarchischen Status Quo zu erhalten. Das, was dem Kurfürst als Reagierendem auf die Improvisation des Prinzen nicht gelingen konnte, soll das finale Machtwort erreichen. Dennoch bleibt auch diesem ein Moment von Zweifel gegenüber der Erhaltung der Ordnung immanent. Mit der ironischen Relativierung "wenn's dir gefällig ist"²⁸² gesteht der Kurfürst dem Prinzen einen freien Willen zu. Dieser hat innerhalb seiner somnambulen Improvisation unter Beweis gestellt, dass er in der gegebenen Ordnung, in der rituellen Struktur des Hofes und gar unter Anleitung des Fürsten, frei agieren und die Grenzen dieser Ordnung tangieren wenn nicht gar überschreiten und erweitern kann. Seine Improvisation ist damit zur Antizipation seiner Taten im Wachzustand geworden, die sich ebenfalls im Rahmen der Ordnung auf vielfache Weise dieser Ordnung entziehen. Der anmutig improvisierende, spielende und träumende Prinz bereitet bereits auf den wachen, tatkräftig improvisierenden Prinzen vor, dessen spontanes, kontingentes Verhalten für den Kurfürsten stets Momente der Überraschung birgt.

3.1.3. Der tatkräftig improvisierende Prinz

Während das unbewusste Handeln des träumenden Homburg in der ersten Szene noch eine gewisse Legitimation für das Ausbrechen aus der höfischen Ordnung ermöglicht, wird im weiteren Verlauf des ersten Aktes umso deutlicher, dass das freie, improvisierende Handeln des Prinzen außerhalb der gegebenen Ordnung keineswegs bloß einer unbewussten Träumerei geschuldet ist. So erfährt man bereits durch die Order des Kurfürsten, dass der Prinz in der folgenden Schlacht anscheinend nicht zum ersten Mal aus der diktierten Schlachtordnung ausbricht:

²⁸¹ vgl. BKA II/9 (S.28f.).

²⁸² BKA I/8 (S.15).

Herr Prinz von Homburg, Dir empfehl' ich Ruhe!
Du hast am Ufer, weißt Du, mir des Rheins
zwei Siege jüngst verscherzt; regier' Dich wohl, (I, V, 347-350)²⁸³

Es ist im Fall des Prinzen nicht die Tatenlosigkeit, die der Kurfürst fürchtet, sondern das genaue Gegenteil: Nicht Feigheit, Unentschlossenheit oder Zögerei scheinen das Problem des Prinzen zu sein, sondern ein forsches, unüberlegtes Handeln, ein Handeln vor der Überlegung, das offensichtlich in der Vergangenheit für den negativen Ausgang zweier Schlachten verantwortlich war.

Es wurde in der Forschung viel darüber geschrieben, dass der Prinz in der Order-Szene noch in seinem Traum gefangen, dass er wegen des Handschuhs abgelenkt und zerstreut sei, dass er daher die Order, nicht ohne Befehl die Reiterei in die Schlacht zu führen, überhören würde.²⁸⁴ Diese Interpretationen übersehen jedoch den tiefen Zwiespalt zwischen permanent wiederholtem Befehl auf der einen, und dem unbedingten Willen des Prinzen, frei zu handeln, auf der anderen Seite. Der Hinweis darauf findet sich in einem Zitat des Prinzen, in welchem dieser kurz vor der Schlacht zu Hohenzollern – der als Rezipient des Prinzen primär dessen Zerstreuung wahrnimmt – sagt: "Dictiren in die Feder macht mich irr. -"(II, II, 421)²⁸⁵ Mit diesen Worten wird das Gemüt des Prinzen als antagonistisch zum schriftlich fixierten Ordnungsschema der Schlacht, wie es dem Kurfürsten vorschwebt, gekennzeichnet.²⁸⁶ Um die Missachtung der Order mit bloßer Zerstretheit des Prinzen zu erklären, muss man schon sehr großzügig über die unzähligen Wiederholungen der Order – eine deutlicher als die andere – hinweglesen: Der Feldmarschall befiehlt es mehrmals,²⁸⁷ der Rittmeister von Golz wiederholt es, woraufhin der Prinz es selbst wiederholt und ganz offensichtlich aufschreibt,²⁸⁸ der Kurfürst spricht es ihm noch einmal eindringlich ins Gewissen,²⁸⁹ Hohenzollern wiederholt es ebenso wie Obrist

²⁸³ BKA I/8 (S.38).

²⁸⁴ vgl. u.a. Roussel, Martin: Zerstreutungen. Kleists Schrift 'Über das Marionettentheater im ethnologischen Kontext. In: KJB 2007; S.61-93 (S.89f.). oder Stephens, Anthony: Zur Funktion des Schauspiels in Kleists Erzählungen. In: KJB 2007; S.102-119 (S.118).

²⁸⁵ BKA I/8 (S.44).

²⁸⁶ vgl. Brandstetter, Gabriele: Kleists Choreographien. In: KJB 2007; S.25-37 (S.36).

²⁸⁷ vgl. I, V, 267, 295. BKA I/8 (S.32).

²⁸⁸ vgl. I, V, 302-305. BKA I/8 (S.33f.).

²⁸⁹ I, V, 347-350. BKA I/8 (S.38).

Kottritz,²⁹⁰ wohlgerichtet als die Zerstretheit des Prinzen nach dem Traum und der anschließenden Handschuhszene längst vorbei ist.²⁹¹ In den letzten Auftritten des ersten und den ersten Auftritten des zweiten Aktes verdichten sich geradezu die Imperative, die Ordnung wird beschworen, spezifiziert und immer wieder dem Prinzen ins Gewissen gerufen. Was in diesen Szenen der permanenten Order und Erklärung der Order zelebriert wird, ist geradezu ein Primat der Überlegung vor der Tat, eine Überlegung, die durchgegangen, kartographiert, schriftlich fixiert und immer wieder wiederholt werden muss.²⁹² Umso stärker muss der Prinz in diesem Szenario als Fremdkörper, als "dysfunktional"²⁹³ oder, wie von Hegel charakterisiert, als "geisteskrank"²⁹⁴ erscheinen. Gerade diesem Eindruck arbeitet der Text aber unentweg entgegen, erreicht doch der Prinz mit seinen improvisierten Handlungen eben genau das, was es sowohl für ihn als auch für den gesamten Staat zu erreichen gilt:

Zum einen ist dies der für das Drama so wesentliche Sieg durch die Insubordination in der Schlacht. Eine erfolgreiche improvisierte Tat Homburgs gibt es jedoch bereits früher zu sehen, und zwar in der fünften Szene des ersten Aktes. Während zum ersten Mal die Order vergeben wird, ist der Prinz nicht auf die Überlegungen, Planungen und Fixierungen des Schlachtplans konzentriert, sondern auf seine eigene Handlung, die in ihrer Gänze ein Musterbeispiel einer epistemologisch motivierten Improvisation ist. Er will herausfinden, ob der Handschuh, den er aus seinem somnambulen Zustand mitgenommen hat, tatsächlich Natalie gehört. Das daraus resultierende Handeln ist zum einen ein Akt der Kommunikation, ganz ähnlich der Kommunikation, die der Erzähler der *Verfertigung der Gedanken*

²⁹⁰ vgl. II, II, 425. BKA 1/8 (S.44). II, II, 471-473. BKA 1/8 (S.49).

²⁹¹ Zu den verschiedenen Situationen, in denen der Prinz gemahnt wird, sich an die Order zu halten, siehe auch: Krings, Marcel: Der Typus des Erlösers. Heilsgeschehen in Kleists Prinz von Homburg. In DVjs 2005; S.64-95 (S.80).

²⁹² Den direkten Gegensatz dieses schriftlichen Fixierens zum freien Handeln und damit zur Improvisation benennt Annette Linhardt ganz exponiert, wenn sie die Offiziere als Kopisten fernab jeder Individualität und als Schreibkollektiv bezeichnet, dem sich der Prinz bewusst entzieht. Vgl. Linhardt, Annette: "...Sagts mir mit zwei Worten" (V. 1312) – Prinz Friedrich von Homburg. In: Jeziorkowski, Klaus (Hg.): Kleist in Sprüngen. München 1999; S.114-131 (S.118).

²⁹³ Ruprecht, Lucia: Entstelltes Ideal. Choreographie und Fehlleistung bei Heinrich von Kleist. In: KJB 2007; S.46-60 (S.60).

²⁹⁴ vgl. Roussel, Martin: Zerstreungen. Kleists Schrift 'Über das Marionettentheater im ethologischen Kontext. In: KJB 2007; S.61-93 (S.75).

beim Reden mit seiner Schwester schildert.²⁹⁵ Zum andern handelt es sich um einen kommunikativen Akt, der in seiner Performanz weit über die improvisierte Rede hinausgeht und zur improvisierten Tat, analog zu der Tat im Text *Von der Überlegung*, wird. Offensichtlich wird die Verknüpfung zur epistemologisch improvisierten Rede, bei der sich eine persönliche Erkenntnis verfertigen soll, in der Motivation des Prinzen: Homburg will Natalie weder davon in Kenntnis setzen, dass er ihren Handschuh hatte, noch will er sie von einer damit zusammenhängenden romantischen Koinzidenz überzeugen. Sein Kommunikationsakt besitzt weder informellen noch appellativen Charakter, es geht einzig und allein um den Gewinn eigener, persönlicher Erkenntnis:

- Rasch, daß ich jetzt erprüfe, ob er's ist!
(*Er läßt, zugleich mit seinem Schnupftuch, den Handschuh fallen; das Schnupftuch hebt er wieder auf, den Handschuh läßt er so, daß ihn jedermann sehen kann, liegen.*) (I, V, 298)²⁹⁶

Was hier geschieht, ist zum einen eine Verfertigung der Gedanken beim kommunikativen Handeln und zugleich eine darüber hinausgehende improvisierte Tat. Gekennzeichnet ist sie durch ihre Raschheit und die damit verbundene Spontaneität (die sich der Prinz im an sich selbst gerichteten Imperativ zuweist). Durchaus könnte man an dieser Stelle den Einwand bringen, dass seine Tat eine geplante, mit klarem Ziel gestaltete und im Moment des Fallenlassen vernunftorientierte ist. Diesem möglichen Einwand ist entgegenzuhalten, dass die gesamte Handlung mit dem bewussten Fallenlassen des Handschuhs noch nicht vollendet ist, dass dieses viel mehr als Glied am Anfang einer Kette teils bewusster, teils unbewusster Handlungen steht, die im gesamten eine improvisierte Handlung mit – sowohl für den Prinzen als auch die anderen Anwesenden – offenem Ausgang darstellt.²⁹⁷ Jene Handlungskette ist genau durch die Prozessualität gekennzeichnet, die Kleist auch bei der *Verfertigung der Gedanken beim Reden* charakterisiert: Der Prinz schweift von der Handlung ab, indem er zurück zur Order kommt; er arbeitet mit rhetorischen Kniffen, indem er sich

²⁹⁵ vgl. BKA II/9 (S.27).

²⁹⁶ BKA I/8 (S.33).

²⁹⁷ Zu diesem Moment der Improvisation als Handlung vgl. Pauli, Hansjörg: Improvisation versus Konstruktion. In Fähndrich, Walter: Improvisation. Winterthur 1992; S.87-91 (S.90).

"ritterlich"²⁹⁸ gebührt; er arbeitet mit Verzögerung, indem er, nachdem die Besitzerin des Handschuhs für alle offenkundig ist, noch einmal nachfragt.²⁹⁹ Und schließlich, ganz entscheidend, ist er verwirrt als er feststellt "daß die Erkenntnis zu [s]einem Erstaunen mit der Periode fertig ist."³⁰⁰

Der Prinz von Homburg (*verwirrt*). Ist das der Eure?

(...)

(*steht einen Augenblick, wie vom Blitz getroffen da; dann wendet er sich mit triumphierenden Schritten wieder in den Kreis der Offiziere zurück.*) (I, V, 317)³⁰¹

Es ist auffällig, wie der Endzustand des Prinzen nach dieser improvisierten Handlung an den Mirabeau nach seinem Donnerkeil erinnert: Auch an dieser Stelle der Bezug zur kosmischen Elektrizität, auch an dieser Stelle das kurze Komplettversinken in einem entladenen Zustand und auch an dieser Stelle der Triumph nach der vollendeten Tat. Kleist lässt in diesem Moment den Prinzen nicht einfach nur einen Übergang von der improvisierten Rede zur improvisierten Tat markieren: Er verwebt in der Handlung des Prinzen den epistemologisch fundierten Kommunikationsakt mit einer improvisierten Handlung und lässt dabei diese Handlung erfolgreich enden, indem er Homburg die Erkenntnis über die Besitzerin des Handschuhs und sogar deren Wohlwollen³⁰² zukommen lässt.

Die improvisatorische Tatkraft des Prinzen geht unmittelbar daran anschließend über das rein erkenntnistheoretisch motivierte Handeln hinaus: Der in der zweiten Szene des zweiten Aktes für den weiteren Fortgang der Handlung so wesentliche Entschluss Homburgs, vor dem Befehl zum Angriff in die Schlacht einzugreifen, ist ebenso prägnant wie kompakt geschildert und liefert wesentliche Momente für die Charakterisierung des Prinzen als Improvisator.

