



DIETER HEIMBÖCKEL

Eichendorff mit Kleist

Das Schloß Dürande als Dichtung umgestürzter Ordnung

V o r b l a t t

Publikation

Erstpublikation in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 65 (2005), S. 65-81.

Vorlage: Datei des Autors.

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/eichendorff/heimboeckel_kleist.pdf>

Eingestellt am: 04.12.2006

Autor

PD Dr. Dieter Heimböckel

Universität Regensburg

Institut für Germanistik

Universitätsstraße 31

93053 Regensburg

Emailadresse: dieter.heimboeckel@sprachlit.uni-regensburg.de

Homepage:

<http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_IV/Germanistik/ndl2/heimboeckel/heimboeckel.html>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung (04.12.2006) oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: In: Goethezeitportal.

URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/eichendorff/heimboeckel_kleist.pdf>

Dieter Heimböckel

Eichendorff mit Kleist

Das Schloß Dürande als Dichtung umgestürzter Ordnung

I

Heinrich von Kleist mit Eichendorff in Zusammenhang zu bringen, ist nicht neu. Einmal wurde dieser Bezug über die Schiene seines dichterischen Nachruhms hergestellt, an dessen Entwicklung und Geschichte Eichendorff mit den literarhistorischen Arbeiten aus der Spätphase seiner Schaffenszeit mitgewirkt hat.¹ Die rezeptionsgeschichtlich lange Zeit fest etablierte Vorstellung, dass Leben und Werk, Dichtung und Zerrissenheit bei Kleist in eins zu setzen seien, ist von Eichendorff, wenn nicht entscheidend, so doch nachdrücklich befördert worden. Weitere Anknüpfungspunkte lieferte das Eichendorffsche Œuvre selbst, etwa das Ende 1854 entstandene Versepos *Robert und Guiscard*, das dem Titel nach auf Kleists Tragödien-Fragment *Robert Guiskard* anspielt, und vor allem die Novelle *Das Schloß Dürande*, mit der spätestens seit Heinrich Keiters Eichendorff-Monographie aus dem Jahre 1887 und nachfolgend in aller Regelmäßigkeit *Michael Kohlhaas* in Verbindung gebracht wurde.² Dass kaum eine Abhandlung auf den Vergleich zwischen Renald und Kohlhaas verzichtet, darauf nämlich, dass bei beiden das gekränkte Rechtsempfinden in fanatische Rachsucht um-

¹ Damit sind seine Schriften *Zur Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland* (1846), *Zur Geschichte des Dramas* (1854) und die *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857) gemeint. Vgl. hierzu Hermann Korte: *Eichendorffs Kleist*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Heinrich von Kleist*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1993. S. 177–191.

² Vgl. Heinrich Keiter: *Joseph von Eichendorff. Sein Leben und seine Dichtungen*. Köln 1887. S. 90. Weitere, vor allem historische Belege finden sich bei Klaus Lindemann: *Eichendorffs „Schloß Dürande“*. *Konservative Rezeption der Französischen Revolution. Entstehung – Struktur – Rezeption – Didaktik*. Paderborn [u.a.] 1980. S. 144ff. – Ein erster ausführlicher Vergleich zwischen dem *Schloß Dürande* und *Michael Kohlhaas* findet sich bei Günther Seeker (*Joseph von Eichendorffs „Schloß Dürande“*. Diss. Marburg 1927. S. 10ff.), der allerdings nach dem Aufweis thematischer Parallelen zu der Schlussfolgerung kommt, dass Kleists Erzählung „die entfernte Veranlassung, aber auch weiter nichts gegeben“ habe (ebd. S. 16). Ungleich differenzierter ging demgegenüber Klaus Köhnke („*Hieroglyphenschrift*“). *Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen*. Sigmaringen 1986. S. 150ff. u. 202ff.) in seinem entsprechenden Vergleich zu Werke, darum freilich bemüht, den Vorwurf des Plagiats abzuwehren und *Das Schloß Dürande* als „eine Rezension der Poesie durch Poesie“ zu erweisen (ebd. S. 151).

schlägt, hat jedoch auch Anlass zur Kritik gegeben. „Die stets wiederholte, sich allerdings auf das Rechtsproblem reduzierende Parallelität zur Kleistschen Novelle“ verhindere „immer wieder das Herausarbeiten der entscheidenden, ganz anders gelagerten politischen Probleme des Eichendorffschen Werks und die Würdigung von dessen spezifischer Erzählstruktur.“ So Klaus Lindemann in der bislang detailliertesten Interpretation zum *Schloß Dürande*.³ Bezeichnend für diesen wie für viele andere Vergleiche dieser Art ist nicht nur die Tendenz, das Eigenständige der Eichendorff-Novelle hervorzuheben, um so eventuell dem Vorwurf des Plagiats entgegenzuwirken, sondern beide Texte gewissermaßen voreinander in Schutz zu nehmen, als schlosse sich aus, was nach der psychischen und charakterlichen Disposition der Autoren nicht zusammenpasst. Dahinter verbergen sich freilich nicht nur literarische Vorlieben, ideologische Vereinnahmungen oder eine durch die Rezeptionsgeschichte determinierte Auslegungspraxis. Denn Eichendorff selbst hat dazu die Fährte gelegt, indem er die Warnung am Ende der Erzählung: „Du aber hüte dich, das wilde Tier zu wecken in der Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und dich selbst zerreißt“⁴, fast wortwörtlich in den Kleist-Kontext der *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* gestellt hat:

Hüte jeder das wilde Thier in seiner Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und ihn selbst zerreißt! Denn das war Kleist's Unglück und schwergebüßte Schuld, daß er diese, keinem Dichter fremde, dämonische Gewalt nicht bändigen konnte oder wollte, die bald unverhohlen, bald heimlichleise, und dann nur um so grauenvoller, fast durch alle seine Dichtungen geht. So steigert sich in seiner besten Erzählung ‚Michael Kohlhaas‘ mit melancholischer Virtuosität, ja mit einer eigensinnigen Konsequenz, die fast an Shyloks bekannten Proceß erinnert, das gekränkte, tiefe Rechtsgefühl eines einfachen Roßkamms bis zum⁵ wahnsinnigen Fanatismus, der rachelustig sich und das Land in Mord und Brand stürzt.

Durch die Engführung von biographischem Psychogramm, literarischer Wertung und dichterischem Selbstzitat wird hier die Position markiert, von der aus das schlechthin Andere der Kleistschen Dämonie in den Blick rückt. Es ist aber nur deswegen anders, weil es den von Eichendorff als notwendig erachteten Akt ihrer Domestizierung nicht leistet. So bekommt die Abschlussformel in *Schloß Dürande* eine Funktion, die dem Hergang der Novelle kaum noch standhält. Nachdem alle handelnden Personen – sei es altersbedingt oder sei es durch Tötung und Selbsttötung – ihr Leben lassen mussten, das Schloss in Flammen aufgegangen ist und auch ansonsten kein Stein mehr auf dem

³ Lindemann (wie Anm. 2). S. 145.

⁴ *Joseph von Eichendorff: Sämtliche Erzählungen*. Hg. von Hartwig Schultz. Stuttgart 1990. S. 389. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert (Seite).

⁵ *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von Wilhelm Kosch u. August Sauer, fortgeführt u. hg. von Hermann Kunisch u. Helmut Koopmann. Regensburg 1962–1970, dann Stuttgart [u.a.], seit 1997 Tübingen. Bd. 9. S. 429 (im Folgenden: HKA).

anderen steht, geht die Warnung zumindest textintern ins Leere. Sie verweist allenfalls noch auf sich selbst und wird dadurch ihrer moralischen Implikationen beraubt. Was aber hat das mit Kleist und dessen *Michael Kohlhaas* zu tun?

