

Novelle über eine verrückte Kriegsmaschine

Die Kleist-Maschine

Es ist geschehen, an einem lauen Frühlingsnachmittag im Jahre 1808, dass auf einem Hügel bei Weimar sich zwei Dichter trafen, gerade in der Zeit des großen Aufbegehrens der spanischen Guerilla gegen die französische Besatzung, und so standen sie, der eine an den anderen gelehnt, um sich zu schießen.

Doch was ist passiert? Was kann nur geschehen sein? Und selbst wenn nichts geschehen ist, was ist dieses Nichts, durch das etwas passiert ist? Jede Novelle hat eine fundamentale Beziehung zum Geheimnis, kein geheimes Objekt, das zu entdecken wäre, sondern eine Beziehung zur Form des Geheimnisses, die undurchdringlich bleibt. Und außerdem inszeniert die Novelle Stellungen von Körper und Geist, die wie Falten oder Hüllen sind. Stellungen, die an der Kreuzung von gewissen Linien entstehen. Dabei handelt es sich nicht nur um die Linien der Schrift, denn diese verbinden sich mit anderen Linien, Lebenslinien, Glücks- und Unglückslinien, Linien, die eine Variation der Schriftlinie bilden, Linien, die zwischen den geschriebenen Linien stehen.

Kleist, Rücken an Rücken mit Goethe, flüstert diesem zu: »Ich bin in der Überzahl! Ich bin die Milliarden! Ich werde dir den Kranz von der Stirne reißen!« Daraufhin wütet Goethe gegen Kleist: »Du Naturverfallener! Die verfluchte Unnatur!« Und sich beruhigend fährt er fort: »Du erregst mir Schauer und Abscheu. Du bist wie eine unheilbare Krankheit, die meinen von der Natur aus schön intentionierten Körper ergreift.«

Was kann nur geschehen sein, dass es soweit kommen konnte?

Kleist hatte den Zerbrochenen Krug von Goethe in Weimar aufführen lassen. In der Allgemeinen Deutschen Theater-Zeitung lesen wir: »Daß der Verfasser [des Zerbrochen Krugs] kein

Dramatiker ist, beweist seine Unkunde jeder dramatischen Regel. Ich höre, daß er ein Herr von Kleist ist. Der tapfere Obrist (denn ich denke mir durchaus den Verfasser als Soldaten) zog die Socke an (lat.: *soccus*, leichter Schuh der Komödie), ließ aber die Sporen nicht ab, und verwickelte sich so in Thaliens Gewand, daß er stundenlang hin- und herziehen mußte, bis er sich, auf Kosten der leichten Bekleidung, endlich heraus zog. Dem Publikum gereicht es zur Ehre, daß es, am Ende des Stückes, (was ich hier nie erlebte) wirklich pochte.« Was jedoch das Publikum so aus der Fassung brachte, war in jedem Fall nicht die Version des Wasserkruges, wie Goethe das Stück in seinen Briefen nannte, die Kleist Goethe zukommen ließ. Goethe hatte Hand angelegt. Auf einmal gab es eine Pause, was den prozesshaften Charakter des Stückes zerbarst, unterstützt noch von einer noch von einer Teilung des Stückes in 3 Akte. Der Text musste auch eingekürzt werden, womit Goethe einen Schauspieler beauftragte. Trotzdem dauerte das Stück noch 2,5 Stunden, was dem Publikum einen vierstündigen Theaterabend bescherte, denn man spielte am Premierabend vorher noch die Oper *Der Gefallene*. Kleist antwortet mit dem Abdruck beider Versionen des *Zerbrochenen Kruges* in seinem Literaturjournal *Phöbus*. Dort forderte er das Publikum explizit auf, zu prüfen, warum das Lustspiel auf der Bühne von Weimar verunglückt ist. Im darauffolgenden Heft des *Phöbus* (April/Mai 1808) zog Kleist dann direkt gegen Goethe zu Felde:

»Herr von Goethe,
SIEHE, das nenn' ich doch würdig, fürwahr,
sich im Alter beschäftigen!
Er zerlegt den Strahl, den seine Jugend sonst warf.«

Kleist schickte auch seine *Penthesilea* samt dem ersten Heft des *Phöbus* an Goethe mit dem Begleitschreiben:

»Es ist auf den »Knien meines Herzens«, daß ich damit vor Ihnen
erscheine.«

Goethe hat jedoch die *Penthesilea* zurückgewiesen. Wie sehr ihm die Lektüre dennoch zugesetzt hat, erzählte später Johannes Falk, der ihn aufgefordert hatte, Kleists *Kätchen* von

Heilbronn zu lesen. Goethe war so verschreckt, dass er Falk bat, als eine Art Vorkoster zu wirken, das *Kätchen* zuerst zu lesen und ihm die Hauptmotive davon zu erzählen. »Nach diesem erst will ich einmal mit zu Rate gehen, ob ich es auch lesen kann. Beim Lesen seiner *Penthesilea* bin ich neulich gar zu übel weggekommen.« 1808 antwortete Goethe Kleist, dass er sich mit der *Penthesilea* »noch nicht befreunden könne.« »Auch erlauben sie mir zu sagen (denn, wenn man nicht aufrichtig sein sollte, so wäre es besser, man schwiege gar), daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll.« Darauf entgegnet ihm Kleist, dass weder die *Penthesilea*, noch *Der Zerbrochene Krug* für die bestehenden Bühnen geschrieben sind, er müsse auf die Zukunft hinaussehen.

Was gewinnt man aber aus diesen Anekdoten? Doch nur die Verschiebung des einen Duells, wobei dieses so bestehen bleibt und sich unaufhörlich immer wieder aufrichtet. Aber was ist das Geheimnis dieses Duells? Oder anders gefragt: Worin besteht die Differenz? Gehen wir also dazu über, uns die Waffen anzusehen, die in den Duellen zum Einsatz kommen.

Kleist schreibt an Marie von Kleist im Sommer 1811:

»[Ich] betrachte diese Kunst [die Musik] als die Wurzel oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, und so wie wir schon einen Dichter haben – mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage – der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich, von meiner frühesten Jugend an, alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind.«

Während Goethe die Welt in ein Bild zwingt, wobei dieses aus verschiedenen Farben (Zuständen) zusammengesetzt ist, so spielt Kleist hingegen vielmehr den Generalbass, der verschiedene Melodien davonträgt. Goethe lässt uns zuschauen, wir betrachten Zustandsaufnahmen, sind zurückgelehnt, sehen zu, wie sich das Bild vor unseren Augen zusammensetzt. Bei

Kleist aber werden wir in Bewegung versetzt, wir geraten außer uns, selbst unsere Wahrnehmung verändert sich...

Doch was ist das Goethesche Bild? Der 25-jährige Goethe erklärt schon, dass menschliche Beziehungen Zeit brauchen, »wie Bäume, um Wurzeln zu treiben, Kronen zu bilden und Früchte zu bringen.« Und so bestimmt er dann auch die Novelle und ihr idyllisches Ende (an Eckermann, 1827): »Denken sie sich aus der Wurzel hervorschießend ein grünes Gewächs, das nach einer Weile aus einem starken Stengel kräftige, grüne Blätter nach den Stielen austreibt und zuletzt mit einer Blüte endet.« So auch der Greis Goethe an Eckermann am 27. April 1825: »Jedes Gewaltsame ist mir in der Seele zuwider, denn es ist nicht naturgemäß. Ich bin ein Freund der Pflanze, ich liebe die Rose, als das Vollkommenste, was unsere deutsche Natur gewähren kann.«

Goethes Baum, das ist das Bild der Welt. Das verinnerlichte Bild einer Organisation, einer Weltordnung, die den Menschen verwurzelt. Das Goethesche Buch erscheint als schöne Innerlichkeit, organisch, signifikant und subjektiv. Dabei geht es von einer starken, grundlegenden Einheit aus. Dagegen hat Kleist eine Schreibweise erfunden, die mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten operiert, Überstürzungen und Transformationen, ein von Affekten durchbrochenes Gefüge, immer in Beziehung zum Außen. Offene Ringe. Daher stehen seine Texte in jeder Hinsicht im Gegensatz zum Goetheschen Buch, das auf der Innerlichkeit einer Substanz oder eines Subjektes beruht. Das Buch als Kriegsmaschine gegen das Buch als Staatsapparat.