Auffällig an der gesamten Handlung, die schließlich zum gemeinsamen Eingreifen aller Beteiligten in die Schlacht führt, ist die Tatsache, dass der Prinz zu Beginn primär als Reagierender dargestellt wird. Zum einen vom

²⁹⁸ BKA I/8 (S.35)

²⁹⁹ vgl. ebd.

³⁰⁰ BKA II/9 (S.28).

³⁰¹ BKA I/8 (S.35)

³⁰² ebd. (S.36).

Hügel aus das Schlachtgeschehen beobachtend, zum andern beeinflusst von den Kommentaren der anderen Anwesenden, die in kollektives "Triumph"-Geschrei münden³⁰³, wird Homburg schließlich, nachdem er lange Zeit im Hintergrund stand, zum eigentlichen Handlungsmotor der Szene:

Der Prinz von Homburg (*steigt vom Hügel herab*).
Auf Kottwitz, folg' mir!

Obrist Kottwitz.
Ruhig, ruhig, Kinder!

Der Prinz von Homburg.
Auf! Laß Fanfare blasen! Folge mir!

Obrist Kottwitz.
Ich sage: ruhig.

Der Prinz von Homburg (*wild*).
Himmel, Erd' und Hölle! (II, II, 466-471)³⁰⁴

Die Rede Homburgs ist durch eine radikale Imperativität geprägt, ein Stakkato an Aufforderungen, markiert durch einen rudimentären, kompakten Satzbau und mehrere Ausrufezeichen. Der schließlich laut ausgerufenen, blasphemische Fluch als Reaktion auf die Beschwichtigungsversuche des Obristen Kottwitz macht deutlich, wie sehr es dem Prinzen daran gelegen ist, zu handeln und sich nicht weiter mit fixierten Anweisungen auseinanderzusetzen. Wesentlich für diesen radikalen Handlungsimpuls sind die Angst, die Chance zum erfolgreichen Angriff zu verpassen,³⁰⁵ aber vor allem auch seine Präferenz einer Aktion, die vom Innern ausgeht und sich nicht an äußeren Befehlen abarbeitet. Wesentlich für dieses Motiv ist seine Beschwörung der Order des Herzens:

Auf Ordnr! Ei, Kottwitz! Reitest du so langsam?
Hast du noch vom Herzen nicht empfangen? (II, II, 474f.)³⁰⁶

³⁰³ vgl. BKA I/8 (S.48).

³⁰⁴ ebd.

³⁰⁵ vgl. Fronz, Hans-Dieter: Verfehlt und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists. Würzburg 2000 (S.375). Erinnerung sei in diesem Zusammenhang auch noch einmal das Paradoxon aus der Paradoxe "Von der Überlegung", dass ein Mensch, der die Überlegung vor die Tat setzt, in einer Schlacht nicht viel erreichen kann.

³⁰⁶ BKA I/8 (S.49).

Es läge nahe, diese Begründung der Insubordination mit einem Primat des Emotionalen zu erklären, mit Euphorie und Patriotismus.³⁰⁷ Auffällig ist jedoch ebenso die Ähnlichkeit zur im Text *Über das Marionettentheater* dargestellten Bewegung. Es ist das Herz als Zentrum des Körpers, an das Prinz von Homburg hier appelliert: Von diesem Zentrum soll sowohl Motivation als auch Bewegung ausgehen. Während sowohl der Kurfürst als auch Hohenzollern und Kottritz an den Zwang einer peripheren, von äußeren Umständen, der Order, bestimmten und – in der Befolgung der befohlenen Schlachtordnung – ebenfalls von außen gesteuerten Bewegung glauben, verlangt Homburg eine Bewegung, die von innen kommt und daher, wie die Bewegung der Marionette, nach außen eine gewisse Kontingenz aufweisen kann. So ist auch seine direkt an die Ehre von Kottritz appellierende Ansprache zu verstehen, "nur ein ungenügend schneller Reiter sei auf eine äußere Ordnung, auf einen ihm vorgelesenen schriftlichen Plan angewiesen."³⁰⁸

Was der Prinz hier aufzeigt ist der Mangel der peripheren Bewegung, analog zu dem Mangel, den die menschlichen, die einzelnen Glieder bewegenden, Tänzer im Vergleich zur vom Zentrum her gerührten Marionette haben. Die Verteidigung des Verzichts auf das Einhalten der Order wird dadurch zum Appell an die spontane, improvisierte, vom Zentrum geleitete Tat: "Die Ordre des Herzens kommt von Herzen, richtet sich ans Herz, wird von ganzem Herzen ausgeführt. Sie scheint lediglich dies zu besagen: hier und jetzt und schnell! Sie ist unmittelbarer und unwiderstehlicher Ruf sowie spontane Handlungsmotivation."³⁰⁹ Was von Mücke an dieser Stelle mit großem Pathos erklärt, ist nichts anderes als die Analogisierung des Herzens mit der "Vis Motrix" des Textes *Über das Marionettentheater*. Das Herz ist nicht einfach nur Handlungsmotor sondern Bewegung selbst, eine zentrale Dynamik, die direkt zur peripheren Dynamik führen soll.

Der Eingriff in die Schlacht ist letzten Endes von einer Dynamik geleitet, die dem Gefühl, der innersten Bewegung, das Primat einräumt und sich damit sowohl gegen die starre Fixiertheit der geschriebenen Order als auch die

³⁰⁷ vgl. von Mücke, Dorothea: »Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel« oder Die Ästhetik der Verklärung. In: KJB 2002; S.70-93 (S.79).

³⁰⁸ von Mücke, Dorothea: »Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel« oder Die Ästhetik der Verklärung. In: KJB 2002; S.70-93 (S.79)

³⁰⁹ ebd.

daraus resultierende Bewegung der Peripherie richtet³¹⁰ und zur vom Zentrum determinierten und zugleich an der Peripherie kontingenten und emergenten improvisierten Handlung wird.³¹¹

Der letzte Baustein zum Verständnis der Insubordination als improvisierte Tat ist die letzte Aussage, die der Prinz im vollen Bewusstsein trifft und die die Anwesenden endgültig dazu bringt, gegen die Order mit ihm in die Schlacht einzugreifen:

Der Prinz von Homburg (*beruhigt*).
Ich nehm's auf meine Kappe. Folgt mir, Brüder! (II, II, 497)³¹²

Bei seinem letzten Appell ist der Prinz ganz bei Sinnen, vollkommen klar und sich der Bedeutung dessen bewusst, was er im Folgenden tun wird. Das "Auf seine Kappe Nehmen" wird zum Beweis der Risikofreudigkeit des Handelnden. Der Schritt zum improvisierten Kämpfen außerhalb des Schlachtplans birgt wie jede Improvisation das Risiko des Scheiterns,³¹³ und der Prinz als bewusst Improvisierender ist sich dieses Risikos bewusst, gerade weil es die strenge Ordnung der Schlacht betrifft. Er weiß daher auch um die Möglichkeit, damit den Sieg zu gefährden. Das radikale Ausbrechen aus einer Ordnung, das zugleich mit dem Versuch, dieser Ordnung zum Sieg zu verhelfen, verbunden ist,³¹⁴ kennzeichnet Homburg als besonders

³¹⁰ vgl. hierzu auch Linhardt, Annette: "...Sagts mir mit zwei Worten" (V. 1312) – Prinz Friedrich von Homburg. In: Jeziorkowski, Klaus (Hg.): Kleist in Sprüngen. München 1999; S.114-131 (S.121). Annette Linhardt stellt in dem energischen Handeln Homburgs ebenfalls eine direkte Verknüpfung zur Paradoxe "Von der Überlegung" her.

³¹¹ Eine ebenfalls interessante Analogie zwischen der dargestellten Schlacht und den Bewegungen der Puppen im Marionettentheater bringt Wolf Kittler ins Spiel, indem er die Stationierung des Regiments des Prinzen auf einem Hügel mit den strategischen Schlachtplänen Heinrich von Bülow in Verbindung bringt und in diesem Zusammenhang auch die Entmenschlichung der Soldaten bzw. deren Darstellung als Maschinen streift. Vgl. Kittler, Wolf: Die Revolution der Revolution oder was gilt es in dem Kriege, den Kleists Prinz von Homburg kämpft. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; 20); S.61-84 (S.77).

³¹² BKA I/8 (S.51).

³¹³ vgl. Pagel, Steve u.a.: Improvisation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive. Und auch eine Antwort auf die Frage von Wolfgang Raible. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.25-34 (S.33).

³¹⁴ vgl. ebd. (S.34). Steve Pagel et al. weisen zurecht darauf hin, dass das Risiko zu scheitern mit der Verbundenheit zum Ordnungsgefüge zunimmt. Je stärker sich der Improvisierende in einer Ordnung bewegt, um so größer ist die Gefahr, dass die Destruktion der Struktur negative Konsequenzen hat, da ein (utopisches) vollkommen freies Improvisieren sich jeder Ordnung entzieht und durch ihre dadurch erzeugte Beliebigkeit frei vom Risiko des Scheiterns ist.

riskiofreudigen Improvisator, der selbst wenn er die Konsequenzen nicht vollkommen antizipieren kann, zumindest doch wenigstens eine Ahnung von ihnen hat und mit diesem Wissen und der damit verbundenen Risikofreude in der Schlacht alles erreichen kann.³¹⁵

3.2. Ordnung und Improvisation

Prinz Friedrich von Homburg erringt den Sieg in der Schlacht. Gleichzeitig wird er, als Insubordinateur, vom Kurfürsten zum Tode verurteilt. Er kann dieses Urteil zuerst nicht fassen, bittet schließlich um sein Leben und entschließt sich schlussendlich, nachdem der Kurfürst ihm eine doppelbödige Möglichkeit zur Begnadigung angeboten hat, das Gesetz zu ehren, indem er das Urteil akzeptiert. Es folgt die Begnadigung durch den Fürsten und das berühmte Schlusstableau, das die Anfangsszene auf spezifische Weise widerspiegelt.

Der Weg zu diesem Schlussakt ist gekennzeichnet durch einen permanenten Widerstreit von Gesetz und Willkür, Ordnung und Spontaneität, ritualisierter und traditionalisierter Handlung sowie Improvisation. Inwiefern diese Motive während dieses Prozesses zusammenlaufen beziehungsweise als Gegensätze stehen bleiben, soll im Folgenden geklärt werden.

3.2.1. Der improvisierende Fürst

Um den Weg zur Begnadigung und die damit verbundene Utopie Kleists eines improvisierenden Staates und einer improvisierenden Gesellschaft zu verstehen, ist es unerlässlich, die Rolle des Oberhaupts derselben, des Kurfürsten, zu betrachten. Dabei steht vor allem eine Frage im Mittelpunkt: Inwiefern ist der Kurfürst gesetzestreuer Herrscher, beziehungsweise inwiefern ist er zur Improvisation fähig? Eine Möglichkeit, sich diesen Fragen zu nähern, liefert ein Blick auf die erste Szene des Stückes, mit dem der Kurfürst aus einer Perspektive betrachtet wird, die in der Forschung bisher

³¹⁵ Wolf Kittler geht sogar so weit, dieses autonome, spontane Verhalten in der Schlacht als Antizipation moderner, totaler Kriegsführung zu sehen. Vgl. Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg 1987 (S.283).

noch keine Rolle spielte. In dieser wird der Kurfürst in der Regel in der ersten Szene als tyrannischer Choreograph (Brandstetter)³¹⁶, als Kontrolleur (Fischer-Lichte)³¹⁷ oder in positiver Form als Pädagoge (Kittler)³¹⁸ oder Therapeut (Wilhelm)³¹⁹ charakterisiert. Bei all diesen Charakterisierungen wird das improvisatorische, frei agierende Moment übersehen, das den Handlungen des Kurfürsten immanent ist. Dieses ist bereits zu Beginn des Dramas umso entscheidender, weil es eine Antizipation der späteren Begnadigung darstellt, indem es den Fürsten als einen Protagonisten charakterisiert, der sich durchaus aus der höfischen Ordnung heraus begeben kann.

So lässt sich der Kurfürst im ersten Auftritt direkt auf die Traumwelt des Prinzen ein, indem er in dessen Traum nach dessen Regeln eingreift: "Der Kurfürst *schlingt seine Halskette um den Kranz und giebt ihn der Prinzessin*".³²⁰ An dieser Stelle wird der Kurfürst nicht einfach nur zum Choreographen, der ein Spiel mit dem Prinzen inszenieren will, er macht sich selbst zum Spieler in diesem Spiel, indem er mit den vom Prinzen etablierten Insignien arbeitet, ohne zu wissen, wie sich das Spiel weiterentwickeln wird. Paradigmatisch steht dafür vor allem der Leitsatz, mit dem der Kurfürst seine Interaktion mit dem Prinzen einleitet:

Der Kurfürst
Bei Gott! ich muss doch sehn, wie weit er's treibt! (I, I, 64)³²¹

Dies ist eben nicht nur die bloße Konstatierung, in das Geschehen einzugreifen, sondern das Zugeständnis, dass er nicht weiß, in welche Richtung sich dieses Geschehen entwickeln wird. Der Kurfürst erkennt die Unvorhersehbarkeit der folgenden Handlungen: Nicht nur die

³¹⁶ vgl. Brandstetter, Gabriele: Kleists Bewegungskonzepte. Choreographie und Improvisation. In: Blumberger, Günter/ Iglhaut, Stefan: Kleist / Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011. Bielefeld, Leipzig, Berlin 2011; S.62-70 (S.65).