Die Zuspitzung auf die Rechtsproblematik in beiden Erzählungen verdeckt in der Tat etwas, aber es als das Eigentliche zu bezeichnen, käme aus der Perspektive einer an Kleist orientierten Lektüre dem aporetischen Versuch gleich, Einsinnigkeit im Feld polysemantischer Relationen zu konstruieren. Nicht von ungefähr wurde in einer Veröffentlichung jüngeren Datums auf das Manko einer Interpretation hingewiesen, die Kleists *Bettelweib von Locarno* zum Referenztext von *Schloß Dürande* nimmt,⁶ ganz zu schweigen von der Parallele, die zwischen Gabriele und dem Käthchen von Heilbronn schon in einer Rezension aus der Publikationszeit der Eichendorff-Novelle gezogen wurde.⁷ Und erst recht hellhörig wird man, wenn Wolfgang Wittkowski das Versepos *Robert und Guiscard*, das in der Vergangenheit immer wieder in die Nähe der *Dürande*-Handlung gerückt wurde, „in entfernter Anlehnung an Kleists ‚Käthchen‘“⁸ gestaltet sieht. Denn so klingt die Vermutung weniger spekulativ, dass es sich bei Nicolo, dem Schlosswächter und Vertrauten Hippolyt Dürandes, nicht nur rein zufällig um einen Namensvetter des Findlings in der gleichnamigen Kleist-Erzählung handelt. Kleists Texte verhalten sich zur Novelle Eichendorffs wie Nicolo zu Colino, der verstorbenen Schattenfigur im *Findling*: Entsprechend der anagrammatischen Konstellation sind sie im Sinne von Jean Starobinski als abwesend gegenwärtig zu denken.⁹ Das macht einerseits ihre Anschlussfähigkeit in unterschiedlichen Zusammenhängen aus, andererseits teilt sich der subversive Charakter, der sie auszeichnet, unmittelbar auch der Novelle mit. Nicht zuletzt aus diesem Grunde erweist sich *Das Schloß Dürande* in unterschiedlicher Hinsicht: thematisch, erzählerisch und sprachlich, als ein Stück umgestürzter Ordnung.

II

Die Frage nach der Bedingung und Konstitution von Sprache und Identität in einer Welt, deren Sinn- und Ordnungsstrukturen zerbrochen sind oder zu zerbrechen drohen,

⁶ Vgl. Heinz Rölleke: *Eichendorffs Novelle „Das Schloß Dürande“ und Kleists „Bettelweib von Locarno“*. In: *Wirkendes Wort* 46 (1996). H. 3. S. 361–362.

⁷ Vgl. Hartwig Schultz: *Das Schloß Dürande* [Kommentar]. In: *Joseph von Eichendorff. Werke*. Hg. von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach u. Hartwig Schultz. Frankfurt am Main 1993. Bd. 3. S. 821–845. Hier S. 832.

⁸ Wolfgang Wittkowski: *Der andere Eichendorff: „Das Schloß Dürande“*. In: *„Sei mir, Dichter, willkommen!“ Studien zur deutschen Literatur von Lessing bis Jünger*. Kenzo Miyashita gewidmet. Hg. von Klaus Garber. Köln [u.a.] 1995. S. 81–92. Hier S. 83.

⁹ Vgl. Jean Starobinski: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris 1971.

bildet den Angelpunkt für das dramatische und erzählerische Werk Heinrich von Kleists. Ehe sich eine „neue Ordnung der Dinge“ etabliert, so seine Überzeugung, werde er „nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben.“¹⁰ Und unter dem Generalnamen des Umsturzes bzw. krisenhaften Ereignisses lassen sich *summa summarum* alle seine Dramen und Erzählungen subsumieren. Seine „Dichtung stellt in allen ihren Werken Krisenzustände dar“¹¹ – handelt es sich nun um Erschütterungen der sozialen und moralischen Ordnungssysteme infolge von Krieg, Revolution und Naturkatastrophe oder um psycho-soziale Konflikte und Verwerfungen familiärer und individueller Provenienz. Das Motiv der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“,¹² das hierfür sinnbildlich steht, kehrt wörtlich oder in abgewandelter Form in den meisten seiner Arbeiten wieder und bildet die Folie, vor der sich die Kleist-Figuren häufig als Fremdlinge, als vereinzelt und sich selbst rätselhaft Wesen begreifen. Seine Werke zielen auf keine Versöhnung, noch ist ihnen an einer Ausbalancierung der antagonistischen Kräfte gelegen, aus denen sich ihr Konfliktpotential speist; sie nehmen sich, gerade weil sie in immer neuen Anläufen die Gebrechlichkeit der Welt ins Zentrum rücken, wie Versuchs- und Experimentierreihen aus, die ein Thema endlos variieren: Mal widmen sie sich der „jammervollen“ (SWB 3, 193) und „aus ihren Fugen“ geratenen Welt (SWB 2, 422), mal der verbreiteten „Arglist“ (SWB 3, 73) und dem Elend eines daniiederliegenden „Zeitalter[s]“ (SWB 3, 541), das aus Engeln Teufel macht (*Marquise von O...*), rechtschaffene Bürger in rachsüchtige Mörder verwandelt (*Michael Kohlhaas, Der Findling, Die Verlobung in St. Domingo*) und Richter über ihr eigenes Vergehen judizieren lässt (*Der zerbrochne Krug*).

In einem solchen Krisenzustand sind die Mittel der Darstellung nicht mehr gesichert; mehr noch: Sie selbst werden zum Signum der gestörten Ordnung. In ihr zelebriert die „gebrechliche Einrichtung der Welt“ sich selbst. Dazu kommt es aber nicht allein, weil Kleist die Repräsentationsfunktion der Sprache prinzipiell in Frage stellt; er destruiert auch das in Aufklärung und Klassik noch vorherrschende Vertrauen in ihre mediale Integrität und konstruiert stattdessen ästhetische Gebilde, die durch ihre „ungeheur[e] Unordnung“ (SWB 3, 47) geprägt sind. Kleist mutet dabei nicht nur seinen Figuren, sondern auch seinen Lesern viel zu. Geradlinige oder zumindest annähernd vorhersehbare Entwicklungen, fest umrissene Vorstellungen und Charaktere, auf die man sich bedenkenlos ein- und verlassen könnte, gibt es in seinen Werken nicht. Die Kleist-Lektüre ist eine Lektüre beständig enttäuschter Erwartungen, sie ist eine

¹⁰ Heinrich von Kleist: *Sämtliche Briefe*. Hg. von Dieter Heimböckel. Stuttgart 1999. S. 361.

¹¹ Ernst Ribbat: *Babylon in Huisum oder der Schein des Scheins. Sprach- und Rechtsprobleme in Heinrich von Kleists Lustspiel „Der zerbrochne Krug“*. In: *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Hg. von Dirk Grathoff. Opladen 1988. S. 133-148. Hier S. 146.

¹² Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Hg. von Ilse-Maria Barth [u.a.]. Frankfurt am Main 1987–1997. Bd. 3. S. 27 u. 186. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe mit der Chiffre SWB zitiert (Band, Seite).

Gewissheits- und Identifikationsdestruktion in Permanenz, die Stimmigkeiten unterläuft und herkömmliche Sinnstrukturen durch Paradoxien, Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten zur Auflösung bringt. In Amphitryons „Kann man's begreifen? reimen? Kann man's fassen?“ (SWB 1, 406) und der aus der *Familie Schroffenstein* bekannten Frage, wer „das Unbegreifliche begreifen“ könne (SWB 1, 148), spiegelt sich auf der Figurenebene das Ringen um Orientierung und Erkenntnissicherheit wider, zu dem sich die Suche des Lesers nach Halt und Wegmarken im Kleistschen „Netz der Wörter“¹³ komplementär verhält. Dass ausgerechnet in dem Moment, in dem Jeronimo im *Erdbeben von Chili* seinem Leben ein Ende bereiten will, die heraufziehende Naturkatastrophe ihn von seinem Vorhaben ablenkt und neue Lebensgeister in ihm weckt, ist ein solches und für Kleist typisches Szenario des Unbegreiflichen, dem sich leicht weitere Beispiele zur Seite stellen lassen. Penthesileas Kannibalismus und das reine Gewissen der Marquise von O... gehören hierzu, aber eben auch das ambivalente Verhalten des Mannes, der „einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“ (SWB 3, 13) war.

