

In unserem Schwerpunkt zum Kleist-Selbstmord-Jubiläum wollen wir den Dichter und Dramatiker Heinrich von Kleist weniger allgemein feiern, sondern uns vielmehr auf seine Bühnensprache konzentrieren: Was zeichnet sie aus, worin besteht ihre Kraft? Und ist sie heute auf den Bühnen überhaupt sprechbar? Können Schauspieler, Regisseure und Zuschauer mit dem Pathos Kleists noch umgehen? All das sind Fragen, die wir unseren Autoren der folgenden Seiten gestellt haben. Wir wollen außerdem untersuchen, ob es heute Bühnenaufsteller gibt, die ähnlich mit Sprache für die Bühne umgehen. Hajo Kurzenberger vergleicht daher die Bühnensprachkünstler Elfriede Jelinek und Heinrich von Kleist. Barbara Behrendt hat nachgeschaut, was die letzten drei Kleist-Förderpreisträger mit dem Namenspatron gemeinsam haben und was bislang aus ihnen geworden ist. Michael Laages hat mit dem passionierten Kleist-Regisseur und Intendanten Armin Petras und dem Kurator Arved Schultze über das Kleist-Festival des Maxim Gorki Theaters gesprochen. Und Hartmut Krug sowie Jens Fischer blicken auf aktuelle Kleist-Inszenierungen. Den Anfang des Schwerpunkts **Hohe Sprache und Pathos** macht Peter Michalzik, der jüngst eine sehr lesenswerte Kleist-Biographie geschrieben hat, die den Dichter in seiner ganzen Fremdheit vorstellt.

Man stellt sich Heinrich von Kleist als einen verlegen-linkischen Stotterer mit starkem Hang zum Erröten vor. Niemand unter den Zeitzeugen belegt allerdings ausdrücklich, dass Kleist stotterte. Allein Friedrich Christoph Dahlmann, den Kleist 1809 kennenlernte, zweieinhalb Jahre vor seinem Selbstmord, bemerkte später, dass Kleist bei „seiner Hast leicht ins Stottern geriet“. Weitere Belege für ein echtes Stottern gibt es nicht. Achim von Arnim fiel 1810 bei Kleist nur eine „Unbestimmtheit in der Rede auf, die sich dem Stammern nähert“. 1808 sprach Ludwig Tieck von Kleists etwas schwerer Zunge. 1805 war von einem „Fehler im Sprechorgan“

antrainiert, als dass sie ihm angeboren war. Das Stocken seiner Rede ist wie ein Ausdruck seiner inneren Sprachtätigkeit, nicht wie eine schon immer vorhandene, quasi vorgegebene Eigenschaft.

Tatsächlich kommt Kleists Sprechen aus der Krise. Und Krise meint in seinem Fall tatsächlich eine Verzweigung an den Möglichkeiten der Sprache. Es gibt unterschiedliche Arten, Kleists Sprachskepsis zu verstehen, die sich seit 1799 zeigte und 1801 in der sogenannten Kant-Krise voll ausbrach. Sicher aber bleibt, dass ihm damals der Glaube verloren ging, dass sich das Innere ausdrücken lässt und dass er sich also

Das Zucken der Oberlippe

PETER MICHALZIK

Von der Schwierigkeit, Kleist zu sprechen

die Rede. Aus noch früherer Zeit berichtet niemand etwas von einem Sprachfehler Kleists.