³¹⁷ vgl. Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. 3. Auflage, Tübingen 2010 (S.12).

³¹⁸ vgl. Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg 1987 (S.264f.).

³¹⁹ vgl. Wilhelm, Hans-Jakob: Der Magnetismus und die Metaphysik des Krieges: Kleists Prinz Friedrich von Homburg. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg 1994; S.85-106 (S.94).

³²⁰ BKA I/8 (S.13).

³²¹ ebd.

Unvorhersehbarkeit der Handlungen des improvisierenden Prinzen, sondern auch die Unvorhersehbarkeit seiner eigenen Handlungen: Er, der "jäh und unüberlegt"³²² in diese Improvisation einsteigt, ist eo ipso selbst zur Improvisation gezwungen. Der Versuch des Kurfürsten, das Innere des Prinzen in dieser Performanz zu ergründen, nach Walter Hinderer von einer "indezenten Neugier" motiviert,³²³ wird dadurch zu einer epistemologisch motivierten Improvisation, die dem selben Ziel folgt wie die improvisierte Rede in der ersten Anekdote der *Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Erst im freien Spiel mit dem Prinzen, erst im bewussten Einlassen auf dessen Traumwelt,³²⁴ kann der Fürst ergründen, was in der Fantasie seines Veters vorgeht. Dabei verliert der Kurfürst in dieser Neugier seine absolute Autorität, mehr noch, er gibt sie geradezu auf, um das Innere des Prinzen zu verstehen. Wenn Jan Mieszkowski feststellt, dass der Fürst in der letzten Szene des Stückes "gelöster, fast heiter"³²⁵ wirkt (und im Schlussakt eine Wendung zur Komödie sieht), dann ist das ein schlüssiger Befund, der durchaus auch für die erste Szene in Anspruch genommen werden kann. Denn in seiner fast kindlichen Neugier, die ihn empfänglich für das Spiel des Prinzen macht, wird der Kurfürst zum epistemologisch motivierten Improvisator mit Affinität zu Spiel und Inszenierung. Der Umstand, dass die Komödie, die er improvisierend mit dem Prinzen vollziehen will, schließlich dessen innersten Wünsche offenbart, die den gesamten Hofstaat verwirren und schockieren, lässt das gesamte Spiel des Kurfürsten zu einer partiell gescheiterten Improvisation werden: Erfolgreich, da es ihm in der Bewegung außerhalb der Ordnung gelungen ist, zu erfahren, wie weit der Prinz bereit ist, es in seiner Utopie eines familiären Staates³²⁶ zu treiben; gescheitert, da sich mit diesem Grenzgang des Prinzen die Gefährdung der gesamten Ordnung offenbart. Und doch: Selbst am Ende dieser Szene scheint der Kurfürst seinen Humor nicht ganz verloren zu haben: Der bereits angesprochene, ironische

³²² Weber, Albrecht: Kleist. Brennpunkte. Würzburg 2008 (S.140).

³²³ vgl. Hinderer, Walter: Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist. Würzburg 2011 (S.156).

³²⁴ vgl. Uffe, Hans: Prinz Friedrich von Homburg und die Anthropologie des animalischen Magnetismus. In JbDSG 2006; S.47-79 (S.64).

³²⁵ Mieszkowski, Jan: Zur ewigen Nachwelt (ohne Frieden). In: Müller-Schöll, Nikolaus/Schuller, Marianne (Hg.): Kleist lesen. Bielefeld 2003; S.242-270 (S.245f.).

³²⁶ vgl. Peter, Klaus: Ikarus in Preußen. Heinrich von Kleists Traum von einer besseren Welt. Heidelberg 2007 (S.7).

Kommentar "wenn's Dir gefällig ist"³²⁷ gibt zumindest dezent zu erkennen, dass die Verspieltheit des Fürsten über den situativen Spielmoment der Traumszene hinausgeht.

Jener Hang zum improvisierten Handeln wird an späterer Stelle, bevor Kurfürst und Prinz in den Strudel von Ordnung und Außerordentlichem hineingezogen werden, erneut offenbart. In der Teichoskopie des Graf Sparren über den Pferdetausch zwischen Friedrich Wilhelm und Stallmeister Froben offenbart der Herrscher erneut, dass er, sobald es die Situation erfordert, bereit und dazu in der Lage ist, spontan und improvisierend, gegen eine bestehende Ordnung, zu handeln. Ironischerweise stellt in dieser Anekdote gerade die Ordnung eine akute Bedrohung des Lebens des Kurfürsten dar: Anstatt sich dem modernen Kampf mit Gewehren anzupassen, indem er inkognito Schutz in seiner Armee sucht, präsentiert sich der Kurfürst zu Beginn und während der Schlacht mit seinen Insignien der Macht, in diesem Fall als triumphaler, mächtiger Herrscher auf seinem Schimmel.³²⁸ Was in der Teichoskopie folgt, ist eine pathetische Erzählung über den Wechsel des Pferdes und das Opfer, das Froben dadurch bringt, indem er schließlich anstelle des Fürsten in der Schlacht getötet wird. Dass dieser Pferdewechsel in seiner Plötzlichkeit auch in ästhetischer Hinsicht einen nahezu revolutionären Akt darstellt, hat Hans Jürgen Scheuer in seiner Analyse der Szene detailliert unter Beweis gestellt.³²⁹ Entscheidend soll an dieser Stelle jedoch das improvisatorische Moment der Handlung des Herrschers sein. Dies geschieht gleich auf mehreren Ebenen: Zum einen verzichtet der Kurfürst mit dem Wechsel des Pferdes, um sein Leben zu retten, bewusst auf seine herrschaftlichen Souveränität und Glorie, bewegt sich also außerhalb der repräsentativen Ordnung. Dass dies zudem mitten im Kugelhagel, während der fortlaufenden Schlacht geschieht, ist ein deutliches Indiz dafür, dass es eine spontane, improvisierte Handlung darstellt. Schließlich ist dies nicht die erste Schlacht, in die der Fürst geritten ist, folgerichtig darf davon ausgegangen werden, dass er die Gefahr einer derart exponierten Selbstpräsentation kennen musste.³³⁰ Dass er dennoch

³²⁷ BKA I/8 (S.15)

³²⁸ vgl. Scheuer, Hans Jürgen: Pferdewechsel – Farbenwechsel. Zur Transformation des adligen Selbstbildes in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: KJB 2003; S.23-46 (S.34).

³²⁹ vgl. ebd. (S.42-45).

"jeder Warnung taub"³³¹ auf dem Schimmel geritten ist, mag fürstlicher Arroganz oder souveränem Imponiergehabe geschuldet sein, auffällig ist jedenfalls, wie schnell und ohne Widerstand³³² er zu dem Wechsel in der Schlacht dann doch bereit ist. Das Geschehen dieser Handlung im wörtlichen Sinne aus dem Stegreif, aus dem Steigbügel, markiert auf besondere Weise die Verwandtschaft der Tat zu einer improvisierten Handlung. Schließlich ist die improvisierte Handlung von Stallmeister und Kurfürst begleitet von einem improvisierten Dialog, dessen Motiv primär in der Verschleierung des eigentlichen Grundes für den Pferdewechsel liegt: Sowohl der Herrscher als auch sein Untergebener verständigen sich auf einer Ebene, die fernab der lebensgefährlichen Realität der Schlacht liegt, indem sie die Erziehung des Pferdes thematisieren. Dieser Dialog ist bereits durch seine Ungebundenheit an die tatsächlichen Umstände durch das dadurch stattfindende Aufbrechen des kontextuellen Rahmens improvisiert. Darüber hinaus erfüllt er den von Steve Pagel et al. als für eine Improvisation so wesentlich gekennzeichneten Punkt der Kooperation: Kurfürst und Stallmeister müssen ihren frei erfundenen Vorwand miteinander synchronisieren, sich gegenseitig und für außenstehende eine plausible Geschichte gemeinsam erarbeiten,³³³ um damit die improvisierte Performance zu einem erfolgreichen Ende zu bringen,³³⁴ das darin besteht, dass der Kurfürst sein Gesicht wahrt und zugleich sein Leben rettet.

³³⁰ vgl. auch: "Der Landesherr (...) Den Schimmel wieder ritt. (...) War wieder, wie bis heut noch stets geschah, / Das Ziel der feindlichen Kanonenkugeln" (II, VIII, 641-645). BKA I/8 (S.62).

³³¹ BKA I/8 (S.30). Dieses Verhalten der Ignoranz gegenüber Warnungen von außen weist zusätzlich eine deutliche Analogie zur Ignoranz des Prinzen gegenüber der Order, nicht vorschnell in die Schlacht einzugreifen, auf.

³³² Auffällig insbesondere wegen des abrupten, jede herrschaftliche Souveränität und Hierarchie ignorierenden Handelns des Stallmeisters: "Und fällt dem Tier des Herren in den Zaum" (ebd.).

³³³ vgl. Moser, Christian: Die supplementäre Wahrheit des Anekdotischen. Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und die europäische Tradition anekdotischer Geschichtsschreibung. In: KJB 2006; S.23-44 (S.39f.).

³³⁴ vgl. Pagel, Steve u.a.: Improvisation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive. Und auch eine Antwort auf die Frage von Wolfgang Raible. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.25-34 (S.31).

3.2.2. Improvisation versus Gesetz und Ordnung

Beide Handlungen des Kurfürsten, Eingreifen in des Prinzen Traum und Pferdewechsel, beweisen, dass dieser durchaus zur spontanen, improvisierten Handlung in der Lage ist: Um eine Erkenntnis über einen seiner Untergebenen zu gewinnen, um seine herrschaftliche Souveränität zu wahren oder um sein Leben zu retten. Dennoch scheint er im weiteren Verlauf des Dramas der der Improvisation Entgegengesetzte zu sein, indem er auf die Einhaltung der Ordnung besteht, indem er das Gesetz über alles stellt und indem er die Insubordination des Prinzen bedingungslos mit dem Tod bestrafen will.

Interessant an dem Weg, der über die Verurteilung, das Flehen des Prinzen und das Kalkül des Kurfürsten zur finalen Begnadigung führt, ist, wie sich in seinem Verlauf bei beiden Protagonisten spontanes, improvisiertes und freies Handeln sowie radikale Unterwerfung unter das Gesetz abwechseln. So erscheint der Fürst, der wie aufgezeigt durchaus zur Improvisation fähig ist, bereits zu Beginn des Prozesses keineswegs nur auf die Ordnung zu achten. Signifikant hierfür ist der eigentümliche, fragende Einschub, als die Verurteilung des Insubordinateurs beschlossen wird:

Wer immer auch die Reuterei geführt
Am Tag der Schlacht (...)
Der ist des Todes schuldig, das erklär' ich,
Und vor ein Kriegsgericht bestell ich ihn.
- Der Prinz von Homburg hat sie nicht geführt? (II, IX, 715-722)³³⁵

Dieser Einschub in Verbindung mit der gleich darauf folgenden erneuten Nachfrage "Wer sagt mir das?"³³⁶ ist in bisherigen Untersuchungen der Motivation des Kurfürsten oft vernachlässigt worden. Dabei bietet gerade dieser Einschub die Möglichkeit, der oft vorgebrachten Interpretation, der Fürst entledige sich hier bewusst eines potentiellen Konkurrenten, Störenfriedes und Aufrührers,³³⁷ zu widersprechen. Fast scheint es in diesem Moment so, als wolle der Fürst das Urteil nur sprechen, wenn er sich sicher ist, damit nicht seinen Vetter verurteilen zu müssen. Unterschieden werden muss an dieser Stelle zwischen Verhalten im öffentlichen Rahmen, in dem der

³³⁵ BKA I/8 (S.67)

³³⁶ ebd.

³³⁷ vgl. Gönner, Gerhard: Vom "zerspaltenen Herzen" und der "gebrechlichen Einrichtung der Welt". Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist. Stuttgart 1989 (S.164f.).