Mit dem Gewehr auf den Geliebten der Schwester zu zielen, schließlich aber die geliebte Schwester selbst zu treffen, wäre unter diesen Umständen ein Vorgang, der kraft seiner Paradoxie für den eingeweihten Kleist-Leser einen hohen Wiedererkennungswert hätte. Was ihn dann allerdings irritieren, ja vielleicht sogar mehr noch als nach der Kleist-Lektüre beunruhigen würde, wäre die Tatsache, dass der Schütze nicht zu den Leidensgenossen von Kohlhaas, Piachi und Gustav von der Ried gehört, sondern aus dem Figuren-Arsenal Eichendorffs stammt. Denn insofern Renald keine Kohlhaas-Figur ist, sondern eine Kleist-Figur sein könnte, erweisen sich Eichendorffs Prosa und Kleists subversive Ästhetik als kompatibel. Darum vermutlich konnte Eichendorff in einer dem *Schloß Dürande* geltenden Randnotiz umstandslos von seinem „Kleistschen, gedrunenen Relationston“¹⁴ sprechen.

III

Geht man zunächst der Frage nach, was *Das Schloß Dürande* in thematischer Hinsicht zu einer Dichtung umgestürzter Ordnung macht, so drängt sich wie selbstverständlich das Thema der Revolution auf. Nachdem die Liebesgeschichte zwischen Gabriele und Hippolyt Dürande lange Zeit die Interpretationshoheit besaß, ist man in der jüngeren Forschung dazu übergegangen, der Revolution eine zentrale Bedeutung beizumessen. Sie ist zentral „als weltgeschichtlich folgerichtiges Resultat der selbstsüchtigen Überhebung des Menschen über die von Gott gesetzte Ordnung. Es geht Eichendorff also nicht um eine realistische Darstellung historischer Ereignisse und Tatsachen, sondern

¹³ László F. Földényi: *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*. München 1999.

¹⁴ HKA V/2. S. 457.

um die Stellungnahme zum Phänomen der Revolution“.¹⁵ Hier wie unter anderer Perspektivierung auch wird die Revolution aus ihrem gesellschaftspolitischen Bedingungs-zusammenhang gelöst und in das Koordinatensystem psychosozialer Devianz verlagert. Nicht als konkretes historisches Phänomen habe sie Eichendorff deuten wollen, sondern als psychologischen Ausnahme- und Krankheitsfall, der zeigt, „daß eine dämonische Gewalt, die im Menschen verborgen ist, unter bestimmten Voraussetzungen nicht mehr zu bändigen ist und Maßlosigkeit, Willkür und Wahnglaube dann so herrschend werden, daß sie am Ende sich in der Eruption des Bösen entladen.“¹⁶ Eine solche Auslegung erfährt ihre Plausibilität aus der Referenz zur Warnung, mit der die Novelle beschlossen wird. Sie setzt allerdings zweierlei voraus: Sie geht erstens davon aus, dass eine Entwicklung vom Guten zum Bösen stattfindet, und zweitens, dass sich beides in der Novelle nach dem Muster bipolarer Opposition trennen lasse. Schon im *Marmorbild*, das auf dem ersten Blick mehr als jede andere Arbeit von Eichendorff dem Ordnungsprinzip strikter Entgegensetzung folgt, trägt die in seinem Wiederholungsstil aufgehobene Polysemie merklich zur Auflösung der Dual-Struktur bei.¹⁷ Im *Schloß Dürande* jedoch wird, was gut und böse ist, nicht nur auf fast alle maßgeblichen Figuren gleichmäßig verteilt, sondern zuweilen auch ununterscheidbar eingesetzt. Mit Ausnahme des alten Grafen Dürande, der als Verkörperung eines überkommenen, marode gewordenen Adelssystems keine oder nur kaum gebrochene Konturen aufweist, sind alle handlungstragenden Figuren in ein diffuses Licht getaucht. Selbst Gabriele, der man gerne eine „untadelige Moralität“ und „übermenschliche Vollendung“ bescheinigt,¹⁸ ist nicht von lakonischen Zügen frei, noch mag man sie von dem Vorwurf entlasten, dass ihre Verstellungskünste der Eskalation des Geschehens Vorschub geleistet hätten. Sie ist anhänglich zwar wie Käthchen, aber berechnend wie Toni, die Mulattin aus Kleists *Verlobung in St. Domingo*, die aus Angst davor, dass die eingeborenen Aufständischen ihrem Geliebten ein Leid zufügen könnten, sich eine List ausdenkt, die nicht einmal von ihm selbst durchschaut und so mit tragischer Konsequenz als Treuebruch ausgelegt wird. Und warum Gabriele sich bedingungslos einem Mann verschreibt, der ihrer eignen Anschauung nach „eigentlich recht

¹⁵ Sibylle von Steinsdorff: *Joseph von Eichendorffs „Das Schloß Dürande“*. In: *Deutsche Erzählungen des 19. Jahrhunderts. Von Kleist bis Hauptmann*. Hg. von Joachim Horn [u.a.]. München 1987. S. 542–552. Hier S. 544.

¹⁶ Helmut Koopmann: *Der Zweifel als mörderisches Prinzip und das Raubtier Revolution. Joseph von Eichendorff, Das Schloß Dürande*. In: ders.: *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*. Tübingen 1989. S. 143–170. Hier S. 149f.

¹⁷ Vgl. Dieter Heimböckel: *Ein „Meer von Stille“ oder Von der Ungleichheit des Gleichen. Zum Wiederholungsstil in Joseph von Eichendorffs „Das Marmorbild“*. In: *Aurora* 63 (2003). S. 115–133.

¹⁸ Koopmann (wie Anm. 16) S. 161; Wittkowski (wie Anm. 8) S. 86.

falsche Augen“ (346) hat, bleibt eines der vielen Rätsel der Erzählung, nachdem nicht erst seit Kant die Augen des Gegenüber als zuverlässige Quelle physiognomischen Verstehens gelten.¹⁹

Gabriele erweist sich daher ebenso wenig „rein von aller Schuld“ (347) wie Hippolyte Dürande in dem Typus des adeligen Verführers aufgeht, als der er zu Beginn der Novelle in Erscheinung tritt. Man hat seiner Wandlung vom Libertin und Abenteurer zum heimatverbundenen und aufrichtiger Liebe fähigen Edelmann sogar die Aura einer „religious conversion“²⁰ verleihen und darin eine im Vergleich zu Renald genau entgegengesetzte Entwicklung sehen wollen. Doch er gebärdet sich, indem Fanatismus, Verachtung und eine nie gefühlte „Mordlust“ (380) infolge der revolutionären Ereignisse in ihm die Oberhand gewinnen, schließlich nicht anders als sein Kontrahent, allein mit dem Unterschied, dass sein individueller Drang zur Selbstvernichtung ihn schneller noch als Renald dem Untergang entgegentreiben lässt. So geht auch durch Hippolyts Existenz ein „Grund-Riß“,²¹ eine Art dissoziativer Brüchigkeit, von der mehr oder weniger alle Kleist-Figuren betroffen sind, ohne dass sich Prothoes „Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!“ (SWB 2, 256) aus einer spezifischen Wesenheit herleiten ließe. Nimmt man gerade das Beispiel Renalds, so kommt der Revolution in diesem Zusammenhang allenfalls eine unterstützende Funktion zu. „Der Umsturz setzt bei ihm [...] nur die schon vorher im ‚alten Recht‘ steckende Brutalität frei.“²² Er greift zur Waffe, als er von den heimlichen Begegnungen seiner Schwester erfährt, und setzt rigoros, ohne Rechenschaft über sein Verhalten abzulegen und seine Schwester ins Vertrauen zu ziehen, seine Autorität durch. Dass er über ihr Blut Beruhigung findet, nachdem er sie durch einen Streifschuss am Arm verwundet hat, zeugt von einem bereits hier sich meldenden Destruktionstrieb, noch ehe er sich im Zuge seines Rachezugzuges vollends entfalten kann.