Man kann sich Kleists Sprechen auch als eigentümlich stockende Rede vorstellen, eine Rede unterbrochen von kleinen Absenzen, Gedankensprüngen oder Gedanken, die sich zwischen die Worte schieben, einer Denk- und Sprecharbeit also, die hinter dem Gesagten abläuft, und es permanent beeinflusst. Ebenso nahe liegt die Annahme, dass Kleists Sprechen sich über die Jahre verändert hat. Das Stockende seiner Rede taucht erst verhältnismäßig spät auf. Es wirkt wie ein Ergebnis von Kleists Eigenart, seiner Art von eigenwillig-eigensinniger Gedanken- und Spracharbeit. Das Charakteristische an Kleist: Er scheint diese Art des bohrenden Denkens frei gewählt zu haben, er hat sie sich viel eher

als Mensch vollständig mitteilen kann. Diese Krise fand statt – das ist wichtig, um die Eigenart Kleists zu begreifen – bevor er Dichter wurde. Die Dichtung ist eine Reaktion auf die Krise. Erst durch die Krise kommt Kleist überhaupt auf den Gedanken, Dramen zu schreiben. Kleist ist also die Geburt des Dramatikers aus der Krise. Es geht dabei definitiv um Dramen: Es wird noch Jahre dauern, bis Kleist sich auch auf die Erzählung, die er wohl immer minder geschätzt hat, verlegen wird.

Trotzdem wird Kleists Sprache traditionell an seinen Erzählungen untersucht. Dabei kamen dann, zum Beispiel von einem früheren Präsidenten der Kleist-Gesellschaft, harte Urteile heraus. Georg Minde-Pouet schrieb: „Die Unregelmäßigkeit in der Stellung der Worte ist zu weit getrieben und artet nur allzu oft



in Manier aus, so dass sie zu den stilistischen Schwächen zu rechnen ist.“ Der Herausgeber der ersten historisch-kritischen Kleistausgabe, Erich Schmidt, meinte: „Der Satzbau dieser wie Schmiedeeisen bearbeiteten Novellen führt mit massenhaften Partizipialkonstruktionen und mit überreicher Einschachtelung von abhängigen Gliedern und adverbialen Bestimmungen, auch mit eigenwilliger, nicht durchaus dem Sinnakzent dienender Wortstellung lange zerhackte Satzperioden auf. ... Zahllose Beistriche belästigen den Leser mehr, als dass sie ihm die Übersicht und Rezitation erleichtern.“ Das ist von schöner Deutlichkeit. Und das ist Unfug, auch wenn die Eigenart Kleists durchaus beschrieben ist, wird gar nicht deutlich, worum es bei Kleist geht. Eine Wende brachte erst Max Kommerell, der sich der Sprache des Dramas zuwandte: „Beim Lesen einer

Kleistischen Szene wird uns, als spräche man hier anders, als wäre das Sprechen Mühe, als ränge sich in ihm das Unausprechliche herauf, und zwar vergeblich, obwohl der Stammelnde dem Stockenden, der Taube dem Stummen zu Hilfe kommt, und einer dem anderen mit aufgeregten und äußersten Gebärden abfragt, was doch nicht über die Lippen will.“ Endlich ist das Verständnis für Kleists sprachlichen Gestus, für den Stellenwert, den das Sprechen bei ihm hat.

Diese Sprache in ihrer Eigenart und Bedeutungsvielfalt anzunehmen und zu verstehen, daran arbeitet man bis heute, wie etwa viele Aufsätze in den Beiheften zu Brandenburger Kleistausgabe zeigen. Hier beginnt auch die Schwierigkeit, Kleist auf der Bühne zu sprechen. Oft weiß man nicht, was genau jemand sagt, wo man in den verschachtelten

1 | Eine Illustration von Patrick Klose zu Keists „Das Erdbeben in Chili“, entstanden im Auftrag des Staatsschauspiels Dresden. Seit dem Sommer 2009 begleitet der Illustrator die Inszenierungen des Theaters. Seine Homepage: www.typechaos.com

Konstruktionen einen Halt findet, wie man die Mehr- und Vieldeutigkeit, die Ambivalenz und Unbestimmtheit, die Kleist durch Satzzeichen, Wortstellung und Ausdruck erzeugt, bestehen lassen kann, ohne dass die Sätze zu einem unverständlichen Sprachbrei zerfließen. Tatsächlich kümmern sich nur wenige Regisseure und Schauspieler darum, aber es liegt ein enormer Reiz von Kleists Dramen darin.