Kurfürst unbedingte Gesetzestreue verlangt, und dem Verhalten im privaten Rahmen, das für ihn Improvisation und Außerordentlichkeit ermöglicht. Sobald sich das Handeln im öffentlichen, im staatlichen und gesetzlichen Rahmen bewegt, verlangt der Kurfürst sowohl von seinen Untergebenen als auch sich selbst eine unbedingte Treue zum Gesetz. Offensichtlich wird dies an der finalen Aussage, mit der der Fürst den Gesetzesbrecher zum Tode verurteilt:

Gleichviel. Der Sieg ist glänzend dieses Tages,
Und vor dem Altar morgen dank' ich Gott;
Doch wär er zehnmal größer, das entschuldigt
Den nicht, durch den der Zufall mir ihn schenkt:
Mehr Schlachten noch, als die, hab' ich zu kämpfen,
Und will, daß dem Gesetz Gehorsam sei.
Wer's immer war, der sie zur Schlacht geführt,
Ich wiederhol's, hat seinen Kopf verwirkt,
Und vor ein Kriegsrecht hiermit lad' ich ihn.
- Folgt, meine Freunde in die Kirche mir! (II, IX, 729-738)³³⁸

Auffällig ist die Passivität, in die sich der Fürst mit dieser Aussage begibt. Nicht nur, dankt er Gott für den Sieg – und beklagt sich zugleich über den Zufall, der bei diesem eine Rolle spielte –, darüber hinaus verlangt er keinen Gehorsam sich gegenüber sondern dem Kriegsrecht. Sobald dieses ins Spiel kommt, büßt er freiwillig ein Stück seiner Souveränität und damit ebenso die Möglichkeit zum improvisierten Handeln ein.³³⁹ Angesichts der staatlichen Ordnung erfährt das improvisierte Handeln durch den Fürsten eine radikale Neubestimmung: Als potentiell kontingentes und emergentes Verhalten darf es gerade vom Herrscher nicht ausgeübt werden, da es dieses in die Rolle eines Tyrannen begeben würde, der sich über das Gesetz stellt, indem er willkürlich Urteile fällt: "Der Kurfürst ist es sodann, der das ›Vaterland‹ und die in ihm herrschenden Gesetze über seine eigene Person stellt – dem Absolutismus also eine Absage erteilt."³⁴⁰ Durch ein improvisiertes Handeln sähe der Kurfürst

³³⁸ BKA I/8 (S.68).

³³⁹ vgl. auch die rhetorische Fragen an Natalie "(...) darf ich den Spruch / Den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken?" (IV, I, 1115f.). BKA I/8 (S.96).

³⁴⁰ Strobel, Jochen: Adel auf dem Prüfstand. Kleists "Prinz Friedrich von Homburg". In: KJB 2005; S.216-233 (S.227). Eine dem entgegenstehende Interpretation des fürstlichen Verhaltens stellt Dieter Liewerscheidt dar, indem er Momente der Willkür gerade im Beharren des Fürsten auf das Gesetz herausarbeitet. So sei die Verurteilung des Reitergenerals eigenmächtig vor die Anrufung des Gerichts gestellt, ebenso würde der Fürst diesem die Möglichkeit zur Begnadigung in Abrede stellen. Vgl. Liewerscheidt, Dieter:

sich selbst in der Rolle eines absoluten Monarchen, dessen Willkür das Gesetz nicht ehrt, ihn unberechenbar werden lässt und somit zu einem schlechten, brutalen Herrscher: "Meint er, dem Vaterlande gelt es gleich, / Ob Willkür drin, ob drin die Satzung herrsche?" (IV, I, 1143f.).³⁴¹

Gerade die Begnadigung wäre damit eine Gefahr für Recht und Gerechtigkeit und kommt selbst mit dem Wissen, dass er durch die absolute Gesetzestreue seinen Vetter in den Tod schickt, nicht mehr in Frage.

Der Prinz versteht dieses Verhalten zuerst nicht, da er nach wie vor in den privaten anstatt den öffentlichen Kategorien denkt. So bezeichnet er den Fürsten als "Brutus", betont seine Verwandtschaft zu ihm sowohl als "Vetter" als auch als "Sohn"³⁴² und wird larmoyant angesichts der starren Gesetzestreue seines Herrschers:

Und wenn er mir, in diesem Augenblick,
Wie die Antike starr entgegenkömmt,
Thut er mir leid, und ich muß ihn bedauern! (II, X, 787f.)³⁴³

Hier offenbart sich wiederum die Utopie eines familiären Staates, die der Prinz in seinem Herzen trägt und zugleich offenbaren sich auch dessen Schattenseiten: In dem Staat als Familie³⁴⁴ wird der Herrscher zum Pater Familia und sollte als allein Entscheidender sich nicht einem niedergeschriebenen Gesetz unterwerfen, sondern frei, improvisierend und damit jederzeit auch potentiell kontingent und emergent verhalten.³⁴⁵ In der kurzen Szene, in der er den Fürsten noch tot glaubt, legt Homburg selbst Zeugnis ab über die Möglichkeiten eines derart improvisierenden Herrschers:

"Ich muß doch sehn, wie weit ers treibt!" Die Komödie in Kleists "Prinz Friedrich von Homburg". In WW 1990; S.313-323 (S.314) Jochen Strobel hat m.E. die stärkeren Argumente gegen einen kurfürstlichen Absolutismus, da Liewerscheidt die Kenntnis des Gesetzestextes durch den Kurfürsten und dessen Antizipation der Begnadigung ebenso übersieht wie die ständige Selbstunterordnung unter Recht und Gesetz durch die erwähnte Selbst-Passivisierung.

³⁴¹ BKA I/8 (S.97). Gerade in diesem Zitat wird die von Kleist dem Kurfürsten zugeschriebene Haltung eines aufgeklärten Absolutisten evident. Friedrich Wilhelm wird als Herrscher dargestellt, der sich radikal an Recht und Gesetz bindet. Vgl. hierzu auch: Schmon, Simone: Machtspruch und Gesetzesherrschaft. Das Staatsverständnis in Heinrich von Kleists "Prinz Friedrich von Homburg". Köln 2007 (S.162ff.).

³⁴² vgl. ebd. (S.73).

³⁴³ ebd.

³⁴⁴ vgl. Peter, Klaus: Ikarus in Preußen. Heinrich von Kleists Traum von einer besseren Welt. Heidelberg 2007 (S.7).

³⁴⁵ vgl. Moser, Christian: Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau. Würzburg 1993 (S.100).

Er bekennt sich, die Order primär aus Rachegeleüsten missachtet zu haben,³⁴⁶ erklärt sich selbst zum Erben des Kurfürsten, ebenso mit großem Pathos auch zum Vollstrecker dessen letzten Willens³⁴⁷ und verlobt sich im Eiltempo mit Natalie.³⁴⁸

Mit seinem Bild eines willkürlichen, väterlichen Herrschers, der sich in seinen improvisierten Taten über das Gesetz und die Ordnung stellt, steht Homburg keineswegs allein dar im preußischen Staat. Noch radikaler als der Prinz formuliert Kottwitz das Potential eines Souveräns, der sich nicht den Gesetzen unterwerfen muss, wenn er zu dem Kurfürsten spricht:

Herr, das Gesetz, das höchste, oberste,
Das wirken soll, in Deiner Feldherrn Brust,
Das ist der Buchstab Deines Willens nicht;
Das ist das Vaterland, das ist die Krone,
Das bist Du selber, dessen Haupt sie trägt.
Was kümmert Dich, ich bitte Dich, die Regel,
Nach der der Feind sich schlägt: wenn er nur nieder
Vor Dir, mit allen seinen Fahnen, sinkt? (V, V, 1570-1577)³⁴⁹

In dem Wunsch nach einer radikalen Identität von Gesetz und exekutiver Gewalt in Personifizierung des Herrschers offenbart Kottwitz ein Staatsverständnis, das sich weit vom aufgeklärten Absolutismus entfernt. Zugleich ist deren Vorstellung eines Herrschers, der eins ist mit Staats und Gesetz – und deren Kraft er zugleich mit seinen kontingenten Verhalten aufheben kann – weit entfernt vom Regress in eine absolute Monarchie. Viel mehr drückt sich in dieser Identität ein Wunsch nach radikaler Vollkommenheit, nach radikaler Einheit von Ordnung und Außerordentlichkeit aus. Das Recht soll internalisiert, zur "vis motrix" werden. Der Fürst soll durch die Identifikation mit seinem Ordnungssystem, das er permanent selbst erschafft, zu jenem vollkommenen, tatkräftigen Herrscher werden, der jederzeit während seiner freien Handlung eins ist mit

³⁴⁶ vgl. II, VI, 572. BKA I/8 (S.56).

³⁴⁷ vgl. II, VI, 581. ebd. (S.57).

³⁴⁸ vgl. II, VI, 600-611. ebd. (S.58f.). Vgl. auch: Hinderer, Walter: Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist. Würzburg 2011 (S.160). Hinderer betont anhand dieses Geschehens primär den Fortuna-Glaube des Prinzen und dessen damit verbundene "subergia". Darüber hinaus zeigt sie aber auch eindrucksvoll, wie sehr es dem Prinzen an spontanem, improvisiertem Handeln und dem Schaffen vollendeter Tatsachen – fernab einer schriftlichen Fixierung – liegt.

³⁴⁹ BKA I/8 (S.128).

dem System, das durch die emergente Wirkkraft der spontanen Tat, permanent neu entsteht. Im Wunsch nach einer Identität von Herrscher, Willen, Ordnung und Emergenz wird das Prinzip der Vollkommenheit aus *Über das Marionettentheater* politisiert. So wie der vollkommen Improvisierende in seiner Tat – und nur in dieser – eins ist mit dem System, das aus dieser Tat geboren wird, soll der Herrscher eins sein mit dem Vaterland, das er jederzeit durch sein improvisiertes Handeln neu erzeugt. Der Wunsch Kottwitz' ist nicht weniger als der Wunsch nach einer improvisierten und damit emergenten Despotie: Nicht ein „L'État, c'est moi!“ sondern vielmehr ein „L'Action, c'est moi!“.

Neben diesem Wunsch nach Außerordentlichkeit als Teil einer dadurch emergenten Ordnung wird der Kurfürst mit einem weiteren Bruch der Ordnung konfrontiert; in dem radikalen existenziellen Wunsch des Prinzen: „Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben“³⁵⁰. Homburg wird angesichts des drohenden Todes zu jenem Ringer aus *Von der Überlegung*, der das Leben fest umklammert hält. In seinem Flehen um Gnade entsagt der Prinz aller Ehre, aller Würde, wird – wie Natalie dem Fürsten berichtet – zum jammerwürdigen Anblick, zum Wurm, „verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig“³⁵¹. Das Flehen um sein Leben stellt weniger eine improvisierte Tat dar – dazu fehlt die Abfolge von Ordnung und Außerordentlichem, Actio und Reactio – als viel mehr einen radikalen Nullzustand, in den der Prinz sich selbst hineinstürzt. In diesem Nullzustand verzichtet er auf jede Ehre, jeden Ruhm, um an der bloßen Möglichkeit des Weiterlebens festhalten zu können. Tatsächlich markiert dieser Tiefpunkt des Prinzen eine radikal impulsive Tat, die eben keine Improvisation mehr ist, da sie sich vollständig jeglicher Ordnung entsagt. Der Prinz gibt in diesem Moment im Gegensatz zu vorherigen Improvisationsprozessen nicht einfach nur für einen Moment seine Subjektivität auf, sondern entsubjektiviert sich auf fundamentale Weise. Sein ich wird durch ihn vollständig inhibiert. Zurück bleibt einzig und allein der Seins-Wunsch in elementarer Form.

Der Kurfürst reagiert nahezu bestürzt, fassungslos, auf diese beiden Brüche seiner Ordnungsvorstellung: Dies führt nicht nur dazu, dass er gegenüber

³⁵⁰ III, IV, 1003. BKA I/8 (S.90)

³⁵¹ IV, I, 1165. BKA I/8 (S.99)

Natalie "verwirrt"³⁵² die Möglichkeit einer Begnadigung ausspricht, sondern er wird erneut von der Neugier befallen, die bereits sein improvisiertes Handeln im ersten Auftritt des ersten Aktes kennzeichnete. Es ist wohl weder Pädagogik noch Psychagogik am Werk,³⁵³ wenn er schließlich in einem Brief den Prinzen befragt, ob ihm ein Unrecht geschehen sei,³⁵⁴ sondern viel mehr das Bedürfnis, Erkenntnis darüber zu erlangen, ob der Prinz sich tatsächlich mit seinem Flehen um Gnade derart aus dem rechtlichen Rahmen herausbewegt, wie er es bereits mit der Insubordination getan hat. Gerade das Operieren mit Brief und Schrift, das in den letzten Schritten zur Begnadigung zum Tragen kommt, nimmt noch einmal eine spezifische Stellung im Widerstreit von Ordnung und Improvisation ein, in der Schrift, Performanz und Rede als sich entgegenstehende Handlungsweisen miteinander ringen, arbeiten, aber auch sich versöhnen.

3.2.3. Fixierte Schrift und improvisierte Schrift

Auf den vom Kurfürsten an Homburg geschriebenen Brief folgt schließlich nicht nur dessen Antwort, sondern es folgen auch zwei weitere Schriftstücke, die den Fürsten schlussendlich zum kontingenten Verhalten wider die Ordnung durch die scheinbar spontane Begnadigung bewegen. Alle drei Briefe markieren eine potentielle Versöhnung zwischen starrem, ordnungserhaltendem Recht und Improvisation. So sind sowohl der Brief von Kottwitz als auch der von Hohenzollern von einer wörtlichen Rede begleitet. Der schriftlich fixierte Text als semiotisch starres Ordnungssystem³⁵⁵ wird ergänzt durch eine ungebundene, freie Rede, die der Kurfürst im Falle Kottwitz selbst als bestechendes Wort mit "arglist'ger Rednerkunst gesetzt"³⁵⁶,

³⁵² IV, I, 1175. BKA I/8 (S.99).

³⁵³ vgl. Fronz, Hans-Dieter: Verfehlt und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists. Würzburg 2000 (S.381).