Von den Figuren und ihrer Konstellation untereinander aus betrachtet ist die Ordnung schon weit vor dem Ereignis, das alle Mauern zum Einsturz bringt, brüchig und fragil. Sie ist auch deshalb brüchig und fragil, weil die Familie als soziales Ordnungsgefüge par excellence ständeübergreifend nicht mehr intakt ist und keinen Schutz mehr

¹⁹ Vgl. *Immanuel Kant: Werkausgabe in 12 Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1974–1977. Bd. 12. S. 639 (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*). Im Mittelalter betrachtete man das Auge als „Fenster der Seele“. Vgl. Ulrich Weisstein: *Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden*. In: Ders. (Hg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1992. S. 11–31. Hier S. 13.

²⁰ Helga Stipa Madland: *Revolution and conservatism in Eichendorff: „Das Schloß Dürande“ and „Der Adel und die Revolution“*. In: *Neue Germanistik* 1 (1980). H. 1. S. 35–48. Hier S. 41.

²¹ Roland Reuß: „... daß man's mit Fingern läse, /“. Zu Kleists „Amphitryon“. In: *Berliner Kleist-Blätter* 4 (1991). S. 3–26. Hier S. 7.

²² Schultz (wie Anm. 7). S. 827.

bietet. Gerade das Werk Kleists leistet in dieser Hinsicht Anschauungsunterricht, denn die Familie ist bei ihm der Ort, wo die Bruchstellen der sich wandelnden Zeit am deutlichsten ablesbar sind. Es gibt kaum eine Familie in seinen Dramen und Erzählungen, die nicht zerrüttet wäre.²³ Was sie auf diese Weise zur Diskussion bzw. in Frage stellen, ist die Familie und deren Verständnis als Keimzelle naturrechtlich begründeter und patriarchalisch organisierter Staatsordnung im Sinne der Aufklärung einerseits und als Hort der Einheit und Geborgenheit andererseits. Wo der Paterfamilias sich als Ordnungsmacht und Inhaber des Gewaltmonopols zu gebärden versucht, verwickelt er sich entweder in Widersprüche (*Prinz Friedrich von Homburg*) und beraubt sich im Überschwang bürgerlich-sentimentaler Gefühle seiner aristokratischen Würde und Autorität (*Marquise von O...*) oder betreibt seine Selbstzerstörung bzw. die Selbstauslöschung seiner Familie, wie Piachi in *Der Findling* und Rupert und Sylvester in *Die Familie Schroffenstein*. Insbesondere Kleists Erstling schreibt auf eine für das Gesamtwerk exemplarische Weise das historische „Niemandland“ fest,²⁴ in dem sich Welt und in ihr die Familie nach dem „Umsturz der alten“ und vor der noch nicht absehbaren neuen „Ordnung der Dinge“ befindet. Während Rupert schon zu Beginn der Tragödie jeden Gedanken an eine Rückkehr in den paradiesischen Ur- und Naturzustand ins Reich der Illusion verweist – „Doch nichts mehr von Natur. / Ein hold ergötzend Märchen ist's der Kindheit, / Der Menschheit von den Dichtern, ihren Ammen, / Erzählt“ (SWB 1, 127) –, endet das Stück mit der bitteren Einsicht in die Unerfüllbarkeit utopischer Hoffnungen. Die Väter trauern an den Leichnamen der Kinder, in deren Händen die Zukunft der Familie aufgehoben war.

Der Radikalität der Kleistschen Familienperspektive steht *Das Schloß Dürande* in nichts nach. Ganz im Gegenteil! Es scheint sie noch dadurch zu überbieten, dass die Familien von vornherein um ihre zentralen Mitglieder dezimiert sind. Beide sind mutterlos, und während Gabriele und Renald nicht einmal mehr einen Vater haben, ist der alte Graf Dürande, bereits von Krankheit gezeichnet, lediglich das Zerrbild eines adeligen Patriarchen. Er „nickte mit dem Kopfe, ließ sich den Pudermantel umwerfen und schritt langsam zwischen zwei Reihen von Bedienten, die ihn im Vorüberwandeln mit großen Quasten einpuderten, durch die entgegengesetzte Flügeltür zum Frühstück. Die Bedienten kicherten heimlich – Renald schüttelte sich wie ein gefesselter Löwe.“ (360) Der alte Graf hat aufgrund seines amoralischen Lebenswandels jeden Anspruch auf Respekt eingebüßt. Am Ende, mit dem Blick nostalgischer Verklärtheit, dem jeder Bezug zur Wirklichkeit abhanden gekommen ist, spiegelt sich in seiner Person ein „Leben totalen Versagens auf dem Platz“ wider, „den ihm Gott angewiesen hat.“²⁵ Er ist ohne jede Autorität sowohl seinem Sohn als auch seinen Untergebenen gegenüber.

²³ Vgl. Günter Blumberger: *Aggression und Autonomie. Familienkonflikte bei Heinrich von Kleist*. In: *Der Deutschunterricht* 46 (1994). H. 1. S. 33–44. Hier S. 33.

²⁴ Anthony Stephens: *Kleist – Sprache und Gewalt*. Freiburg i. Br. 1999. S. 95.

²⁵ Wittkowski (wie Anm. 8). S. 90.

Als er sich anschickt, im Wahn den Pulverturm in die Luft zu sprengen, wird er – ganz auf sich allein gestellt – von seinen Dienern überwältigt, woraufhin er, „krank wie er war“ (373), einen Zusammenbruch erleidet und bald darauf stirbt. „Die Frage nach der rechten Vaterschaft, nach der Legitimierung patriarchalischer Autorität“, ²⁶ die Kleist in unterschiedlichen Zusammenhängen durchgespielt hat, stellt sich bei Eichendorff insofern gar nicht mehr. An der Position, die traditionell der Vater einnimmt, ist eine durch nichts auszufüllende Leerstelle entstanden, und es scheint, als wäre mit seinem Verlust auch das Vertrauen und wechselseitige Verstehen verloren gegangen. So sucht Renald, obwohl sie „ihn noch niemals belogen“ (348) hatte, nicht das Gespräch mit seiner Schwester, um Gewissheit über ihre heimlichen Begegnungen zu erhalten, sondern lauert dem Liebespaar auf und scheut auch nicht davor zurück, von der Waffe, die er bei sich führt, Gebrauch zu machen. In einem für das Werk Kleists typischen Bedingungs-zusammenhang geht so in *Das Schloß Dürande* die Abwesenheit von Sprache mit der Anwesenheit von Gewalt einher; ²⁷ sie ist Ausdruck des intersubjektiven Defekts, der sich aufgrund des mangelnden Vertrauens in die zwischenmenschlichen Beziehungen eingeschlichen hat, und Gradmesser auch für die sprachliche Unbehaustheit des Menschen in einer Zeit beginnender Obdach- bzw. Heimatlosigkeit, der Georg Lukács später das Beiwort transzendental gegeben hat. ²⁸ Vermutlich hätte es nur eines Wortes bedurft, um den Konflikt insgesamt zu entschärfen. Stattdessen aber hüllen sich alle in Schweigen: Hippolyt, der aus seiner Identität Gabriele gegenüber ein Geheimnis macht, Renald, indem er seine Schwester nicht über die Herkunft ihres Geliebten aufklärt, und Gabriele, die sich später weder ihrem Bruder noch dem jungen Grafen offenbart. Es ist im Grunde diese allumfassende Verschwiegenheit, aus der die Kette der Irrtümer und verhängnisvollen Missverständnisse resultiert.

Mit dem, was sprachlich im Verborgenen bleibt, rückt auch der Rechtsfall in ein eigentümliches Licht. Er ist auf den ersten Blick durchaus eine Variante in der Literatur der Rechtskonflikte; ²⁹ aus Kleists Werken, wo sie Ausdruck überkommener oder sich auflösender Ordnungsvorstellungen sind, kennt man sie jedenfalls zur Genüge. Hans Brandenburg konnte sich jedoch mit dem im *Schloß Dürande* exponierten „Rechtshandel“, wie er es nannte, nicht recht anfreunden. Er sei nicht richtig entwickelt, ja im Gegensatz zum *Michael Kohlhaas* fehle es ihm an einem wirklichen Delikt. „Wenn der Dichter uns [...] nicht sagt, was er weiß, wenn er mit uns Versteck spielt, wenn er uns mystifiziert, so ist das als Spiel recht – aber eine blutige Angele-

²⁶ Blamberger (wie Anm.23). S. 35.

