
Patrick Fortmann

Kleists Familienkriege

*Figurationen der Feindschaft in den Novellen
»Der Findling« und »Der Zweikampf«*

Die Enthegung des Krieges und die Frage nach der Feindschaft

Kleists späte Novellen *Der Findling* und *Der Zweikampf* tragen die Verheerungen des Krieges in den Kreis der Familie.¹ Damit prüfen sie nicht allein die Belastbarkeit von Familienstrukturen angesichts jener allumfassenden Erschütterung von Ordnungsvorstellungen, die Kleist im Gefolge der napoleonischen Kriege registriert und die er in seinem Schreiben in immer neuen Konstellationen sichtbar macht. Vielmehr reagieren sie ganz spezifisch auf die neuen Formen der Kriegsführung, die damit Einzug gehalten haben, und auf die neuartigen Szenarien der Bedrohung, die dadurch zu gegenwärtigen waren.² Wie reflexionsbedürftig die geänderten Modalitäten von Krieg und Feindschaft waren, lässt sich schon dem Titel einer der zahlreichen Schriften entnehmen, die Kleist im Zusammenhang mit der österreichischen Erhebung im Jahre 1809 verfasst: *Was gilt es in diesem Kriege?* Im Aufsatz ist es weniger die abschlägige Antwort, die Kleist der aufgeworfenen Frage erteilt – was es in diesem Krieg, im Unterschied zu den vorausgegangenen, eben nicht mehr gelten kann – sondern es ist die Frageform selbst, die bezeichnend ist. Der Krieg, den Frankreich mit seinen patriotisch-enthusiasmierten Freiwilligen unter der Führung Napoleons – nach Carl von Clausewitz der »Kriegsgott selbst«³ – seinen Gegnern aufzwingt, stellt auch deshalb eine ungeheure Herausforderung dar, weil er von diesen erst einmal in seiner Neuartigkeit erfasst und bestimmt werden muss. Neben den geänderten Anforderungen an Auffassungsgabe und Reaktionsvermögen der Führung und den gesteigerten Manöverfähigkeiten einer selbstdisziplinierten, nicht mehr gedrillten Truppe, ist es nicht zuletzt die Unterscheidung von Kombattanten und Nichtkombattanten, die zunehmend verschwimmt. In die sich öffnende Grauzone dieser Unterscheidung stößt der Partisan als Figuration des Feindes, der im alteuropäischen Staatenkrieg eher eine Randexistenz beschieden war. Carl Schmitt hat den Partisanen in seinen einschlägigen Analysen in eine »unerwartete, aber darum nicht weniger effiziente Analogie zu dem Unterseeboot« gebracht, und damit auf den Verlust von Sichtbarkeit hingewiesen, die dieser Figur des irregulären Kombattanten ei-

gentümlich ist.⁴ Diese Analogie ließe sich, angesichts von Kleists Überlegungen samt Skizze zu einem hydrostatischen Tauchboot, vielleicht mit einer gewissen Berechtigung an dessen Schriften herantragen.⁵ Wie dem Unterseeboot die Tiefe des Meeres stets einen Rückzugsraum bietet, so kann der Partisan jederzeit in die Weite des Raums ausweichen und sich auf diese Weise dem Zugriff entziehen. Diese Art der Kampfführung lässt sich auf kein Schlachtfeld mehr begrenzen und auf keine Regel des kontinentalen Staatenkrieges mehr festlegen. Der Feind, der sich der Sichtbarkeit entzieht und nicht den Gegner, sondern dessen Ressourcen attackiert, enthegt den Krieg. Den miteinander verkoppelten Phänomenen der Enthegung des Krieges zum einen und den verschwimmenden Umrissen des Feindes zum anderen ist Kleist in der *Herrmannsschlacht* und in den politischen Schriften des Jahres 1809 nachgegangen.⁶ Aber auch die späten Novellen *Der Findling* und *Der Zweikampf* stehen in dieser Fluchtlinie.