³⁵⁴ Ein Prozess der übrigens ebenfalls, wie Erika Fischer-Lichte mit Bezug auf die Betroffenheit, die Verwirrung und das Erstaunen des Kurfürsten detailliert erörtert, spontan, impulsiv und nicht sprachlich rationalisiert, spricht epistemologisch improvisierend, erfolgt. vgl. Fischer-Lichte, Erika: Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des Prinz Friedrich von Homburg. In: Lützel, Paul Michael/ Pan, David (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg 2001; S.151-164 (S.154).

³⁵⁵ vgl. Zimmermann, Bernhard: Improvisation – Ritus – Literatur. In: Gröne, Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.217-224 (S.217).

³⁵⁶ V, V, 1611. BKA I/8 (S.129).

im Falle von Hohenzollern herablassend als "Gebräu" und den Redner gar als "Blödsinnigen"³⁵⁷ bezeichnet.

Wesentlicher für die Begnadigung als diese beiden Schreiben ist jedoch der Brief des Prinzen, der bereits in seiner Entstehung deutliche Parallelen zur *Verfertigung der Gedanken beim Reden* aufweist: Homburg beginnt den Antwortbrief an den Fürsten zu schreiben, zerreißt ihn, wirft ihn unter den Tisch, greift zu einem neuen Blatt Papier, liest noch einmal den Brief des Kurfürsten, legt das Papier weg, entscheidet sich spontan, seine Antwort zu überdenken, steht mit leidenschaftlicher Geste auf, redet, fängt wieder an zu schreiben und ist plötzlich unglaublich schnell damit fertig.³⁵⁸ Was hier geschieht, ist nicht bloße Unsicherheit ob seiner Argumente und auch nicht bloße Unfähigkeit, sich auf den Logozentrismus des Fürsten einzulassen.³⁵⁹ Primär geschieht an dieser Stelle eine Verfertigung der Gedanken beim Schreiben, der Brief wird zur fixierten Improvisation, in die die verbale Zerrissenheit des Prinzen eingeschrieben ist. Die Rezipienten des Stückes erfahren nicht, in welchem Wortlaut das Bekenntnis des Prinzen, das Gesetz zu ehren, in diesem Brief steht, im Gegensatz zu Kottwitz' und Hohenzollerns Brief wird er nicht einmal partiell laut vorgelesen. Was dagegen aber sehr wahrscheinlich ist, ist, dass der Brief von einer tiefen Kluft zwischen Form und Inhalt dominiert wird: Dass es sich bei ihm um kein rhetorisches Meisterstück handelt, lässt der Fürst erahnen, wenn er es nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch zum Gegensatz des "spitzfünd'ge[n] Lehrbegriff[s] der Freiheit"³⁶⁰ der Worte von Kottwitz erhebt. Für diesen Befund spricht auch die Schnelligkeit mit der Homburg den Brief vollendet ("Ich bin schon fertig"³⁶¹), das Abgelenktsein durch Natalie während des Schreibens und schließlich die erschrockene Reaktion Natalies, als sie erkennt, dass er in seinen entrückten Gedankengängen tatsächlich geschrieben hat ("Du Ungeheuerster, ich glaub', Du schreibst?"³⁶²). Der Brief wird dadurch zu einer Improvisation, verfertigt während sich Homburgs Gedanken erst noch selbst verfertigen müssen und

³⁵⁷ vgl. V, V, 1714. ebd. (S.134).

³⁵⁸ vgl. ebd. (S.109-114).

³⁵⁹ vgl. Linhardt, Annette: "...Sagts mir mit zwei Worten" (V. 1312) – Prinz Friedrich von Homburg. In: Jeziorkowski, Klaus (Hg.): Kleist in Sprüngen. München 1999; S.114-131 (S.126).

³⁶⁰ V, V, 1619. BKA I/8 (S.130).

³⁶¹ IV, IV, 1378. ebd. (S.114).

³⁶² IV, IV, 1376. ebd.

ebenso plötzlich vollendet wie die Periode des frei Sprechenden im ersten Absatz der *Verfertigung der Gedanken beim Reden*.

Zumindest eine inhaltliche Ahnung erlaubt der Prinz dann doch, wenn er während des Schreibprozesses konstatiert: "Er handle, wie er darf; / Mir ziemt's zu verfahren, wie ich soll!"³⁶³ Auffällig sind die verschiedenen Rollen, die der Prinz sich und dem Kurfürsten zuschreibt. Während er offensichtlich bereit ist, sich vollkommen dem Sollen zu unterwerfen, spricht er dem Kurfürsten weiterhin das Recht auf radikal kontingentes, improvisiertes Verhalten zu. Dessen Handeln ist nach Ansicht des Prinzen nach wie vor keiner peripheren, bedingungslosen Ordnung unterworfen; gerade durch die Ermöglichung einer Begnadigung hat er sich der Improvisation als würdig erwiesen, der Prinz wiederum will ihm als Würdiger entgetreten, indem er das Gesetz verehrt. So wie der Fürst Ehre durch ein Moment des Spontanen, Improvisierten erlangt hat, möchte der Prinz Ehre durch ein Moment der radikalen Unterwerfung unter die fürstliche Ordnung erlangen, die durch das Verhalten des Fürsten zur partiell kontingenten und gleichsam potentiell emergenten Ordnung, zur improvisierten Ordnung geworden ist. So kann man auch durchaus der Feststellung Annette Linhardts folgen, wenn sie schreibt: "Sein Tod ist aber nicht nur 'frei' in dem Sinne, daß Homburg ihn freiwillig erdulden will, sondern der Tod befreit den Prinzen auf paradoxe Weise in der Unterwerfung von der Unterwerfung unter die Staatsschrift. Indem der Prinz die Möglichkeit einen Freispruch in der Schrift zu erzwingen, ausschlägt, spricht er sich frei von der Schrift."³⁶⁴ Diese Interpretation kann sogar erweitert werden: Der Prinz schreibt seine freie, improvisierte Sprache wieder in die fixierte Schrift ein, indem er den Brief eilig und ad hoc, als Verfertigung der Gedanken im Schreiben, entstehen lässt. In eine Fixierung auf die Ordnung ist somit ein Bruch dieser Ordnung eingeschrieben, die Improvisationskraft des Prinzen wird in diesem Brief geradezu rekonstruiert, indem sie sich wieder auf ihren Rahmen, auf die gesetzliche Ordnung bezieht

³⁶³ IV, IV, 1375. ebd.

³⁶⁴ Linhardt, Annette: "...Sagts mir mit zwei Worten" (V. 1312) – Prinz Friedrich von Homburg. In: Jeziorkowski, Klaus (Hg.): Kleist in Sprüngen. München 1999; S.114-131 (S.128).

und damit verhindert, zur bloßen Beliebigkeit oder zur radikalen Entsagung (wie in der Todesfurcht-Szene) zu werden.³⁶⁵

Genau durch jenes Wiedereinschreiben ermöglicht sie sich selbst, emergent in der Ordnung zu wirken, bis hin zu der das Gesetz verteidigenden Rede, die Homburg schließlich vor den rebellierenden Offizieren hält: "Ein jedes dieser Worte, die Homburg gegenüber dem versammelten Offizierskorps äußert, ist zugleich mit dem Gesetz und gegen das Gesetz gesprochen. Der Prinz wird sterben, nicht (nur), weil es das Gesetz so will, sondern weil es durch Homburgs "unbeugsamen Willen" bestimmt wird (...) Homburg kann sich dem Gesetz nur unterstellen, indem er sich das Gesetz unterstellt; er kann es sich nur zu eigen machen, indem er es sich aneignet."³⁶⁶ Die Improvisation als Bruch der Ordnung durch Kontingenz arbeitet an dieser Stelle bewusst mit dem Prinzip der Ordnung, indem sie die Ordnung selbst verherrlicht und sich wiederum dadurch als Teil der Ordnung betrachtet. Erst durch diese paradoxe und zugleich versöhnliche Geste ist sie zu ihrer vollkommenen Emergenz in der Lage und wird im Folgenden ebenso ein Teil der Ordnung selbst. Der Prinz hat sich verändert: In der Unterwerfung unter die Ordnung, in einem improvisierten Akt, hat er sich als selbstemergent, als fähig zur Veränderung erwiesen und damit zugleich den Akt der Unterwerfung in das System als radikal frei, als improvisiert gekennzeichnet.³⁶⁷ Ironischerweise ist in diesem Fall gerade das Sich der Ordnung Hingeben die Verteidigung der Improvisation und damit die Eröffnung der Möglichkeit für die Ordnung in sich selbst ebenfalls, als Reaktion auf die Improvisation, emergent zu wirken. Erst nachdem der Prinz seinen Brief vor den gegen die Order des Kurfürsten agierenden Gefolgsleuten und Soldaten verteidigt hat, ermöglicht er dem Kurfürsten als Repräsentant der Ordnung, in diese wiederum das improvisierte Moment des Prinzen aufzunehmen. Die Improvisation wird zur Schrift, infiltriert das dominierende Medium des Staates und des vorausgehenden Diskurses und wirkt auf diese dadurch emergent, bis hin zur radikalen Absage an die fixierte Ordnung, indem vom Kurfürsten schließlich das Urteil gegen den Prinzen zerrissen wird.

³⁶⁵ vgl. Behne, Klaus-Ernst: Zur Psychologie der (freien) Improvisation. In: Fähndrich, Walter (Hg.): Improvisation. Winterthur 1992; S.42-62 (S.49).

³⁶⁶ Moser, Christian: Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau. Würzburg 1993 (S.100).

³⁶⁷ vgl. Globokar, Vinko: Einatmen, Ausatmen. Hofheim 1994 (S.61).

3.2.4. Die improvisierte Begnadigung

So langwierig der von Vor- und Zurückbewegungen gekennzeichnete Weg zur Begnadigung ist, so plötzlich fällt die endgültige, bis zur Zerreißung des Urteils offen stehende,³⁶⁸ Entscheidung des Kurfürsten, den Prinzen doch zu begnadigen. Ein bedeutender Schritt in dieser Entscheidungsfindung ist die Übergabe der Entscheidung in fremde Hände. Auch wenn es am Ende des Prozesses der Fürst selbst ist, der das Todesurteil zerreißt, so scheint während des Prozesses die Möglichkeit zur Missachtung der Ordnung dadurch gegeben, dass er sich selbst in seiner Souveränität beschneidet: "Ja, urtheilt selbst, ihr Herrn!"³⁶⁹, lautet sein Imperativ an Kottwitz und Truch. Fast verzweifelt klingt die wiederholte Nachfrage: "Wollt ihr? Wollt ihr?"³⁷⁰, die diese wiederum mit großem Pathos quittieren.³⁷¹

Es ist schwer auszumachen, wann der Kurfürst, diese "rätselhaftere"³⁷² Person als Homburg selbst, tatsächlich die Entscheidung zur Begnadigung trifft, benutzt er doch Homburgs Verherrlichung des Gesetzes lange (sogar noch im siebten Auftritt des fünften Aktes) zur Rechtfertigung des Urteilsvollzugs. Wesentlicher als das "Wann" der Entscheidung ist in diesem Fall jedoch das "Wie" ihrer Verkündung. Das impulsive, wiederholte Nachfragen "Wollt ihr? Wollt ihr?" entspricht formell und sprachlich exakt dem impulsiven Nachfragen des Prinzen, als dieser zuvor Natalie seinen Heiratsantrag macht.³⁷³ Und dies bleibt nicht die einzige Spiegelung von Homburgs spontanen Improvisationen im Verhalten des Kurfürsten: Das Zerreißen des Todesurteils erinnert in seiner Impulsivität geradezu bestechend an das Zerreißen des ersten an den Kurfürsten gerichteten Briefs durch Homburg. Auch wenn beide Handlungen keine direkte Mimesis des Verhalten des Prinzen darstellen – in beiden Momenten war der Fürst nicht anwesend –, so lassen sie dennoch darauf schließen, dass der Kurfürst in jenem Moment der Begnadigung Handlungsweisen des Prinzen aufgreift und adaptiert. Dies

³⁶⁸ vgl. Fronz, Hans-Dieter: Verfehlt und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists. Würzburg 2000 (S.382).

³⁶⁹ V, IX, 1818. BKA I/8 (S.141).

³⁷⁰ V, IX, 1825. ebd. (S.142).

³⁷¹ vgl. ebd.

³⁷² Kommerell, Max: Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In Ders.: "Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin. Frankfurt a.M. 1956; S.243-317 (S.254).

³⁷³ vgl. II, VI, 600-611. BKA I/8 (S.58f.).

würde eine direkte Anerkennung impulsiven und spontanen Handelns jenseits der Ordnung, also nicht nur Akzeptanz, sondern sogar Übernahme improvisatorischer Prinzipien in die eigene Handlungsweise durch den Kurfürsten bedeuten.