²⁷ Vgl. Dieter Heimböckel: *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne*. Göttingen 2003. S. 189.

²⁸ Vgl. Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt/Neuwied 1971. S. 52.

²⁹ Vgl. Koopmann (wie Anm. 16). S. 155.

genheit soll er nicht als Charade behandeln.“³⁰ Was Brandenburg hier über den Verfasser (der nach modernen narratologischen Maßstäben Erzähler genannt werden müsste) zu bedenken gibt, korreliert mit dem sprachlichen Verhalten, das die Figuren in der Novelle kennzeichnet. Er schweige sich über die eigentliche Ursache des Rechtskonflikts aus und bringe damit das Stück aus dem erzählerischen Lot. In der Tat wirkt anders etwa als bei Kohlhaas, bei dem der Rigorismus seiner Rechtschaffenheit und der Rigorismus seines Rechtsbegehrens im Bedingungszusammenhang der unge-sühnten Rechtsverletzung stehen, das Obsessive im Verhalten Renalds nicht eindeutig motiviert. Und auf welches „Recht“ (367) er sich stützt, als er sich zunächst an die Rechtsgelehrten und Polizeibehörden, dann an den König und schließlich, nach erfolg-losen Bemühungen, an den jungen Grafen wendet, bleibt im Dunkeln.

Dem textlichen Begehren nach Verunklärung steht jedoch das interpretatorische Begehren nach Klarheit diametral entgegen. Darunter hatten nicht zuletzt Kleists Texte zu leiden, nachdem sie von Forschergenerationen auf eine kohärente Sprache des Sachlichen verpflichtet wurden,³¹ der sie bei näherer Betrachtung einfach nicht standhalten. Ihre Sprache ist vielmehr ein (Ver-) Schweigen in Permanenz, eine Sprache unter der Sprache, die sich einsinniger Auslegung entzieht. Renalds abstrakte Rechtsforderung einem psychischen Defekt zuzuschlagen, der „später, am Schluß der Novelle, mit dem Hinweis auf den lauernden Dämon im Innern des Menschen als solcher identifiziert“ werde,³² macht demgegenüber aus der Not fehlender Deutungsperspektiven eine Tugend, indem der Text für bare Münze genommen wird und Renalds Abschiebung in ein „Irrenhaus“ (370) noch eine nachgeschobene Rechtfertigung erhält. Sein Wahnsinn wäre demnach die Vorwegnahme des Revolutionspektakels, in dem die Welt gleichsam auf den Kopf gestellt wird.

Die Revolution bricht mit Tabus wie der Wahnsinnige auch. Darum geht die Gesellschaft durch seine Separierung zu ihm auf Distanz. Sie weigert sich, hinter das

³⁰ Hans Brandenburg: *Joseph von Eichendorff. Sein Leben und sein Werk*. München 1922. S. 358.

³¹ Vgl. etwa Hans Heinz Holz: *Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists*. Frankfurt am Main/Bonn 1962. S. 67; Jacques Brun: *Das Grenzverletzungsmotiv in Kleists Erzählungen*. In: *Kleist-Jahrbuch* 1981/81. S. 195–209. Hier S. 195. Bereits Karl Otto Conrady hat gegen die von Karl Ludwig Schneider behauptete „Kunst der Wirklichkeitsdarstellung“ bei Kleist Stellung bezogen: „Man könnte versucht sein, überspitzend zu behaupten: Wenn jemand kein realistischer Darsteller ist, dann ist es Kleist.“ Karl Otto Conrady: *Das Moralische in Kleists Erzählungen. Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft* (1963). In: *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Hg. von Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1973. S. 707–735. Hier S. 726; vgl. auch Karl Ludwig Schneider: *Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils*. In: *Libris et Litteris. Festschrift für Hermann Tiemann zum 60. Geburtstag*. Hg. von Christian Voigt u. Erich Zimmermann. Hamburg 1959. S. 258–271. Hier S. 271.

³² Lindemann (wie Anm. 2). S. 91.

Sonderbare und Andersgeartete seines Charakters zu schauen, und gibt sich mit dem, was ihn bei oberflächlicher Betrachtung verhaltensauffällig macht, zufrieden. Seiner Zudringlichkeit wegen ergreift man Renald, als er beim König ist, und „übergibt ihn der herbeieilenden Wache. Der König über dem Getümmel wendet sich fragend. Ein Wahnsinniger, entgegnet Dürande.“ (370) Dürande bleibt der wahre Grund seines Verhaltens verborgen. Denn Renald glaubte in seiner Begleitung eine Frau erkannt zu haben, die seiner Schwester ähnlich sah: „Da wandte sich das Fräulein lachend, Renald erschrak, ihr dunkles Auge war wie Gabriels in ihren fröhlichen Tagen – es wollte ihm das Herz zerreißen.“ (369) Ein Riss durchs Herz: Fühlt so jemand, der sich „ausschließlich in den Formalismus des Rechts begibt“?³³ Zugegebenermaßen sieht sich Renald doppelt in die Pflicht genommen: als Bruder und als Vormund, dem die Schwester vom sterbenden Vater „auf die Seele gebunden“ (346) wurde. Sein Verhalten aber steht, noch ehe er sein Recht mit Gewalt durchsetzen will, jenseits geschwisterlicher Sorge und gekränkter Pflichterfüllung: Er schießt auf den Unbekannten, rast, schluchzt vor Weinen und fühlt sich zerrissen, als wäre er vom Blitz getroffen. „Er zitterte am ganzen Leibe und auf seiner Stirn zuckte es zuweilen, wie wenn es von ferne blitzte.“ (347) Über das Gewitter der Revolution, das deren Beschreibung leitmotivisch durchzieht, verliert man leicht das frühe Wetterleuchten in Renald aus den Augen.³⁴ Es ist Ausdruck einer Heftigkeit, unter der sich ein Abgrund „verdrängter Begierenden“³⁵ auftut, ähnlich den verborgenen Begierden, die Littegarde in Kleists *Zweikampf* als „mißgeschaffen[e] Leidenschaft“ (SWB 3, 332) ihres Bruders zu spüren bekommt und den Vater der Marquise von O... dazu drängen, aus lauter Verzweiflung über den vermeintlichen Betrug seiner Tochter ihr mit der Pistole zu drohen. Auch von Renald lässt diese Heftigkeit erst in dem Moment ab, in dem er Gabrieles Kleid mit Blut benetzt sieht, als wäre seine Schuld, die er auf sie überträgt, damit getilgt. Gleichwohl bleibt sein Begehren virulent und bricht vollends wieder durch, nachdem seine Schwester heimlich das Kloster verlässt. In jeder Frau, die er erblickt, wähnt er ein Ebenbild von ihr zu erkennen, wie am Hofe des Königs oder am Pariser Domizil des jungen Grafen, wo er sie an einem Fenster zu sehen glaubt: „Gabriele, rief er nun lauter, meine arme Gabriele, der Wind in der Nacht weint um dich an den Fenstern, ich liebte dich so sehr, ich lieb’ dich noch immer, um Gottes willen komm herab zu mir, wir wollen miteinander fortziehen, weit, weit fort, wo uns niemand kennt“ (366f.) Das Begehren, das sich hier artikuliert, ist im Lacanschen Sinne ein Begehren des Menschen nach dem Begehren des Anderen.³⁶ Weil es nicht reproduziert bzw.

³³ Josef Kunz: *Eichendorff. Höhepunkt und Krise der Spätromantik*. Darmstadt 1973. S. 16.

³⁴ Vgl. Helmut Koopmann: *Eichendorff, das Schloß Dürande und die Revolution* (1970). In: *Ansichten zu Eichendorff. Beiträge der Forschung 1958 bis 1988*, für die Eichendorff-Gesellschaft. Hg. von Alfred Riemen. Sigmaringen 1988. S. 119–150. Hier S. 128.