Kleist betrachtet nicht nur die Musik als Wurzel aller Künste, sondern auch die Musik als Wurzel, als Rhizom. Unterirdische Stränge, weder Anfang noch Ende, es ist immer in der Mitte, zwischen den Dingen, ein Zwischenstück. Der Baum ist Filiation, aber das Rhizom ist Allianz, einzig und allein Allianz. Der Baum braucht das Wort sein, doch das Rhizom findet seinen Zusammenhalt in der Konjunktion und...und...und... In dieser Konjunktion liegt genug Kraft, um das Verb sein zu erschüttern und zu entwurzeln. Wohin geht ihr? Woher kommt ihr? Was wollt ihr erreichen? Das sind unnütze Fragen. Reinen

Tisch machen, bei Null anfangen oder neu beginnen, einen Anfang oder eine Grundlage suchen. All das sind falsche Vorstellungen von Bewegung. Kleist hatte eine andere Art sich zu bewegen, von der Mitte ausgehend, durch die Mitte hindurch, eher gehen und kommen als aufbrechen und ankommen. In einem Rhizom muss jeder Punkt mit jedem anderen verbunden werden. Das ist ganz anders als beim Baum, wo ein Punkt, eine Ordnung festgelegt ist. Rhizome sind mannigfaltig, wobei die Mannigfaltigkeit als Substantiv behandelt wird. So hat sie zum Einen als Subjekt oder Objekt, als natürliche oder geistige Realität, als Bild und Welt keine Beziehung mehr. Die Mannigfaltigkeit kennt nur Bestimmungen, Größen, Dimensionen, die nicht wachsen, ohne dass sie sich dabei verändert.

»Besinnungslos, wie er sich aus diesem allgemeinen Verderben retten würde, eilte er, über Schutt und Gebälk hinweg, indessen der Tod von allen Seiten Angriffe auf ihn machte, nach einem der nächsten Tore der Stadt. Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umher schleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; hier wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schrien Leute von brennenden Dächern herab, hier kämpften Menschen und Tiere mit den Wellen, hier stand ein anderer, bleich wie der Tod, und streckte sprachlos zitternde Hände zum Himmel...« (Kleist, Das Erdbeben von Chili)

Kleist schafft sich einen organlosen Körper, der unaufhörlich den Organismus auflöst, der asignifikante Teilchen, reine Intensitäten eindringen und zirkulieren lässt und der sich die Subjekte (Organe) zuordnet, denen er einen Namen nur als Spur einer Intensität lässt. Der organlose Körper ist so beschaffen, dass er nur von Intensitäten besetzt und bevölkert werden kann. Er lässt Intensitäten passieren, er produziert sie und verteilt sie auf einer Ebene, die selber intensiv ist und keine Ausdehnung hat. Er ist weder ein Raum noch im Raum, er ist Materie. Wie die als Kriegsmaschine verrückte Natur im Werk von Kleist:

Da strömt der Main pfeilschnell, »als hätte er sein Ziel schon im Auge«, ein Rebenhügel beugt seinen stürmischen Lauf, »wie eine Gattin den stürmischen Willen ihres Mannes«; Bergketten ziehen sich hin, »als wollten sie sich die Hände geben, wie ein paar alte Freunde nach einer lange verflorenen Beleidigung«; ein Weg schleicht »wie ein Spion«, ein Gewitter wütet »wie ein Tyrann«, die Sonne steigt herauf »wie ein Held«, ein Dorf liegt hinter den Bergen, »als ob es sich schämte«, ein Bach stößt sich an Felsen »wie an Vorurteilen« und...und...und...

Der Erfindung des organlosen Körper lauern aber zwei große Gefahren auf. Die erste lässt ihn uns sofort wieder aufgeben, die zweite führt zur Verstopfung der Fluchtlinien, eine reine Zerstörungswut, die sich am Ende gegen sich selbst richtet. Die erste Gefahr ist die Furcht. Wir fürchten ständig, dass wir etwas verlieren. Sicherheit, die große molare Organisation, die uns stützt, Baumstrukturen, an die wir uns klammern, binäre Maschinen, die uns einen wohldefinierten Status geben, das System der Übercodierung, das uns beherrscht, all das wünschen wir uns. Wir flüchten vor der Flucht, wir verhärten unsere Segmente, werden um so härter in dem einen Segment, je härter man mit uns in einem anderen umgesprungen ist. Je härter die Segmentarität, desto beruhigender. Genau das ist die Furcht, auf diese Weise wirft sie uns zurück, verhindert den organlosen Körper und bewirkt eine Reterritorialisierung, die uns allzu hart aufschlagen lässt. Und es ist wichtig, dass der organlose Körper bevölkert wird, eine Kriegsmaschine gewordene Natur, dass Fluchtlinien aufgezeigt werden, ein Werden vonstatten gehen kann. Fausts Spruch umkehren, sagt Deleuze: Das ist also die Form des fahrenden Skolasten? Ein schlichter Pudel!