Kleists Sprechen dreht sich um das Unausprechliche. Er selbst nannte sich einen „unausprechlichen Menschen“. Auch das Sprechen seiner Figuren kreist um dieses Unausprechliche. Das Stocken der Rede, die dazwischen schockartig aufblitzende Erkenntnis, dann wieder das Festgefahrene, das Gestaute, dann das doch wieder frei Fließende: Kleist gibt seinen Figuren diese Zustände der

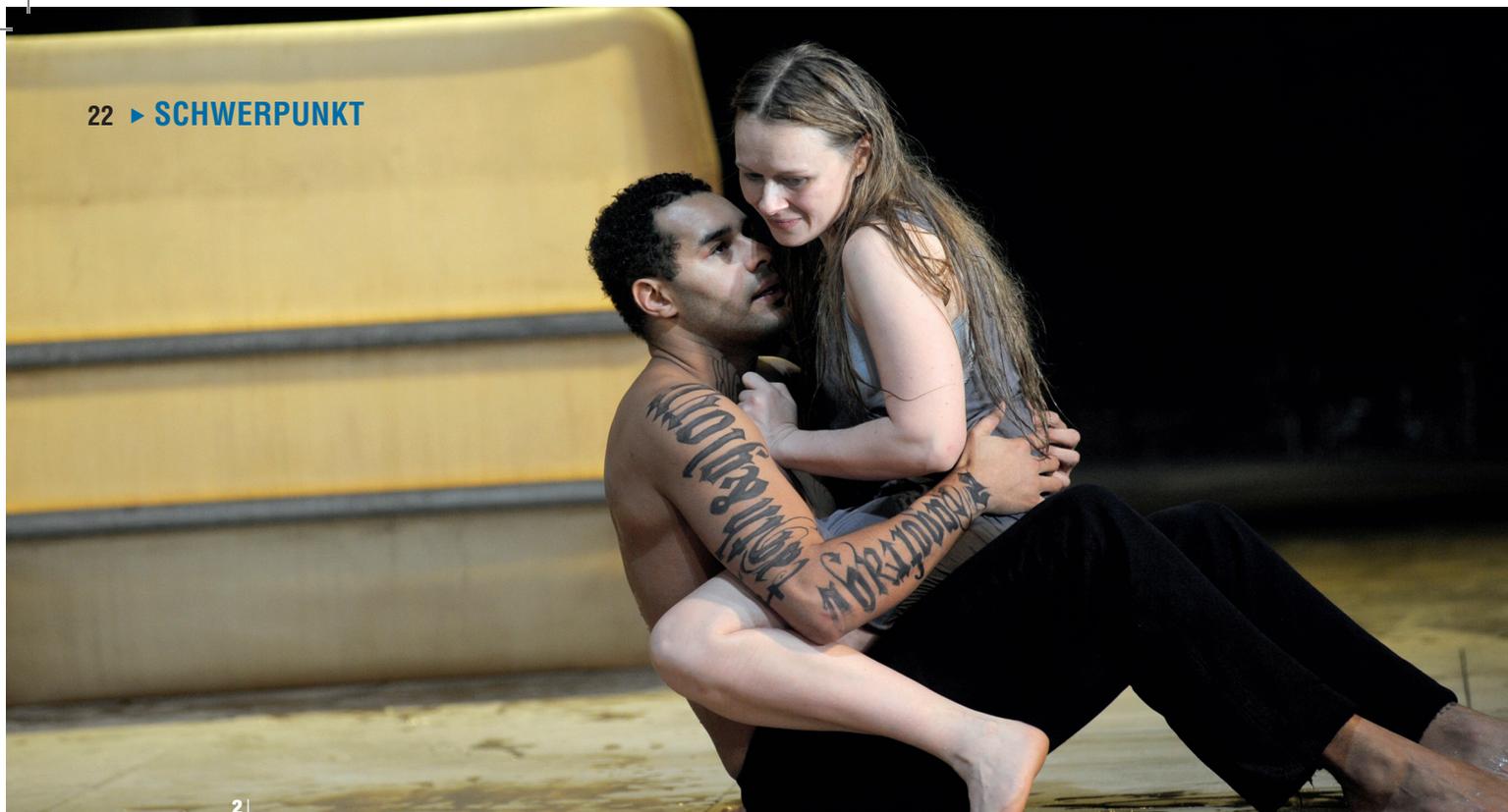


Foto: Thomas Aurin

21 Achill (Michael Klammer) und Penthesilea (Anja Schneider) in Kleists „Penthesilea“ in der Inszenierung von Felicitas Brucker am Berliner Maxim Gorki Theater.

Rede mit auf den Weg, um so sprachgestisch deutlich zu machen, dass es etwas anderes ist, was da spricht als das seiner selbst bewusste und durchlässige Subjekt.

Die Unaussprechlichkeit hat ihren Grund: Es sind nicht wir, die wissen, es ist ein Zustand unserer, welcher weiß. Deshalb verändern Menschen in der Gegenwart anderer bei Kleist ihre Rede, je nachdem wer sich im Raum befindet. So steht es in den Berliner Abendblättern. Deswegen braucht Kleist auch ein Gegenüber, um Sprechen zu können, wie er es im Aufsatz über die „Allmähliche Verrückung der Gedanken beim Reden“ ausführt. Je mehr aus diesem Zustand heraus gesprochen wird, desto fremder wirken die Figuren und desto mehr sind sie bei sich. Will man kleistisch sprechen, muss man in irgendeiner Form diesen Zustand herstellen: an sich unmöglich. Es muss einen sprechen. Kleist bedient sich etlicher sprachlicher Figuren wie das Auftürmen der Worte, immer weiter gehen die Sätze, immer mehr wird in sie hineingestopft, bis hin zum Gefühl der Verstopfung oder Entleerung. Es gibt die Gebärdensprache, die beredten Ohnmachten, das sprechende Erröten, die Pausen im Sprechen, die Kleist wie kein anderer in seine Figurensprache hineinzwängt, manchmal über Gedankenstriche, es gibt das wunderbare Zucken der