Es existiert jedoch ein Störfaktor, der diese radikale, utopische Emergenz des Improvisierens durch den Prinzen in Frage stellt. Tatsächlich wird das improvisatorische Moment des fürstlichen Handelns durch dessen eigenes Verhalten konterkariert: Bevor er in die Performanz der Begnadigung übergeht, spricht er "heimlich und angelegentlich"³⁷⁴ mit einem anwesenden Offizier, ein deutliches Indiz dafür, dass die Entscheidung zur Begnadigung in dem Moment der Begnadigung bereits feststeht. Was folgt, ist ein Schauspiel für die Anwesenden, das sich spontan und impulsiv gebiert, den Schein einer spontanen Begnadigung erweckt, in Wirklichkeit, zumindest für den Kurfürsten, jedoch kein überraschendes Moment birgt. Der kurze Weg von der letzten Befragung der Anwesenden bis zum Zerreißen des Urteils hat den Charakter einer Schein-Improvisation, ein für die Rezipienten unmöglich voraussehender Akt, der aber vom Akteuren selbst durchkomponiert ist.³⁷⁵

Ebenso wie der Prinz zuvor das Prinzip des Improvisatorischen in die Ordnung eingeschrieben hat, schreibt der Fürst das Prinzip einer souveränen Ordnung nun in die improvisierte Tat ein: Während der Prinz durch absolute Unterwerfung unter die Ordnung seine eigene Emergenz unter Beweis stellte und diese Unterwerfung dadurch zur Improvisation werden ließ, offenbart der Kurfürst die Möglichkeit einer spontanen Handlung, die sich nach einer festen Ordnung richtet und in ihrer scheinbaren Kontingenz einem klaren Plan folgt. Sowohl beim Prinzen als auch seinem Vetter werden Ordnung und Improvisation auf jeweils eigene Art und Weise eins. In dem einen Fall als Emergenz der Ordnung durch die Lobpreisung der Ordnung, im andern Fall als Ordnung der Emergenz durch deren Performanz. So entsteht im letzten Akt der Begnadigung ein Zusammenspiel (und Gegenspiel) von ordnendem Rahmen und freier Improvisation, das in der letzten Szene des letzten Auftritts des Dramas zu seiner vollen Entfaltung kommt und zu einer direkten Utopie zwischen Ritus und Improvisation führt.

³⁷⁴ vgl. V, IX, 1810f. ebd. (S.141).

³⁷⁵ vgl. Behne, Klaus-Ernst: Zur Psychologie der (freien) Improvisation. In: Fähndrich, Walter (Hg.): Improvisation. Winterthur 1992; S.42-62 (S.54f.)

3.3. Ritus und Improvisation

Dass die letzte Szene eine Spiegelung der ersten Szene darstellt, ist nicht erst seit Jochen Schmidts Untersuchung des gesamten symmetrischen Aufbaus des Dramas³⁷⁶ eine Beobachtung, die in der Forschung auf vielfältige Weise reflektiert wurde und immer wieder zu leidenschaftlichen Diskussionen angeregt hat.³⁷⁷

Auffällig an der letzten Szene ist im Vergleich zu ihrem Pendant zu Beginn des Dramas die radikale rituelle Struktur, der außer dem Prinzen alle Beteiligten folgen. Konstituierten die Handlungen der ersten Szene bedingt durch das unberechenbare, somnambule Verhalten des Prinzen noch einen höchst kontingenten Akt, der schließlich durch das laute Zuschlagen der Tür durch den Kurfürsten beendet werden musste, so scheint der nun vonstattengehende Vorgang zuhöchst ritualisiert und durch den Fürsten selbst komponiert zu sein. Wie schon beim Zerreißen des Urteils übernimmt der Kurfürst hier einerseits Verhaltensweisen des Prinzen, in der Mimesis der ersten Szene, schreibt in diese jedoch zugleich ein Moment des Ordentlichen und Ritualisierten ein. So wie der Prinz in der ersten Szene der rezipierte Prinz ist und aus dieser Rezeption durch seine Improvisation ausbricht, so ist er nun der rezipierende Prinz, die einzige Person, die in dieser Situation nicht weiß, wohin das rituelle Handeln des Kurfürsten und seiner Gefolgschaft führen wird. Praktisch sämtliche Akteure dieser Szene führen für den Prinzen eine Schein-Improvisation auf, die jedoch durch die Analogie zur Improvisation in der ersten Szene, deren Gültigkeit proklamiert: Das unbewusste Streben, die Leidenschaft und Impulsivität des Prinzen, die dessen Improvisation in der ersten Szene kennzeichnen, werden zum einen anerkannt und gar in ein höfisches Ritual übernommen, zum anderen jedoch ebenso gebrochen, indem sie in einen klaren, strukturellen Ablauf eingebettet werden. Dem Prinzen selbst bleibt in dieser paradoxen Situation, in der er einerseits seine Wünsche und Hoffnungen erfüllt sieht, andererseits zum

³⁷⁶ vgl. Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Studien zur poetischen Verfahrensweise. Tübingen 1974 (S.38).

³⁷⁷ Zu den Forschungskontroversen um die letzte Szene vgl. Fischer-Lichte, Erika: Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des Prinz Friedrich von Homburg. In: Lützel, Paul Michael/ Pan, David (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg 2001; S.151-164 (S.161f.).

passiven Besitz eines komponierten Rituals gezwungen ist, nur die Flucht in den absoluten Nullzustand, indem er in Ohnmacht fällt.³⁷⁸

Diese Ohnmacht als "kleiner Tod"³⁷⁹, als Höhepunkt sowohl des komponierten Rituals als auch der schicksalsergebenden Passivität des Prinzen, versetzt nicht nur diesen in einen Nullzustand, sondern löst zugleich das ganze Ritual auf. Natalie ruft erschrocken "Die Freude tötet ihn!"³⁸⁰, Hohenzollern ruft um Hilfe und schließlich ist es der vom Kurfürsten spontan befohlene Kanonendonner, der den Prinzen erweckt, das Schloss erleuchtet und zu einer neuen Handlung überleitet.³⁸¹

Dieser Donner erfüllt gleich zwei Funktionen: Seine Nähe zum physikalischen Bild des Donnerkeils des Mirabeaus ist kaum zu übersehen. Auch im Falle *Prinz Friedrich von Homburg* ist der Donner das schließliche, ultimative Zeichen der Emergenz, die von der Improvisation ausgeht. Mit dem Donner, der den Prinzen erwecken soll, wird zugleich das gesamte Schloss erleuchtet. In dem Prozess von der Verurteilung zur Begnadigung hat sich nicht nur der Prinz in einer Selbstemergenz gewandelt, sondern im gesamten gesellschaftlichen Gefüge hat ebenfalls eine Wandlung stattgefunden. Und in dieser Wandlung sind der durch seine Improvisation partiell außerhalb der Ordnung stehende Prinz und die Ordnung selbst miteinander verzahnt, indem der Prinz durch das Ritual in die Ordnung reintegriert wurde, aber auch, indem sich die Ordnung durch den Prinzen zu einem bestimmten Punkt erweitert hat.

Die zweite Funktion des Donners ist die Auflösung eines Traums. "Nein, sagt! Ist es ein Traum?"³⁸², fragt Homburg und bewertet damit das so eben stattgefundenene Schauspiel als eben jenen Traum. Dieser Traum, in dem Ordnung und Improvisation eine Symbiose eingegangen, markiert gerade in seiner Schauspielhaftigkeit jenes Prinzip, das Nietzsche als Grundprinzip der Kunst und des Lebens postulierte: Die Verbrüderung des Apollinischen und Dionysischen.³⁸³ Das Dionysische Prinzip ist in diesem Fall die freie, radikale

³⁷⁸ vgl. V, XI, 1850f. BKA I/8 (S.145).

³⁷⁹ vgl. Fischer-Lichte, Erika: Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des Prinz Friedrich von Homburg. In: Lützel, Paul Michael/ Pan, David (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg 2001; S.151-164 (S.163).

³⁸⁰ V, XI, 1852. BKA I/8 (S.145).

³⁸¹ ebd.

³⁸² V, XI, 1856. BKA I/8 (S.146).

³⁸³ vgl. KSA 1 (S.25).

Improvisation, das unbewusste Handeln außerhalb jeder weltlichen Ordnung, das damit einhergehende Inhibieren des Vorhersehbaren, während das Apollinische die traumhafte Ordnung des rituellen Spiels der Gesellschaft darstellt. In dieser Vermählung mit der Ordnung ist die Improvisation zu ihrer Vervollkommenung gekommen: Der Prinz von Homburg konnte sich verändern, entwickeln, wurde zu einem neuen Menschen, ist in einer anmutigen Improvisation der Vollkommenheit näher gekommen. Zugleich hat dieses Verhalten auch auf die Ordnung emergent gewirkt: Sie hat die Anmut und Tatkraft des Prinzen in ihr eigenes System übernommen, hat mit dieser improvisierten Anmut traumartig gespielt; damit wurde eine neue Einheit von Ordnung und Außerordentlichem geschaffen, eine Einheit, in der in diesem Schlusstableau sowohl Tatkraft als auch Ästhetik der Improvisation zusammenfließen: Eine Verbrüderung der Improvisation als Kunst mit der Improvisation als anthropogene Konstante, als radikales Moment des offensiven, menschlichen Handelns.

3.4. Improvisation und Krieg

Diese Versöhnung von Rahmen und Improvisation, Ordnung und Außerordentlichem, Anthropogenität und Göttlichkeit erhält jedoch eine radikale Brutalisierung. Die Einheit des Stückes, diese brüchige, zur Improvisation und Kontingenz geneigte Einheit, findet ihre Verwirklichung im Krieg: "Der Krieg hebt alle Unterschiede auf. Er gibt dem Staat ein 'demokratisches Ansehn', und so kann im bewussten Kriegstaumel schließlich auch der Staat als das Prinzip der Reflexion schlechthin, für den Augenblick wenigstens aufhören, den Kriegern bewußt zu sein, sobald das Ziel allen recht bekannt ist"³⁸⁴ "Ins Feld! ins Feld!" rufen die Offiziere, nachdem der Prinz geehrt wurde: "Zur Schlacht!", erwidert Graf Truchss. "Zum Sieg! Zum Sieg!" ergänzt der Feldmarschall und schließlich stimmen alle in den Schlusschoral ein: "In den Staub mit allen Feinden Brandenburgs!"³⁸⁵ Der Krieg und die Schlacht werden zur Projektionsfläche,

³⁸⁴ Wilhelm, Hans-Jakob: Der Magnetismus und die Metaphysik des Krieges: Kleists Prinz Friedrich von Homburg. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; 20); S.85-105 (S.104).

³⁸⁵ vgl. V, XI, 1858ff. BKA I/8 (S.146).

in der die Kontingenz der Improvisation in die Ordnung eingreifen darf. Mit dieser finalen Wendung, die die vorherige Insubordination des Prinzen nicht nur legitimiert, sondern zugleich auch als Exempel besonders vollkommener Handlung darstellt, findet die Versöhnung von Ordnung und Außerordentlichkeit statt. Der Krieg am Ende des Dramas als radikal freier Feldzug gegen die Feinde wird zum erhabenen Akt stilisiert, in dem der vollkommene Mensch für die Ordnung außerhalb der Ordnung agiert und durch spontanes, impulsives und improvisiertes Verhalten die Welt verändert: Ein Vernichtungskrieg³⁸⁶, die Gewalt nach außen, birgt schließlich das Potential, Improvisation und Ordnung zu versöhnen und zugleich radikal kontingent und emergent wirken zu lassen. Der Staat, in diesem Fall Brandenburg, wird zum determinierten Zentrum des Handelns, die Liebe zu ihm zur Triebfeder. Der Krieg ist das kontingente Wirken nach außen, die Bewegung der Peripherie, die auf andere Systeme emergent wirken soll. In diesem martialischen Bild werden bestehende und zugleich emergent wirkende Ordnung und improvisierte Anmut sowie improvisierte Tatkraft zu einer allumfassenden Utopie verschmolzen, die gerade angesichts der Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert dem heutigen Rezipienten wie eine Dystopie erscheinen muss.

Dieses Verschmelzen ist ein situatives, eine auf den Moment bezogene Verschmelzung. Und mit dem spontanen, aus der Situation geborenen Moment dieser Versöhnung löst sich auch die Frage auf, ob es sich denn in der letzten Szene nun um eine "allseitige Versöhnung"³⁸⁷ oder eine Entreibung der "eigenste[n] Wirklichkeit"³⁸⁸ des Prinzen und damit eine Zementierung von dessen Außenseiterstatus handelt.

Der Prinz findet sich nämlich in dieser Szene einzig und allein in der Rolle des Rezipienten wieder. Sein letzter Satz ist eine Frage ("Ist es ein Traum?"³⁸⁹) und damit eine bloß rezipierende Reaktion auf das Verhalten der Anwesenden.

³⁸⁶ vgl. Greiner, Bernhard: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Grazie des unendlichen 'Bewußtseins' als Initiation des Vernichtungskriegs. In: ders.: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum 'Fall' der Kunst. Tübingen u. Basel 2000; S.253-272 (S.269ff.).

³⁸⁷ Müller-Seidel, Walter: Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. In: von Wiese, Benno: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1958; S.385-404 (S.404).

³⁸⁸ Hoverland, Lilian: Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung. Königstein 1978 (S.115).

³⁸⁹ V, XI, 1856. BKA I/8 (S.146).