Die politischen Schriften, zu denken ist hier insbesondere an den *Katechismus der Deutschen* und die Ode *Germania*, bringen die Familie gegen einen von außen kommenden Feind in Stellung. Im Anschluss an Schiller, genauer an sein berühmtes Lied *An die Freude*, verleiht Kleist mit seiner *Germania* der Idee der Brüderlichkeit eine radikal neue Wendung.⁷ Aus der allumfassenden Menschheitsverbrüderung im Lied wird in der Ode die Waffenbruderschaft der deutschen Stämme, die sich gegen einen diffus bleibenden Feind erheben. Herbeigerufen werden sie von einer Mutterfigur, der namensspendenden *Germania*, die sich damit als wehrhafte Allegorie der Nation erweist. Die Söhne antworten dem Weckruf dieser Mutter, indem sie fortan mit einer Stimme sprechen. Der Verkörperung der Nation in Leib und Stimme entspricht eine Gestaltwerdung der fraternal verfassten Gemeinschaft.⁸ Den Wechselgesang einer empörten Mutter und ihrer zornigen Söhne ersetzt der *Katechismus* durch die Zwiesprache eines Vaters mit seinem Sohn. Der vollständige Titel lautet: *Katechismus der Deutschen, abgefasst nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte*. Wie der Langtitel anzeigt, hat diese Schrift eine spanische Vorlage, die nun in deutscher Übersetzung greifbar war. Inspiriert vom Guerillakrieg gegen Napoleon hatten die österreichischen Behörden die Übersetzung in Auftrag gegeben und in hoher Auflage verbreiten lassen.⁹ Unter Anschluss an diese Vorlage verbindet Kleist die Katechese mit der Familienkonstellation, so dass in seinem Text der Vater die Fragen stellt und der Sohn antwortet. Das Schema von Frage und Antwort dient jedoch kaum dazu, gesichertes Wissen zu strukturieren und dialogisch aufzubereiten. Vielmehr verlagert Kleist den Akzent von der Wissensvermittlung zur Affekterzeugung. Überträgt sich die Liebe des Sohnes vom Vater auf das Vaterland, so zieht der Feind, der das Vaterland bedroht, blanken Hass auf sich. Der Kampf gegen einen solchen

Feind wird mit religiöser Inbrunst zelebriert und ausdrücklich in die Heilsgeschichte eingebunden. Unvergesslich ist die drastische Forderung der Ode: »Schlagt ihn tot! Das Weltgericht/ Fragt euch nach den Gründen nicht!« (SW III, 430) So wird einerseits der siegreiche Ausgang des Kampfes prophezeit; andererseits aber der eschatologische Fluchtpunkt der Auseinandersetzung vorweggenommen und sei es auch nur, um die moralische Reflexion in der Jetztzeit zu suspendieren. Gerade die zuletzt zitierten Verse haben die jüngere Kleist-Forschung immer wieder entsetzt.¹⁰ Bei näherer Betrachtung erscheinen auch solche Ausfälle allerdings als Teil der Mobilisierungsstrategie; dienen sie doch der Intensivierung von Affekten. Diese werden, wie Ode und *Katechismus* deutlich machen, in der Familie erzeugt und sogleich nach außen gelenkt.