Oberlippe von Odysseus in der „Penthesilea“, das Achill auf die Palme bringt.

Es gibt Kleists einzigartige Metaphern. Diese gewagten Bilder sind nicht fertige Sinnbilder, so wie im Barock, sondern sich durch die Sprache bewegende Gedankenbewegungen, Bilder im Entstehen, die dadurch frisch und machtvoll wirken. Unter anderem deswegen muss und kann man bei Kleist so gut mitdenken. Auch der Satzbau folgt diesem Wille: Kleist setzt ein an sich unverständliches Satzfragment an den Anfang und lässt erst später die Auflösung und damit den Sinn zu, der entsprechend lange in der Luft hängen bleibt und dadurch diese eigenartig offene Gespanntheit erzeugt. Es zeigt sich schon in einfachen Sätzen: „Hoch auf, gleich einem Genius des Ruhms, / Hebt sie den Kranz, an dem die Kette schwankte.“

Die Grundmelodie dieser Sprache ist ein Drängen, ein sich Herausdrücken des zu Sagenden, das dem Sprechenden selbst nicht frei zugänglich ist. Und manchmal gibt es dazwischen eine zarte, lautere, geklärte Sprache der Liebe, der Zuneigung, des Vertrauens, die im Kontrast umso berührender wirkt.

Überall sprechen die Figuren in diesem Modus, der Gipfel von Kleists sprachlicher Eigenart aber ist die „Penthesilea“.

Dabei ist es nicht die polternde Wucht, mit der das Geschehen im ersten Akt über den Zuhörer (nichts anderes ist der Zuschauer hier) hereinbricht. Die Lust am Furor, die Verwunderung über den „Zustand“, der sich im Kommenden näher zeigen muss, ist wie der Motor der beschreibenden Satzskaskaden.