Im Mittelpunkt stehen deren Handlung und deren Verhalten, das bestimmt ist durch die Emergenz der vorherigen Improvisation. Der Prinz bleibt Außenseiter dieses Schauspiels, seine Begnadigung und ritualisierte Ehrung haben ihn weniger in die Gemeinschaft integriert, als viel mehr seine äußere Position auszeichnet. Die kriegerische Euphorie indes kennzeichnet, dass nicht der Prinz sondern sein Verhalten in das Ordnungssystem integriert wurde. Als Antriebsfeder für den Krieg wird der Prinz selbst zum Objekt gemacht,³⁹⁰ er dient als Projektionsfläche für den Ruf nach Freiheit. Sein Beispiel wird von den Soldaten aufgegriffen, er selbst jedoch bleibt nach seiner Frage, ob das Geschehen ein Traum sei, stumm. Angesichts des Krieges hat sich die Ordnung erweitert, die Order des Herzens, das Moment des Impulsiven steht im Zentrum des letzten Tumults. Viel entscheidender als die Frage einer Wandlung, einer Erkenntnis oder einer "Inkorporation"³⁹¹ des Prinzen ist die Frage, was mit der Gesellschaft geschehen ist. Diese hat sich die Anmut der Improvisation – in der ritualisierten Mimesis des somnambulen Strebens –, den Donnerkeil der Improvisation – durch die Schlachtrufe und die Kriegseuphorie –, sowie die Außerordentlichkeit der Improvisation zu eigen gemacht. Der Improvisierende hat damit in seiner Improvisation emergent auf sich selbst und auf das gesamte Ordnungssystem gewirkt, ohne jedoch das Ordnungssystem als solches aufzulösen. Die Ordnung bleibt nach wie vor bestehen, der Prinz ist in seiner nächsten Improvisation womöglich wieder außerhalb der Ordnung, wird womöglich wieder von dieser blockiert oder sogar als Gefahr betrachtet. Die emergente Kraft derweil wurde vom System aufgenommen und zugleich externalisiert. Der Prinz findet nicht mehr statt, weil er als individueller Mensch durch seine Funktionalisierung und das Primat der Tat obsolet geworden ist. Der Krieg braucht ihn nicht mehr als Menschen, sondern nur noch seine Handlung im nahtlosen Übergang in die nächste improvisierte Tat, den radikalen Krieg gegen alle Feinde Brandenburgs. So hat der Prinz sich selbst verändert, indem er die Ordnung

³⁹⁰ vgl. Greiner, Bernhard: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Grazie des unendlichen 'Bewußtseins' als Initiation des Vernichtungskriegs. In: ders.: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum 'Fall' der Kunst. Tübingen u. Basel 2000; S.253-272 (S.269ff.).

³⁹¹ Fischer-Lichte, Erika: Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des Prinz Friedrich von Homburg. In: Lützel, Paul Michael/ Pan, David (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg 2001; S.151-164 (164).

akzeptierte und verherrlichte und hat zugleich diese Ordnung verändert, die in der externalisierten Gewalt nach außen emergent wirkt. Der in seiner improvisierten Handlung verfertigte Mensch ist zum obsoleten Menschen geworden. In seiner Improvisation hat er die Handlung selbst zur Triebfeder und zum Telos des Geschehens werden lassen. Nicht mehr der Täter ist von Bedeutung, sondern die Tat selbst.

Wenn Homburg fragt, ob das gerade Geschehende ein Traum sei und Kottwitz halb ironisch, halb rhetorisch zurückfragt "Ein Traum, was sonst?"³⁹² könnte die Ergänzung zu diesem "was sonst?" auch lauten: Die Emergenz eines Menschen, und die Emergenz eines Systems, heraufgerufen durch improvisierte Rede, improvisierte Tat und improvisierte Anmut innerhalb dieses Systems.

Die verschiedenen Facetten und Motive der Improvisation sind zusammengefloßen: Sie sind zu einer Verfertigung des Menschen und zu einer Verfertigung der Gesellschaft im Handeln geworden. Zugleich jedoch löst sich der Mensch als Individuum in dieser Verfertigung auf, wird zum bloßen Handlungsträger, zum Werkzeug einer improvisierten Handlung: Der vollkommene, der durch die Improvisation verfertigte Mensch, sowie die vollkommene, durch die Improvisation verfertigte Gesellschaft sind keine fixen Größen und erst recht keine humanistischen Ideale, sie sind stattdessen die Vollzieher kontingenter und emergenter Wirkkräfte, sie sind die spontan Handelnden, die entsubjektivierten Wirkkräfte eines radikalen Handlungsprinzips, das sich nur noch durch den eigentlichen Handlungsakt, nicht durch seine Handlungsträger definiert. Im Zentrum der letzten Verse steht weder der Prinz noch die Gesellschaft noch Brandenburg, sondern die spontane Handlung an und für sich: Der Kampf und der Krieg als radikale, vollkommene, improvisierte Tat.

³⁹² V, XI, 1856f. BKA I/8 (S.146).

Fazit

In der Motivik der Improvisation in seinem Spätwerk geht Kleist weit über die Improvisationsdiskurse seiner Zeit hinaus. Die Ablehnung der improvisatorischen Kunst aus dem romanischen Kulturraum durch seine Zeitgenossen teilt er nicht. Im Gegensatz zu den Autoren der Romantik versteht er Improvisation nicht als bloße Möglichkeit der Kunstverfertigung, sondern lässt sie zu einem universellen Prinzip menschlichen Handelns werden. In der Kulmination von improvisierter Rede, improvisiertem Handeln und improvisierter Anmut kann nach Kleist sowohl ein neuer Mensch als auch eine neue Gesellschaft entstehen: Dabei vereint Kleist in seinen Darstellungen der Improvisation physikalische, naturalistische Vorstellungen der Zeit mit psychologischen, anthropologischen, aber auch metaphysischen bis hin zu mystischen Motiven. Der Mensch und die Gesellschaft, die in dieser emergenten Funktion der Improvisation entstehen, sind sowohl vollkommen schön, nahezu heilig, als auch tatkräftig bis martialisch. Zugleich lösen sich Mensch und Gesellschaft in dieser Vollkommenheit auf, werden zum Träger der Tat, die zu Motivation, Zentrum und Telos ihrer selbst wird, die sich als Improvisation radikal von Subjekten befreit, bis nur noch sie selbst von entscheidender Bedeutung ist. Der verfertigte Mensch, der sich in seinem Handeln selbst verfertigt hat, wird zur bloßen Funktion für diese Handlung, die verfertigte Gesellschaft, die sich im Handeln des Menschen verfertigt hat, wird zur bloßen Funktion für eine allumfassende Emergenz.

Damit antizipiert Kleist nicht nur moderne Motive der Improvisation, wie sie vor allem bei Friedrich Nietzsche zum Tragen kommen, sondern ebenso postmoderne, anthropologische Betrachtungen des Phänomens, wie sie im letzten Jahrzehnt Konjunktur hatten. Zugleich bewegt er sich damit in einem sozial und politisch äußerst problematischen Umfeld: Mit der Verfertigung des Menschen und der Gesellschaft im improvisierten, kontingenten und impulsiven Handeln redet Kleist bereits Phänomenen der Moderne das Wort, die in direkter Verbindung mit Erscheinungen wie der Kriegsbegeisterung der Expressionisten 1914 oder gar der Ästhetisierung der Politik in faschistischen und nationalsozialistischen Kontexten gelesen werden können.

Hier lassen sich weitere Desiderate der und Anknüpfungspunkte für die Kleistforschung ableiten, zum Beispiel mit Blick auf die Problematisierung der euphorischen Rezeption seiner Werke durch nationalistische, militaristische und faschistische Kreise.

Neben den sich dadurch eröffnenden Forschungsfeldern ermöglicht das Verständnis von Kleists Improvisationsmotivik neue Perspektiven auf sein Leben und Arbeiten. Inwiefern sich Kleists Verständnis des Improvisierens auf seine eigenen Handlungen ausgewirkt hat, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden: Es ließen sich mit Sicherheit in seinem Leben zahllose Spuren von spontanen, impulsiven, sprich improvisierten, Entscheidungen finden: Sei es seine soziale Beziehungen betreffend, seinen unsteten Lebenswandel und nicht zuletzt auch seine Veröffentlichungspraxis. Insbesondere die spontan und impulsiv erscheinenden Texte der Berliner Abendblätter sowie das gesamte Konzept der Zeitung könnten Kleist durchaus als improvisierenden Publizisten, vielleicht sogar als Antizipator aktueller ad hoc Publikationsformen wie Blogs charakterisieren.

Improvisation ist bei Kleist eben nicht bloß (gespielte) Performanz, sondern ein Konglomerat aus Sprache, Handlung und Kunst, aus Rezeption und Produktion, aus Selbstverwirklichung und Einflussnahme und zugleich ein radikales Statement zum menschlichen Handeln, in dessen Zentrum nicht der Mensch, sondern die Tat selbst steht.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Literatur

- Ax, Wolfram: Improvisation in der Antiken Rhetorik. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.63-78
- Behne, Klaus-Ernst: Zur Psychologie der (freien) Improvisation. In: Fährdrich, Walter (Hg.): Improvisation. Winterthur 1992; S.42-62
- Beil, Ulrich Johannes: 'Kenosis' der idealistischen Ästhetik. Kleists 'Über das Marionettentheater' als Schiller-réécriture. In: KJB 2006; S.75-99
- Bennholdt-Thomsen, Anke: Kleists Standort zwischen Aufklärung und Romantik. Ein Beitrag zur Quellenforschung. In Haller-Neuermann, Marie/ Rehwinkel, Dieter: Kleist ein moderner Aufklärer? Göttingen 2005; S.13-40
- Bertram, Georg W.: Improvisation und Normativität. In: Brandstetter, Gabriele u.a. (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Bielefeld 2010; S.21-39
- Bielefeld, Ulrich: Die Form der Freiheit. In: Kurt, Ronald /Neumann, Klaus (Hg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.67-98
- Blamberger, Günter: Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: Knittel, Anton Philipp/ Kording, Inka: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2003; S.131-146
- Borgards, Roland: Literatur und Improvisation. Benjamins Auf die Minute und die Geschichte der literarischen Improvisationsästhetik. In: JbDSG 51 (2007); S.268-286
- Brandstetter, Gabriele: "Die Bilderschrift der Empfindungen". Jean-Georges Noverres Lettres sur la Danse et sur les Ballets und Friedrich Schillers Abhandlung Über Anmut und Würde. In: Aurnhammer, Achim: Schiller und die höfische Welt. Tübingen 1990; S.77-93
- Brandstetter, Gabriele: Fälschung wie sie ist, unverfälscht. In: Kablitz, Andreas/Neumann, Gerhard (Hg.): Mimesis und Simulation, Freiburg 1998; S.419-449
- Brandstetter, Gabriele u.a.: Improvisieren. Eine Eröffnung. In dies. (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Bielefeld 2010; S.7-20
- Brandstetter, Gabriele: Inszenierte Karthasis in Kleists Penthesilea. In Lubkoll, Christine/ Oesterle Günter (Hg.): Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik. Würzburg 2001; S.225-248
- Brandstetter, Gabriele: Kleists Bewegungskonzepte. Choreographie und Improvisation. In: Blamberger, Günter/ Iglhaut, Stefan: Kleist / Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011. Bielefeld, Leipzig, Berlin 2011; S.62-70
- Brandstetter, Gabriele: Kleists Choreographien. In: KJB 2007; S.25-37
- de Man, Paul: Allegorien des Lesen. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt a.M. 1988
- Dunker, Axel: »Der Himmel hab' ein Zeichen ihm gegeben«. Das System »Fortuna« in Heinrich von Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«. In: KJB 2007; S.236-253
- Ebert, Gerhard: Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers. Berlin 1979
- Eichhorn, Andreas: Improvisation im 19. Jahrhundert. Traditionen einer Musikpraxis zwischen Geniekult und Handwerk – in historischer Perspektive. In Jazzforschung / Jazz Research 41. Graz 2009; S.135-171
- Esterhammer, Angela: Romanticism and Improvisation. 1750-1850. New York 2008
- Fetscher, Justus: Der zweite Baum. Über Kleists Marionettentheater. In: Blamberger, Günter/ Iglhaut, Stefan: Kleist / Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011. Bielefeld, Leipzig, Berlin 2011; S.71-83
- Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. 3. Auflage, Tübingen 2010

- Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. 3. Auflage, Tübingen 2010
- Fischer-Lichte, Erika: Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des Prinz Friedrich von Homburg. In: Lützel, Paul Michael/ Pan, David (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg 2001; S.151-164
- Földényi, László F.: Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, ›Über das Marionettentheater‹. In: KJB 2001; S.135-147
- Fronz, Hans-Dieter: Verfehlt und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists. Würzburg 2000
- Gailus, Andreas: Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen. Kleist und das Ereignis der Rede. In: KJB 2002; S.154-164
- Globokar, Vinko: Einatmen, Ausatmen. Hofheim 1994
- Gönnert, Gerhard: Vom "zerspaltenen Herzen" und der "gebrechlichen Einrichtung der Welt". Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist. Stuttgart 1989
- Greiner, Bernhard: Mediale Wende des Schönen – 'freies Spiel' der Sprache und 'unaussprechlicher Mensch'. "Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden". "Brief eines Dichters an einen anderen". In: Knittel, Anton Philipp/ Kording, Inka: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2003; S.163-176
- Greiner, Bernhard: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Grazie des unendlichen 'Bewußtseins' als Initiation des Vernichtungskriegs. In: ders.: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum 'Fall' der Kunst. Tübingen u. Basel 2000; S.253-272
- Groddeck, Wolfram: Die Inversion der Rhetorik und das Wissen von Sprache. Zu Heinrich von Kleists Aufsatz "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden". In: Müller-Schöll, Nikolaus/ Schuller, Marianne (Hg.): Kleist lesen. Bielefeld 2003; S.101-116
- Groß, Thomas: "...grade wie im Gespräch...". Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists. Würzburg 1995
- Hall, Edward T.: Improvisation – Ein Prozess auf mehreren Ebenen. In Fährdrich, Walter (Hg.): Improvisation. Winterthur 1992; S.24-41
- Heimböckel, Dieter: Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Göttingen 2003
- Herrath, Saskia: Schwarz auf weiß. Simultaneität der Gegensätze bis an den Rand der Sprache. In: Jeziorkowski, Klaus (Hg.): Kleist in Sprüngen. München 1999; S.52-65
- Hinderer, Walter: Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft. Antinomien in Heinrich von Kleists Welt- und Selbstverständnis. In: KJB 2005; S.21-45
- Hinderer, Walter: Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist. Würzburg 2011
- Hoverland, Lilian: Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung. Königstein 1978
- Kanzog, Klaus: Heinrich von Kleists Über das Marionettentheater – Wirklich eine Poetik? In: ders.: Heinrich von Kleist. Spurensuche, Textzugänge, Aneignungen. Gesammelte Schriften aus den Jahren 1968-2011. Heilbronn 2012; S.182-197
- Kapp, Gabriele: "Des Gedanken Senkblei". Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799 – 1806. Weimar 2000
- Kerkel, Anna: Das Absurde bei Kleist. Berlin, 2009
- Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg 1987
- Kittler, Wolf: Die Revolution der Revolution oder was gilt es in dem Kriege, den Kleists Prinz von Homburg kämpft. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; 20); S.61-84
- Kommerell, Max: Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In Ders.: "Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin. Frankfurt a.M. 1956; S.243-317
- Kozlarek, Oliver: Theoretisch-begriffliche Anschlussstellen für ein Verständnis menschlichen Handelns als Improvisation. In: Kurt, Ronald /Neumann, Klaus (Hg.):

- Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.47-66
- Krings, Marcel: Der Typus des Erlösers. Heilsgeschehen in Kleists Prinz von Homburg. In DVjs 2005; S.64-95
- Kurt, Ronald: Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. In: Kurt, Ronald /Neumann, Klaus (Hg.): Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2008; S.23-46 (S.23)
- Landgraf, Edgar: Improvisation: form and event: a Spencer-Brownian calculation. In: Clarke, Bruce u.a. (Hg.): Emergence and embodiment : new essays on second-order systems theory. Durham 2009; S.179-205
- Landgraf, Edgar: Eine wirklich transzendente Buffonerie. Improvisation und Improvisationstheater im Kontext der frühromantischen Poetologie. In Bormann, Hans-Friedrich u.a. (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Freiburg 2010; S.65-94
- Landgraf, Edgar: Improvisation as art. New York 2011
- Larsen, Henry: Risk and "acting" into the unknown. In: Shaw, Patricia/ Stacey, Ralph (Hg.): Experiencing Risk, Spontaneity and Improvisation in organizational Change. New York 2006; S.46-72
- Lehmann, Joachim: Macht und Zeit in Heinrich von Kleists Erdbeben in Chili. In: Borgards, Roland (Hg.): Diskrete Gebote. Geschichte der Macht um 1800. Würzburg 2002; S.161-184
- Lemke, Anja: "Gemütsbewegungen". Affektzeichen in Kleists Aufsatz 'Über das Marionettentheater'. In: KJB 2009; S.183-201
- Liewerscheidt, Dieter: "Ich muß doch sehn, wie weit ers treibt!" Die Komödie in Kleists "Prinz Friedrich von Homburg". In WW 1990; S.313-323
- Linhardt, Annette: "...Sagts mir mit zwei Worten" (V. 1312) – Prinz Friedrich von Homburg. In: Jeziorkowski, Klaus (Hg.): Kleist in Sprüngen. München 1999; S.114-131
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M. 1984
- Lütteken, Anett: Heinrich von Kleist – Eine Dichterrenaissance. Tübingen 2004
- Mandelartz, Michael: Der Zirkel der Geschichte und "das Zergehen in das Absolute". Kleists Marionettentheater und Fichtes Vorträge im Winter 1804. In: Knatz, Lothar u.a. (Hg.): Leben und Geschichte. Studien zur deutschen Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Würzburg 2008; S.25-42
- Markewitz, Sandra: Glückhaftes Schweigen? Überlegungen zu Kleists Dichterbrief. In: Gerigk, Ania (Hg.): Glück paradox. Moderne Literatur und Medienkultur theoretisch gelesen. Bielefeld 2010; S.115-151
- Mehigan, Tim: "Der Donnerkeil des Mirabeau". Kleists Entdeckungen nach der Kant-Krise im Gebiete des Bewusstseins. In: Schaller-Fornoff, Branka/ Fornoff, Roger (Hg.): Kleist. Relektüren. Dresden 2011; S.271-288
- Mieszkowski, Jan: Zur ewigen Nachwelt (ohne Frieden). In: Müller-Schöll, Nikolaus/ Schuller, Marianne (Hg.): Kleist lesen. Bielefeld 2003; S.242-270
- Moser, Christian: Die supplementäre Wahrheit des Anekdotischen. Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und die europäische Tradition anekdotischer Geschichtsschreibung. In: KJB 2006; S.23-44
- Moser, Christian: Verfehlt Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau. Würzburg 1993
- Müller, Gernot: "Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen." Kleist und die Bildende Kunst. Tübingen 1995
- Müller, Tim: Der souveräne Mensch. Die Anthropologie Heinrich Von Kleists. Göttingen 2011
- Müller-Seidel, Walter: Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. In: von Wiese, Benno: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1958; S.385-404
- Neumann, Gerhard: Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umrisse von Kleists kultureller Anthropologie. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von

- Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae; 20), S.13–29.
- Nicholls, Tracey: An Ethics of Improvisation. Aesthetic Possibilities for a Political Future. Plymouth 2012
- Pagel, Steve u.a.: Improvisation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive. Und auch eine Antwort auf die Frage von Wolfgang Raible. In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.25-34
- Pass, Dominik: Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim reden. Eine systemtheoretische Lektüre. In: KJB 2003; S.107-136
- Peter, Klaus: Ikarus in Preußen. Heinrich von Kleists Traum von einer besseren Welt. Heidelberg 2007
- Peters, Gary: The philosophy of improvisation. London 2009
- Peters, Sibylle: Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der Machart der Berliner Abendblätter. Würzburg 2003
- Pickerodt, Gerhart: "zerrissen an Leib und Seele". Studien zur Identitätsfrage bei Heinrich von Kleist. Marburg 2011
- Raible, Wolfgang: Adaption aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive – Ist Improvisation ein in diesem Zusammenhang brauchbarer Begriff? In: Gröne Maximilian u.a. (Hg.): Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven. Freiburg 2009; S.19-24
- Reck, Hans Ulrich: Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens. Hamburg 2010
- Riedl, Peter Philipp: Transformation der Rede. In: KJB 2003
- Ringleben, Joachim: Denken – Reden – Beten. Überlegungen im Anschluss an Humboldt und Kleist. In: Stolzenberg, Jürgen (Hg.): Subjekt und Metaphysik. Konrad Cramer zu Ehren, aus Anlass seines 65. Geburtstags. Göttingen 2001; S.119-136
- Roussel, Martin: Zerstreuungen. Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹ im ethologischen Kontext. In: KJB 2007; S.61-93
- Ruprecht, Lucia: Entstelltes Ideal. Choreographie und Fehlleistung bei Heinrich von Kleist. In: KJB 2007; S.46-60
- Scheuer, Hans Jürgen: Pferdewechsel – Farbenwechsel. Zur Transformation des adligen Selbstbildes in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: KJB 2003; S.23-46
- Schmidt, Friedrich: "[...] Die Sprache taugt nicht dazu". Zur Sprachkritik Heinrich von Kleists. In: BKF 2004, S.250-278
- Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Studien zur poetischen Verfahrensweise. Tübingen 1974
- Schmon, Simone: Machtspruch und Gesetzesherrschaft. Das Staatsverständnis in Heinrich von Kleists "Prinz Friedrich von Homburg". Köln 2007
- Schneider, Helmut J.: Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz 'Über das Marionettentheater' und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJB 1998; S.153-175
- Schröder, Jürgen: Geträumte Geschichte. Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: Ders., Geschichtsdramen. Die »deutsche Misere« – von Goethes ›Götz‹ bis Heiner Müllers ›Germania‹. Eine Vorlesung, Tübingen 1994; S.114–136
- Sembdner, Helmut (Hg.): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Berlin 1967
- Sohoudé, Kuessi Marius: Rechtsstaatlichkeit und Verantwortlichkeit bei Heinrich von Kleist. Frankfurt a.M. 2010
- Stephens, Anthony: On Structures in Kleist. In: A Companion to the works of Heinrich von Kleist. New York 2003; S.63-80
- Stephens, Anthony: Zur Funktion des Schauspiels in Kleists Erzählungen. In: KJB 2007; S.102-119
- Strässle, Urs: Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002
- Strobel, Jochen: Adel auf dem Prüfstand. Kleists "Prinz Friedrich von Homburg". In: KJB 2005; S.216-233

- Strub, Christian: Bloße Ausdrückung und "lautes Denken". Zu Kleists Aufsatz Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: *Ars Semiotica* 11 (1988); S.273-294
- Theisen, Bianca: Kleists Paradoxien des Lesens. In: Knittel, Anton Philipp/ Kording, Inka: *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2003; S.111-130
- Theisen, Joachim: "Es ist ein Wurf mit dem Würfel, aber es gibt nichts anderes." Kleists Aufsatz Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In *DVjs* 1994, Heft 3; S.717-744
- Uffe, Hans: Prinz Friedrich von Homburg und die Anthropologie des animalischen Magnetismus. In *JbDSG* 2006; S.47-79
- Valk, Thorsten: Friedrich Nietzsche. Musaget der klassischen Moderne. In ders. (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Göttingen 2009; S.1-20.
- von Herrmann, Hans-Christian: Bewegliche Heere. Zur Kalkulation des Irregulären bei Kleist und Clausewitz. In: *KJB* 1998; S.227-24
- von Mücke, Dorothea: »Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel« oder Die Ästhetik der Verklärung. In: *KJB* 2002; S.70-93
- Weber, Albrecht: *Kleist. Brennlilien und Brennpunkte*. Würzburg 2008
- Weder, Katharine: *Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus*. Göttingen 2008
- Weidemann, Heiner: *Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren. Eine Exposition des Redens*. Bonn 1984
- Weigel, Alexander: *Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog Ueber das Marionettentheater*. In: *BKF* 2000; S.21-114
- Wild, Christopher J.: *Wider die Marionettenfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität*. In: *KJB* 2002; S.109-141.
- Wilhelm, Hans-Jakob: *Der Magnetismus und die Metaphysik des Krieges: Kleists Prinz Friedrich von Homburg*. In: Neumann, Gerhard (Hg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Freiburg 1994 (Rombach Wissenschaft: Reihe *Litterae*; 20); S.85-105

Quellen

- Bouterwerk, Dietrich: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts. Erster Band. Göttingen 1801
- Brockhaus-Enzyklopädie in 24 Bänden. Band 19. 18. Auflage. Mannheim 1989
- Campe, Joachim Heinrich: Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung unserer Sprache aufgedruckten fremden Ausdrücke. Braunschweig 1813
- Conversations-Lexikon oder enzyklopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände. Fünfter Band I-L. Stuttgart 1817
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971
- Duden. Das Fremdwörterbuch. Mannheim 2007
- Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke / H. v. Kleist. Hrsg. von Rolan Reuß und Peter Staengle. - Brandenburger Ausgabe – Basel, Frankfurt a.M. 1997
- Kreßschmer, A.: Daniel Schönemann ein deutscher Improvisator. In: Zeitung für die elegante Welt. 137. Ausgabe vom 17. Juli 1823
- Mayer, Johann Baptist: Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache. Kempten, 1837
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausgabe. München 1999.
- o.V.: Die Improvisatoren. In: Echo. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Leben in Italien. Achter Jahrgang. August 1840
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Nationalausgabe. Weimar 2001
- Zitz-Halein, Kathinka: Der Roman eines Dichterlebens. Göthes Männerjahre. Leipzig 1863

Verwendete Abkürzungen

- BKA – Brandenburger Kleist-Ausgabe
- BKF – Beiträge zur Kleist-Forschung
- DVjs – Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
- DWB – Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm
- JbDSG – Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft
- KJB – Kleist Jahrbuch
- KSA – Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe.
- NA – Schillers Werke: Nationalausgabe
- WW – Wirkendes Wort

Bildnachweis

Das Titelbild ist ein bearbeiteter Ausschnitt von Francesco Salviatis Fresko *L'Ange de la Justice* im Audienzsaal des Palazzo Sacchetti in Rom: Es ist eine Darstellung des Gottes Kairos, der in der antiken Mythologie den günstigen Augenblick, die kurze Gelegenheit zum Handeln (im Gegensatz zu Chronos, dem Gott des langen Zeitabschnitts) symbolisiert.

Quelle: Wikimedia Commons

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Salviati_005-contrast.jpg

Bildbearbeitung und Umschlaggestaltung: Florian Bayer