³⁵ László F. Földényi: *Heinrich von Kleist*. S. 201.

³⁶ Vgl. Jacques Lacan: *Schriften*. Bd. 3. Olten 1975. S. 190.

erwidert wird, strebt es nach Befriedigung. Renalds Hybris erweist sich demzufolge als Reaktion auf die Unerfülltheit seines (ihm nicht bewussten) Begehrens, das durch das Insistieren auf seinem „*Recht*“ sprachlich verhüllt erscheint. Daraus, dass das Sprechen über die „inestuösen Motiv[e]“³⁷ seines Handelns tabuisiert ist, erklärt sich die erzählerisch unauflösbare Diskrepanz zwischen der Obsession seines Vorgehens und dem abstrakten Rechtsanspruch, auf den er sich dabei bezieht. Sie ist als Signum umgestürzter Ordnung dem Text inhärent.

IV

Das Verschwiegene, Abgründige und Diskrepante der Novelle lässt an der verschiedentlich vorgenommenen Einschätzung, dass es sich beim *Schloß Dürande* um eine Art „Lehrstück“ oder um eine moralische Erzählung handelt,³⁸ Zweifel aufkommen. Statt zu lehren und aufzuklären, wie es in der Tradition der moralischen Erzählung seit Jean-François Marmontel, Diderot und Voltaire begründet liegt, führt sie den Leser nicht nur in die Irre, sie bleibt auch Antworten schuldig und ist somit weit davon entfernt, zur Klärung und Lösung von (zumeist philosophischen) Problemen beizutragen. Von diesem Standpunkt aus dürfte sich auch Heinrich von Kleist dazu entschlossen haben, von seiner ursprünglichen Absicht abzusehen und dem ersten Band seiner 1810 veröffentlichten Erzählungen (mit *Michael Kohlhaas*, *Die Marquise von O...* und das *Erdbeben in Chili*) nicht den Titel *Moralische Erzählungen von Heinrich von Kleist* zu geben.³⁹ Bei einem Autor, der Aufklärung in Spiegelschrift schreibt, indem er sie, wie es Helmut J. Schneider einmal treffend ausführte, „blutig“ ernst nimmt, um sie von innen heraus auszuhöhlen,⁴⁰ wäre ein solcher Titel allenfalls noch ironisch zu verstehen.

Kompromittiert ist das Moralische bei Kleist bereits durch die Art und Weise seines Erzählens. Die „eigenwillig[e], konsequent[e] Rücksichtslosigkeit“, die nach Erich Schmidt Kleists Werk kennzeichnet,⁴¹ gibt sich in narrativer Hinsicht in der durchweg zu beobachtenden Verletzung geltender Erzählnormen zu erkennen. Diese beschränkt sich nicht nur darauf, „daß im Kontext von Kleists scheinbar traditionell erzählten Novellen nicht erkennbar ist, ob erzählt, ob gewertet wird vom Standpunkt einer Figur

³⁷ Detlef Kremer: *Prosa der Romantik*. Stuttgart/Weimar 1996. S. 110.

³⁸ Vgl. Koopmann (wie Anm. 16). S. 165; Schultz (wie Anm. 7). S. 830.

³⁹ Vgl. Heinrich von Kleist (wie Anm. 19). S. 452.

⁴⁰ Helmut J. Schneider: *Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists*. In: *Ars Semeiotica* 11 (1988). S. 149–165. Hier S. 150.

⁴¹ Erich Schmidt: *Biographische Einleitung*. In: *Heinrich von Kleists Werke*. Im Verein mit Georg Minde-Pouet u. Reinhold Steig. Hg. von Erich Schmidt, kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe. Leipzig/Wien [1904–06]. Bd. 1. S. 5*–46*. Hier S. 46*.

oder des Erzählers“, sondern dass der Leser auch mit einem Erzähler konfrontiert wird, der als unverlässlich und unglaubwürdig gelten muss.⁴² Dabei ist der unverlässliche, mit unterschiedlichen und zuweilen in sich selbst gebrochenen Perspektiven operierende Erzähler selbst nur Teil einer insgesamt zersplitterten Erzählgrammatik, die auf der narrativen Ebene die „ungeheur[e] Unordnung“ (SWB 3, 47), der sich Kleists Figuren ausgesetzt sehen, in einen Vorgang erzählerischer Inkohärenz umsetzt. Es handelt sich letztendlich um die narrative Variante des bei Kleist hinlänglich gewürdigten Willens zur Paradoxie und Mehrdeutigkeit, die als Folge ihrer antimimetisch begründeten Stimmigkeitsdestruktion weder auf die Etablierung einer Erzählerfigur verzichtet, die die Möglichkeiten ihres eigenen Erzählens in Zweifel zieht, noch davor zurückscheut, auf unglaubwürdig wirkende Erzählmittel und den Leser täuschende Erzählstrategien zurückzugreifen.

In der Forschung zu *Das Schloß Dürande* besteht weitgehend Konsens darüber, dass auch Eichendorff mit den Mitteln der Täuschung arbeite, hier aber seien sie dem didaktischen Zweck der Novelle untergeordnet – ausgerichtet darauf, die Erwartungen des Lesers, der mit der Liebesgeschichte zunächst ein populäres bzw. triviales Muster⁴³ bedient sehe, zu enttäuschen und ihn gleichsam auf die Schlussmoral einzuschwören. Ein Großteil der in die Irre führenden Spuren verläuft entlang der Figur Hippolyts. Er erscheint dem Leser von vornherein, „dicht in einen schlechten grünen Mantel gewickelt, wie ein Jäger“ (346), in einem obskuren Licht. Dass hinter der Maske des Jägers der adelige Verführer lauert, der nach der Unschuld des Mädchens trachtet, ist eine Vorstellung, die im Verlaufe der Erzählung durch sein Verhalten wie auch durch Äußerungen Dritter immer wieder aufs Neue genährt wird: angefangen bei der Geheimhaltung seiner Identität und den falschen Augen, von denen Gabriele spricht, über das Gerücht ihrer Entführung aus dem Kloster, bis zum stolzen Eingeständnis des alten Grafen, dass die Dürandes „in solchen Affären immer splendid“ (360) gewesen seien. Man kann als Leser zunächst kaum anders, als Hippolyt Dürande in Verdacht zu haben.

Der Sog dieser Rezeptionssteuerung hängt jedoch weniger mit der geschickten Einstreuung solch irreführender Fährten zusammen, auch nicht damit, dass Eichendorff das Ganze, um nochmals das Wort Brandenburgs aufzugreifen, als Charade behandelt. Eine solche Auffassung tendiert ohnehin dazu, Verfasser und Erzähler gleichzusetzen und – zum Schaden des Werks – die Biographie des Autors in die Pflicht zu nehmen. Auf die Zugangshürden sich vor Eichendorffs Werk aufgetürmt haben, weil

⁴² Bereits von Wolfgang Kayser (*Kleist als Erzähler*. In: *German Life & Letters* 8 [1954/55]. S. 19–29) erkannt und von Hans Zeller erzähltheoretisch fundiert: *Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen. Nichterfüllte Voraussetzungen ihrer Interpretation*. In: *Kleist-Jahrbuch* 1994. S. 83–103. Hier S. 93.

⁴³ Vgl. Regina Hartmann: *Eichendorffs Novelle „Das Schloß Dürande“*. *Eine gescheiterte Kommunikation*. In: *Weimarer Beiträge* 32 (1986). H. 11. S. 1850–1867. Hier S. 1853f.; Koopmann (wie Anm 16). S. 166f.

man lange Zeit von seinem weltanschaulichen auf seinen literarischen Konservatismus schließen zu können glaubte, haben Theodor W. Adorno und Eberhard Lämmert nachdrücklich hingewiesen.⁴⁴ In *Schloß Dürande* jedenfalls wird die Rezeption im Wesentlichen durch die eigentümliche Position gesteuert, die der Erzähler dem Geschehen gegenüber einnimmt. Er ist zwar mit allen Insignien eines auktorialen Erzählers ausgestattet, aber allwissend im eigentlichen Sinne des Wortes gibt er sich nicht. Er bleibt durchweg auf der Wissenshöhe der Erzählfiguren, was allerdings auch heißt, dass er den Irrtumszusammenhang, in dem sie sich bewegen, nicht durchstößt, sondern ihm verhaftet bleibt. Er vermittelt alles so, als würde er es wie sie zum ersten Mal erleben.