Es soll hier nicht um die Küsse und Bisse gehen, auf die sich die Tragödie zubewegt, das ganze Schlachtfeld von Körper und Sprache, das in „Penthesilea“ aufgefaltet wird und das der wichtigste Schauplatz von Kleists Sprachwut ist. Es soll hier am Beispiel der Oberlippenszene nur noch um kleine Charakteristika Kleistscher Sprache gehen. Im 21. Auftritt treffen Achill, Diomedes und Ulysses aufeinander. Achill kann Odysseus nicht leiden: „Hör', thu mir den Gefallen, Diomed, / Und sag' dem Sittenrichter nichts, dem grämlichen / Odyß, von dem, was ich Dir vertraue; / Mir widersteht's, es macht mir Übelkeiten, / Wenn ich den Zug um seine Lippen sehe.“ Als Ulysses dazu kommt, sagt Achill, der sich in die Gewalt Penthesileas begeben will, dem Erstaunten: „Thu mir Dein Gesicht weg, bitt' ich Dich!“ Odysseus reagiert nicht direkt, er wendet sich an Diomedes – und zwar ausschließlich – und fragt ihn, ob Achill bei Sinnen sein kann. Darauf sagt der nicht angesprochene Achill: „Ich bitte Dich, / Halt Deine Oberlippe fest, Ulyß!“

Es steckt mich an, bei den gerechten Göttern,/ Und bis zur Faust gleich zuckt es mir hinab.“

Achill droht Ulysses, er ist vom Zucken der Oberlippe angewidert, dem vernünftigen, nach Gründen fragenden, elegant mit den Adressaten spielenden Ulysses. Das Zucken der Oberlippe ist vielleicht die einzige Äußerung von dessen Erregung, die auch der Klügste, Listenreichste nicht unterdrücken kann, dieses Musterbild der Vernunft. Das Zucken der Oberlippe ist aber auch das Bild für Ulysses in Achills Augen neunmalkluges Gewäsch, für den französisch-gewandt parlierenden, immer die Fassung wahren Kriegshöfling.

Es ist auch dieses unsympathische Zucken, das laut einer ungeheuren Wendung Kleists, die gesamte Französische Revolution ausgelöst haben könnte. So schreibt er es im Aufsatz über die „Allmähliche Verfertigung der Gedanken“. Die Oberlippe ist verräterisch, ihr plötzliches Zucken ein ekliger Ausdruck der doch vorhandenen Irrationalität auch noch des durchtriebensten Vernunftbolzens.

Die Szene geht weiter: Ulysses, der Gewandte, wendet sich noch immer ausschließlich an Diomedes. Achill möchte Ulysses unmissverständlich klarmachen, dass Diomedes vom Kampf um Troja, der Burg der Dardaner, geredet hat. Doch es gibt nur Missverstehen: „Achill: Er spricht von der Dardanerburg. Ulysses: Was? Achill: Was? Ulysses: Mich dünckt, du sagtest was. Achill: Ich? Ulysses: Du! Achill: Ich sagte: Er spricht von der Dardanerburg.“

Das ist typisch Kleist, es nistet einerseits im unüberbrückbaren Sprachspalt zwischen den Menschen. Da, auf der Kippe von absichtlichem und unwillkürlichem Missverstehen, befindet sich aber auch die Kippe von der Tragödie in die Komödie, in jene Art von Nonsenswitz, wie es ihn noch heute gibt („Ich geh baden.“ „Ich dachte, Du willst baden.“ „Ne, ich will baden.“ „Ach so, ich dachte, du willst baden.“).