Das ganze Werk von Kleist ist eine Kriegsmaschine, eine musikalische Dissonanzmaschine. In seinen Schriften, wie in seinem Leben wird alles zu Schnelligkeit und Langsamkeit. Eine Abfolge von Katatonien und extremen Geschwindigkeiten, von Ohnmachten und Hochstimmungen. Auf dem Pferd schlafen und im Galopp reiten. Mit Hilfe einer Ohnmacht von einem Gefüge ins nächste springen, indem man eine Leere überspringt. Es entwickelt sich keine Form, und es bildet sich kein Subjekt, sondern es verschieben sich Affekte, Arten des

Werdens schießen empor und bilden einen Block, wie das Frau-Werden von Achilles und das Hündin-Werden von Penthesilea. Dass der Krieger sich als Frau verkleidet, dass er als Mädchen verkleidet flieht, sich als Mädchen versteckt, ist kein peinlicher, vorübergehender Zwischenfall in seinem Leben. Sich verstecken, sich verkleiden ist eine Funktion des Kriegers, und die Fluchtlinie zieht den Feind an, überquert etwas und schlägt das, was sie überquert, in die Flucht. Der Krieger entsteht am äußersten Ende einer Fluchtlinie. Vielleicht beginnen alle Arten des Werdens mit dem Frau-Werden des Kriegers, sein Bündnis mit dem jungen Mädchen, seine Ansteckung durch es. Der Krieger ist untrennbar mit den Amazonen verbunden. Die Vereinigung des jungen Mädchens und des Kriegers bringt aber keine Tiere hervor, sondern das Frau-Werden des Einen und das Tier-Werden der Anderen, in ein und demselben Block, in dem er angesteckt durch das junge Mädchen zum Tier wird, während gleichzeitig das junge Mädchen, angesteckt durch das Tier, zum Krieger wird. Eine doppelte Kriegsmaschine, die der Griechen, die bald durch den Staat ersetzt wird und die der Amazonen, die bald aufgelöst wird. In einer Kette von molekularem Taumel, Schwindel und Bewusstlosigkeit erwähnen Achilles und Penthesilea einander, der letzte Krieger und die letzte Königin junger Mädchen, Achilles im Frau-Werden und Penthesilea im Hündin-Werden. Kleist hat auch wunderbar erklärt, weshalb Formen und Personen nur Erscheinungen sind, die durch die Verlagerung eines Schwerpunktes auf einer abstrakten Linie und durch die Verbindung dieser Linien auf einer Immanenzebene erzeugt werden. Der Bär erschien ihm als faszinierendes Tier, das sich nicht täuschen lässt, weil er mit seinen kleinen grausamen Augen hinter den Erscheinungen die echte Seelenregung, das Gemüt oder den nicht-subjektiven Affekt sieht: das Bär-Werden von Kleist (Deleuze, Guattari: Tausend Plateaus. Experten für Blöcke des Werdens). Oder auch das Mädchen-Werden von Kleist, wie es sich in einem Brief vom 7. Januar 1805 an seinen Freund Ernst von Pfühl zeigt, den späteren preußischen General und Kriegsminister:

»Wir empfanden, ich wenigstens, den lieblichen Enthusiasmus der Freundschaft! Du stelltest das Zeitalter der Griechen in meinem Herzen wieder her, ich hätte bei dir schlafen können, Du lieber Junge; so umarmte Dich meine ganze Seele! Ich

habe Deinen schönen Leib oft, wenn Du im Thun vor meinen Augen in den See stiegst, mit wahrhaft mädchenhaften Augen betrachtet. Er könnte wirklich einem Künstler zur Studie dienen. Ich hätte, wenn ich einer gewesen wäre, vielleicht die Idee eines Gottes durch ihn empfangen. Dein kleiner, krauser Kopf, einem feisten Halse aufgesetzt, zwei breite Schultern, ein nerviger Leib, das Ganze ein musterhaftes Bild der Stärke, als ob Du dem schönsten jungen Stier, der jemals dem Zeus geblutet, nachgebildet wärest. Mir ist die ganze Gesetzgebung des Lykurgus, und sein Begriff von der Liebe der Jünglinge, durch die Empfindung, die Du mir geweckt hast, klar geworden. Komm zu mir! Höre, ich will Dir was sagen... Ich heirate niemals, sei Du die Frau mir, die Kinder, und die Enkel!... Nimm meinen Vorschlag an. Wenn Du dies nicht tust, so fühl ich, daß mich niemand auf der Welt liebt.«