Der Eindruck der Nähe zwischen Erzähl- und Erzählerfigur wird zusätzlich noch dadurch gefördert, dass die wörtliche Rede als solche nicht markiert ist. Das ist bei Eichendorff ein nicht unübliches Verfahren, aber im *Schloß Dürande* trägt es dazu bei, das Authentische des Gesagten zu schwächen. Unmarkiert, bewegt es sich zwischen direkter und indirekter Rede, nahe dem Grat also, an dem wie in jeder indirekten Rede „ein Unterton der Ungewissheit, Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Rede“⁴⁵ mitschwingt. Der durch die Anführungszeichen indizierte Authentizitätscharakter der Rede wird durch ihren Verzicht selbst suspendiert, und zwar in einem denkbar umfassenden Sinne. Denn die Suspension schließt Erzähler- und Figurenrede und – nach der Dialektik von Sprechen und Nicht-Sprechen⁴⁶ – auch ihr Schweigen gleichermaßen kurz. Was bereits in einem anderen Zusammenhang mit Blick auf die korrelierenden Schweigehandlungen von Erzähler und Erzählfigur angedeutet wurde, findet hier seine narrative Bestätigung. Selbst die fehlenden Anführungszeichen haben diesbezüglich noch Signalfunktion. Sie deuten darauf hin, dass alles Gesagte von einer zweiten Stimme begleitet wird, die nichts sagt und doch gleichsam einen weiteren, einen Text im Text konstituiert.

An der narrativen Polyphonie muss notwendigerweise jede auf Einsinnigkeit ausgerichtete Deutung der Erzählung scheitern. Wo sie dennoch eingefordert wird, führt sie zu interpretatorischen Schief lagen und Widersprüchen, die der Perpetuierung ihrer

⁴⁴ Vgl. Theodor W. Adorno: *Zum Gedächtnis Eichendorffs*. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main 1981. S. 69–94; Eberhard Lämmert: *Eichendorffs Wandel unter den Deutschen. Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung*. In: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motiv*. Hg. von Hans Steffen. Göttingen 1989. S. 219–252.

⁴⁵ Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 8., durchgesehene u. aktualisierte Auflage. Opladen/Wiesbaden 1998. S. 153.

⁴⁶ Vgl. Ulrich Schmitz: *Beredtes Schweigen – Zur sprachlichen Fülle der Leere. Über Grenzen der Sprachwissenschaft*. In: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 42 (1990). S. 5–58. Hier S. 25: „Auf allen Ebenen der Sprache und in allen Größenordnungen des Schweigens zeigt sich gleichermaßen, wie Schweigen auf Sprechen und Sprechen auf Schweigen angewiesen ist. [...] Schweigen ist weder nichts noch ‚another language‘; es ist zugleich Anwesenheit wie Abwesenheit von Sprache.“

Aporie Vorschub leistet. Es ist der Text selbst, der ein solches Verständnis nahe legt, wenn er mit den Worten Renalds die Aufforderung zur Lösung der verwirrten Verhältnisse durch Nicolo als Paradox kodiert: „Renald zuckte an allen Gliedern, als hinge in der Luft das Richtschwert über ihm. Nicolo, sagte er drohend, belüg’ mich nicht, denn dir, grade dir glaube ich.“ (387) Oberflächlich haben wir es mit einem Widerspruch zu tun, bei dem die Aufforderung, nicht zu lügen, der Versicherung des unbedingten Vertrauens in die Wahrhaftigkeit des anderen entgegensteht.⁴⁷ Aus dem Blickwinkel Renalds aber wäre nur unter der Voraussetzung, dass Nicolo lügt, sein Vorgehen gerechtfertigt. Da er dem Gesagten Glauben schenkt, er also nach Maßgabe textlicher Auslegung einsinnig verfährt, statt Uneindeutigkeit zuzulassen, tut er schließlich sich – wie der Interpret dem Text – Gewalt an. Dabei wäre sein Misstrauen durchaus gerechtfertigt gewesen. Zwar begeht Nicolo keine Lüge, wenn man ihr das Kriterium einer intendierten Falschaussage zugrunde legt, aber seine Renald nachdenklich stimmende Feststellung, dass Gabriele und Hippolyt „schuldlos – rein“ (388) seien, hält deren Mitwirkung am Zustandekommen der Missverständnisse nicht stand. Ihre Maskerade, die entscheidend dazu beiträgt, ist das nach außen gewendete Analogon der narrativen Camouflage, von der sich noch die Aufklärung Nicolos (der unter diesen Umständen auch Colino heißen könnte) affiziert zeigt. Kausalität zur finalen Leserapostrophe lässt sich, was für die Position des Erzählers in der Novelle bezeichnend ist, von hier aus nicht mehr stiften. Denn ihr Selbstbezug ist die Kehrseite destabilisierter Auktorialität.

V

Dem Phänomen destabilisierter Auktorialität begegnet man in den Erzählungen Heinrich von Kleists immer wieder. Dabei prägt es sich vor allem in zwei Varianten aus: einmal in Form der Unverlässlichkeit des Erzählers, zum anderen als Erzählerrede, die durchgängig ihr eigenes Vermittlungsmedium in Frage stellt. „Aber wer beschreibt das Entsetzen“ (SWB 3, 295), heißt es etwa in der *Heiligen Cäcilie* im Stile einer von Kleist häufig wiederholten und geradezu stereotyp wirkenden Sequenz auktorialen Erzählens,⁴⁸ die in ihrem semantisch offenen, zwischen Leseranrede und Erzählerkommentar positionierbaren Unbeschreiblichkeitsgestus jene „Überlegenheit des Erzählers“ preisgibt,⁴⁹ die für die auktoriale *narratio* typisch ist. Sie wird im Akt ihres Vollzugs gewissermaßen aufgehoben.

Auch Kleists *Michael Kohlhaas* weist keinen Mangel an solchen Defizitbekundungen des Erzählers auf. Ein in seiner Kunstführung besonders eindrucksvolles Bei-

⁴⁷ Vgl. Lindemann (wie Anm. 2). S. 133.

⁴⁸ Vgl. auch *Michael Kohlhaas* (SWB 3, 74, 76 u. 139), *Die Verlobung in St. Domingo* (SWB 3, 248) und *Der Zweikampf* (SWB 3, 325 u. 337).

⁴⁹ Vogt (wie Anm. 45). S. 62.

spiel dieser Art liefert die Novelle anlässlich der Deklaration, mit der Luther auf den besinnungslosen Rachefeldzug des Rosskamms reagiert:

Aber wer beschreibt, was in seiner Seele vorging, als er das Blatt, dessen Inhalt ihn der Ungerechtigkeit zieh, daran erblickte: unterzeichnet von dem teuersten und verehrungswürdigsten Namen, den er kannte, von dem Namen Martin Luthers! Eine dunkle Röte stieg in sein Antlitz empor; er durchlas es, indem er den Helm abnahm, zweimal von Anfang bis zu Ende; wandte sich, mit ungewissen Blicken, mitten unter die Knechte zurück, als ob er etwas sagen wollte, und sagte nichts; löste das Blatt von der Wand los, durchlas es noch einmal; und rief: Waldmann! laß mir mein Pferd satteln! sodann: Sternbald! folge mir ins Schloß! und verschwand. (SWB 3, 76 f.)