Achills Antwort auf Ulysses Frage, ob er tatsächlich den Kampf um die Dardanerburg vergessen wolle, nutzt Kleist für seine hoch aufgetürmte Wortwucht, die Achill auf Ulysses niederprasseln lässt. „Wenn die Dardanerburg, Laertiade, /Versänke, du verstehst, so daß ein See, /Ein bläulicher, an ihre Stelle träte; /Wenn graue Fischer, bei dem Schein des Monds, /Den Kahn an ihre Wetterhähne

knüpften; /Wenn im Palast des Priamus ein Hecht /regiert, ein Ottern- oder Ratzenpaar /Im Bette sich der Helena umarmten: /So wär's für mich gerad' so viel, als jetzt.“ Unterbrechung, Entladung, Wucht: Kleist geht mit der Sprache um, wie wenn es um etwas wirklich Stoffliches ginge.

Und manchmal liegt die Schwierigkeit, Kleist zu sprechen, auch ganz einfach darin, dass er ungeheuer kompliziert ist. Man verliert in dem komplexen Geflecht die Bezüge. Am Ende des „Prinz von Homburg“ erbittet Homburg vor seinem Tod vom Kurfürst eine letzte Gnade: Er möchte, dass er dem Schwedenkönig nicht Natalies, seiner Nichte, Hand gibt. Keine Kompromisse des Gefühls also. Mit Kettenkugeln solle der Kurfürst auf dieses Ansinnen antworten. Darauf der Kurfürst: „Sei's, wie Du sagst, mit diesem Kuß, mein Sohn, /Beilligt sei die letzte Bitte Dir! /Was auch bedarf es dieses Opfers noch, /Vom Mißglück nur des Kriegs mit abgerungen; /Blüht doch aus jedem Wort, das Du gesprochen /Jetzt mir ein Sieg auf, der zu Staub ihn malmt! /Prinz Homburg's Braut sei sie, werd' ich ihm schreiben, /Der Fehrbellin halb dem Gesetz verfiel, /Und seinem Geist, todt vor den Fahnen schreitend, /Kämpf er auf dem Gefild der Schlacht, sie ab!“

Allein daran, was das letzte Komma, nach „Schlacht“ (wie oben am Ende von Achills Replik vor dem „als jetzt“), dort zu suchen hat, könnte man viel über Kleists planvoll fragmentierten und wieder neu zusammengeballten Sprachgestus sagen. Aber nicht das ist hier das Problem. Man versteht nicht, was der Kurfürst hier sagt. Kleists Sprache ist oft auch eine Überlagerung unterschiedlichster, gegenläufiger Strömungen. Hier ist es die bereits gnädige Gestimmtheit des Kurfürsten gegenüber Homburg, der aber immer noch davon redet, dass Homburg „todt“ vor den Fahnen schreiten wird, der also exekutiert werden soll. Damit soll Homburg zur neuen Waffe werden. Gleichzeitig aber redet er schon davon, dass er ihm seine Nichte zur Braut geben will. Diese Sätze sind auch nach mehrmaligem Lesen schwer zu verstehen. Es dauert, bis man begreift, dass hier ein Waffenbündnis auf einem Grund von Liebe und Einverständnis geschmiedet wird, dass eine lauter-furchtbare Kriegsfamilie zusammengeschweißt wird: Waffenbrüder im Herzen. Das ist so erschreckend wie die „Herrmannsschlacht“, das ist so erschreckend, dass es bis heute niemand wirklich wahrhaben will. Aber auch das ist Kleist.



Rundfunkchor Berlin

Stimmpflege Emser Pastillen®. In Bestform auf jeder Bühne.

Der Profi-Schutz für Ihre Stimme: Emser Pastillen® ohne Menthol

- sind frei von ätherischen Ölen
- befeuchten und beruhigen die beanspruchte Mund- und Rachenschleimhaut
- tragen zur Gesunderhaltung des Stimmapparates bei
- bei Stimmstörungen, die durch Mund- und Halstrockenheit verursacht werden



In Ihrer Apotheke

Frei von ätherischen Ölen – daher für Sänger und Sprecher besonders empfohlen.

www.emser.de

Emser® ist offizieller Förderer
des Rundfunkchores Berlin.