Aber es gibt noch eine andere Gefahr, die viel größer ist, weil sie die Fluchtlinien selber betrifft. Man kann sich diese Linien als eine Art von Mutation oder Kreation vorstellen, die sich im Gewebe der gesellschaftlichen Realität abzeichnen. Und auch wenn man ihnen eine blitzartige Bewegung und eine absolute Geschwindigkeit verleiht, so wäre es doch allzu einfach zu glauben, dass sie auf keine andere Gefahr stoßen als die, trotzdem wieder eingeholt, verstopft, eingeschnürt oder angebunden zu werden. Denn von ihnen selbst geht eine seltsame Verzweiflung aus, so etwas wie ein Geruch von Opfer oder Tod: ein Kriegszustand, aus dem man gebrochen hervorgeht oder eine Kriegsmaschine, deren einziges Ziel der Krieg war. Produktionsmittel werden zu Destruktionsmitteln, die Vernichtung von allem, bis hin zur Selbstvernichtung.

Hier erfindet Kleist ein Unwahrnehmbar-Werden, indem er sich immer wieder an Goethe reterritorialisiert, die Kriegsmaschine am Staat, die Gefahr an der Sicherheit. Er verweilt dort, Resonanz wird zu Dissonanz und stößt sich wieder ab. Vielleicht ging er hier ein Stück mit Schiller, der zu Körner sagte, dass er Goethe als eine stolze Prüde betrachte, der man ein Kind machen müsse, um sie vor der Welt zu demütigen. Und so schrieb Kleist den neuen (glücklichen) Werther, eine Anekdote, die im Januar 1811 in den Berliner Abendblättern abgedruckt wurde. Hier überlebt Werther. Doch durch

den Schrecken vom verirrten Schuss trifft Lottes Mann der Schlag, so dass Werther und Lotte »glücklich« doch noch heiraten können. Doch Welch ein Glück ist es, fragt Kleist am Ende, wenn daraus eine Familie von ausgerechnet 13 Kindern würde? Oder im Findling nimmt Kleist das Nussknacken von Philine auf, was diese gegen eine gesellschaftliche Bedrohung rettete. Der Findling überlebt nussknackend die Pest, eine Naturkatastrophe, worauf aber kein Bildungsroman, sondern die völlige Zerstörung, der Niedergang der Familie folgt, die ihn damals rettete. Im Phöbus benutzt Kleist sogar Goethens Namen, um eine Leserschaft zu locken:

»Statt der gewöhnlichen Art, sich am Anfang einer solchen Unternehmung auf die fremden Teilnehmer zu berufen, erklären wir nur, daß wir uns der Begünstigung Goethes erfreuen. Es wäre unbescheidenes Selbstvertrauen, wenn wir verschmähten, ja wenn wir uns nicht darum beworben hätten, von ihm empfohlen zu werden. Die Redaktion des Phöbus.«

Kleist geht über, von einem Mädchen-Werden, von einem Bär-Werden zu einem Unwahrnehmbar-Werden, wie-alle-Welt-Werden. Wie-alle-Welt-Werden heißt, aus der Welt ein Werden machen, Welt machen, eine Welt, Welten machen, also seine Nachbarschaften und seine Zonen der Ununterscheidbarkeit finden. Der Kosmos als abstrakte Maschine, und jede Welt als konkretes Gefüge, das sie umsetzt. Sich auf eine oder mehrere abstrakte Linien reduzieren, die mit anderen verbunden und fortgesetzt werden, um unmittelbar, direkt eine Welt zu produzieren, in der die Welt wird, in der man alle Welt wird. Kein Putsch. Aus Lorbeerkränzen Dickichte flechten. ¡Bündnisse schließen, Allianzen schmieden! Revolutionär-Werden. Für ein kommendes Volk schreiben, das revolutionär werden will, ohne die Herrschaft erobern zu wollen. Ein minoritäres Volk, das nur ein kleines und minderes Volk sein kann. Minoritär-Werden als politische Losung. Allianzen bilden, bis hin zur absoluten Allianz: Kleists Bündnisse zum Tode.

Lebe wohl, und bleibe treu
Deinem Hv Kleist.