In dieser erzählstrategisch aufschlussreichen Textur sind die erzählsituativen bzw. perspektivischen Verschiebungen aufs Engste mit der in ihr verlaufenden Bewegung von einer expliziten zu einer impliziten Unaussprechlichkeit verwoben. Nach der auktorialen Unaussprechlichkeitsfloskel, die das Problem erzählerischer und sprachlicher Insuffizienz in eins setzt, ohne es zunächst auszuführen, nimmt die Erzählerrede fast unmerklich, „pseudo-auktoria[1]“⁵⁰ motiviert und graphostilistisch (Doppelpunkt) und semantisch-graduell (Superlativ) markiert, den Standpunkt der Figur ein, ehe sie aus einer neutralen Erzählsituation die sich in Gebärde und Schweigen manifestierende Unaussprechlichkeit des Betroffenen thematisiert. Das Unaussprechliche initiiert dergestalt einen perspektivisch komplexen Beschreibungsvorgang, der zwar das zum Verständnis der Szene notwendige Hintergrundwissen bereitstellt, aber dieses Wissen reicht nicht aus, um das Ausmaß der Betroffenheit, das der Geächtete selbst nicht zu kommunizieren vermag, auf sprachlich angemessene Weise auszuloten: Weil die Gefühle und bewusstseinsimmanenten Vorgänge sich sprachlicher Vermittlung entziehen, kann sich der Chronist – in die neutrale Position bloßer Wahrnehmung zurückverwiesen – nur an das halten, was er sieht. Die ausdrucksbewegte Sprachlosigkeit der Figur wird so zur Spiegelfläche der Unaussprechlichkeit ihres Erzählers.

Dieses Verfahren der semantischen Verflechtung von expliziter und impliziter Unaussprechlichkeit, das von Kleist auch in anderen Erzählungen erprobt wurde, ist einmalig in der deutschen Literatur. Auch bei Eichendorff findet man es nicht. Auffällig ist jedoch, dass man – ganz gegen dessen erzählerische Gewohnheit⁵¹ – in *Schloß Dürande* auf die auch ansonsten in der Literatur kaum verbreitete auktoriale Unaussprechlichkeitsfloskel stößt. Sie leitet dort einen Abschnitt ein, in dem die Klosterfeierlichkeiten zum Anlass des Namenstages der Priorin Gegenstand der Darstellung sind:

Wer aber beschreibt nun die große Freude auf dem Gratialgute, die fremden Berge, Tä-

⁵⁰ Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1995. S. 253.

⁵¹ Eine Ausnahme bildet lediglich die satirische Erzählung *Viel Lärmen um Nichts* (vgl. *Joseph von Eichendorff: Sämtliche Erzählungen*. [wie Anm. 4]. S. 236).

ler und Schlösser umher, das stille Grün und den heitern Himmel darüber, wie sie da in dem mit Asten ausgeschmückten Gartensaal um eine reichliche Kollation vergnügt auf den altfränkischen Kanapees sitzen und die Morgensonne die alten Bilder römischer Kirchen und Paläste an den Wänden bescheint und vor den Fenstern die Sperlinge sich lustig tummeln und lärmern im Laub, während draußen weißgekleidete Dorfmadchen unter den schimmernden Bäumen vor der Tür ein Ständchen singen. (356)

Der Satz hat mit dem oben zitierten Beispiel aus *Michael Kohlhaas* mit Ausnahme der Unaussprechlichkeitsfloskel vordergründig nichts gemein, ja den Kennern beider Dichtkunst dürfte unmittelbar das je Charakteristische ihres Stils sinnfällig werden. Das Gefühl der Vertrautheit, das sich nach der Lektüre schon weniger Verse oder Zeilen aus einem Gedicht oder Prosastück Eichendorffs einstellt, stößt auch hier angesichts gängiger Bild- und Motivkomplexe auf keinen großen Widerstand. Was allerdings überrascht, ist die barock anmutende und vergleichsweise unübersichtlich wirkende Satzkonstruktion, die kein Ende zu finden scheint und den Eindruck erweckt, als wollte sie das Zerstreute in eine Form syntaktischer Simultaneität zwingen. Das ist als Sprachhandlungsmuster aus Kleists Prosa bekannt und hat Emil Staiger einmal zu der Bemerkung veranlasst, dass „der Dichter [...] am liebsten die ganze Geschichte in einem Satz“ erzählt hätte.⁵² Da der Versuch notwendigerweise ein untauglicher bleibt, weil sich das Gesagte nach wie vor in der Sukzession sprachlicher Reihung, in der „Ein-Zeitigkeit einer satzlichen Großstruktur“⁵³ bewegt, kommt er einer paradoxen Sprachgeste gleich, die das Dilemma des kommunikativen Materials im Akt der Sprachhandlung demonstriert, statt es aufzuheben.

Anders als bei Kleist verlässt die Eichendorffsche Syntax in diesem Fall ebenso wenig wie in anderen Fällen auch die Ebene des organisierten Sprechens. Während Kleists Sprachzweifel sich in die Struktur des Sprechens einfrisst, „in die syntaktischen und logischen Ordnungen ebenso wie in die Kategorien des begrifflich deutenden Erfassens“,⁵⁴ bleibt diese in der Prosa Eichendorffs weitgehend intakt. Diesen und andere Unterschiede zwischen den beiden Autoren gilt es festzuhalten, um nicht der Versuchung zu erliegen, dass man, wie es Heinz Rölleke vor nicht allzu langer Zeit forderte, die Parallelen „zur Eichendorffschen Vorstellung des Kleistschen Dichtens“ nachweisen müsse.⁵⁵ Von einem radikal-sprachlichen Standpunkt aus betrachtet gibt es Parallelen der angedeuteten Art nicht. Und schließlich wäre aus solchen Befunden

⁵² Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. München 1978. S. 116. Vgl. auch Heimböckel (wie Anm. 27). S. 299ff.

⁵³ Heinz Ehrig: *Paradoxe und absurde Dichtung. Über die Formproblematik von „Geschichte“ und „Held“, dargestellt an Textbeispielen von Schiller, Kleist und Beckett*. München 1973. S. 315.

⁵⁴ Horst Turk: *Dramensprache als gesprochene Sprache. Untersuchungen zu Kleists ‚Penthesilea‘*. Bonn 1965. S. 8f.

⁵⁵ Rölleke (wie Anm. 6). S. 361.

für die Qualifizierung der Dichtung nichts gewonnen.⁵⁶ Wofür der zitierte Satz aus *Schloß Dürande* allerdings insgesamt steht, ist etwas ausgesprochen Ungewöhnliches. Er schafft es nämlich, sich der Eigenart des schlechthin Anderen, das die Prosa Kleists verkörpert, anzuverwandeln, ohne das Charakteristische der eigenen Sprache aufzugeben. Dass es eine Form der Kompatibilität zwischen der Subversivität der Dichtung Kleists und der im Wiederholungsstil manifest gewordenen konservativen Sprachgeste Eichendorffs gibt, kann als weiterer Beleg für das Diktum Adornos gesehen werden, wonach „Eichendorffs Bewahrendes [...] weit genug“ sei, auch „sein eigenes Gegenteil mitzuumfassen“.⁵⁷ Das Gegenteil wäre demzufolge immer auch als abwesend gegenwärtig zu denken, wie die Dramen und Erzählungen Heinrich von Kleists, auf die *Das Schloß Dürande* tief- und untergründig bezogen bleibt. Gerade aber weil es der Novelle⁵⁸ gelingt, den Eindruck eines sich gleich bleibenden Eichendorff-Stils zu erwecken, treibt sie die Subversion auf die Spitze. Das macht sie in einem (im Vergleich zu Kleist) ganz anderen, vielleicht deshalb jedoch um so radikaleren Sinne zu einer Dichtung umgestürzter Ordnung.

⁵⁶ Darauf hatte bereits Beda Allemann in einem anderen, aber durchaus vergleichbaren Zusammenhang hingewiesen. Beda Allemann: *Kleist und Kafka. Ein Strukturvergleich*. In: *Franz Kafka. Themen und Probleme*. Hg. von Claude David. Göttingen 1980. S. 152–172.

⁵⁷ Adorno (wie Anm. 44). S. 75.

⁵⁸ Vgl. die frühen Rezeptionsbeispiele bei Schultz (wie Anm. 7). S. 831 ff.