Die relativ geordneten Szenarien, die die Unterscheidbarkeit von Freund und Feind zur Grundlage nehmen und mit der Unterscheidung von Familie und Fremden parallel führen, verwirren sich in der *Herrmannsschlacht*. Mit gutem Grund hat Carl Schmitt gerade dieses Drama als »größte Partisanendichtung aller Zeit« apostrophiert.¹¹ In dem Krieg, den der Titelheld Herrmann zu führen gedenkt, werden von Anfang an das bewegliche Hab und Gut, die befestigten Stätten und Plätze, die Viehherden und Getreidefelder zur Verfügungsmasse des Kampfes. Herrmanns rhetorisch einprägsame Demonstrationen zielen darauf aufzugeben, was nicht zu bewahren ist, sofern – das gilt es zu betonen – der Kampf überhaupt begonnen werden soll.¹² Als disponibel erweisen sich darüber hinaus auch die Angehörigen der eigenen Familie. Seine Söhne übergibt Herrmann seinem ärgsten Widersacher um die Vorherrschaft über die germanischen Stämme. Indem er diesem ohne vorherige Absprache und ohne weitere Rückversicherung ein Bündnis anträgt, zeigt er die Möglichkeit auf, die Positionen von Freundschaft wie Feindschaft neu und anders zu profilieren. Der Akt der Überstellung, selbst eine Geste des gewollten Verlusts, macht die Möglichkeit zudem als greifbare Realität evident. Die Figuration der germanischen Stämme als Germanen auf der Freundesseite erzwingt auf der anderen Seite eine Rekonfiguration der Römer, die diese von möglichen Bundesgenossen zum tatsächlichen Feind werden lässt. Die spezifischen Formen, Techniken, Zeichenpraktiken und Medien, mittels derer das Drama diese Rekonfiguration vollzieht, sind zu zahlreich, um hier dargestellt zu werden.¹³ Besonders augenfällig wird die Transformation aber im Hinblick auf die wenigen Frauengestalten. Zu denken ist dabei weniger an die makabre Episode um die Jungfrau Hally, die sich nach ihrer Schändung durch römische Soldaten selbst entleibt.¹⁴ In den Marodeuren und Vergewaltigern sind die Gestalten des Feindes unmittelbar gegenwärtig. Eine sich anschließende Gräuelerzählung, die Herrmann über die Geschehnisse in Umlauf bringt, verdichtet diese Um-

risse dann zu einem starren Feindbild. Bei Herrmanns Frau, die der Überlieferung gemäß Thusnelda heißt, setzt sich das Bild erst ganz am Ende durch. Zuvor tritt ein römischer Legat als Verführer und durchaus ernstzunehmender erotischer Konkurrent Herrmanns in Erscheinung, so dass die Kriegsparteien nicht zuletzt um die Gunst und den Besitz der Frau ringen. Auch dieser Konflikt wird mittels der Strategien von Simulation und Dissimulation ausgetragen und zieht sich als Stellvertreterkrieg durch das Drama. Die Fronten klären sich erst, als Thusnelda ihren römischen Verehrer in grausamer Umkehrung der Hally-Szene zerfleischen lässt. Bis zu dieser, alle Regeln der klassischen Dezenz sprengenden Szene, arbeitet sich das Drama an einem Machtkalkül ab, der wesentlich auf der Verbreitung von unverbürgten Nachrichten und der Vereindeutigung von unsicheren Bedrohungen beruht.

Diese Szenarien einer diffusen Gefährdung durch einen Feind in wechselnder Gestalt reagieren zweifellos auf die historische Konstellation des entthegten Krieges, wie sie im Jahr 1809 und später in den Befreiungskriegen gegeben war. Jedoch bilden Kleists Drama und die politischen Schriften diese Gegebenheiten nicht einfach nach. Vielmehr beteiligen sie sich als Literatur mit dem Entwurf spezifischer Formgebungen und Figurationen an der Neuvermessung des Politischen im Zeichen unversöhnlicher Konfrontation. Sie werfen damit die Frage nach der Kriegsführung auf unbestimmtem Terrain und gegen einen verborgenen Feind auf und perspektivieren sie zugleich auf eine ganz eigenständige Weise. Für die Darstellung eines solchen Konfliktgefüges und eines dergestaltigen Feindschaftsverhältnisses weist Kleist der Familie eine Schlüsselrolle zu. Während seine politischen Schriften, die *Ode Germania* und der *Katechismus der Deutschen*, die Familie als Kampfverband gegen einen von außen kommenden Feind mobilisieren und mit der Erregung von starken Affekten zum Krieg zurüsten, verläuft die Frontlinie in der *Herrmannsschlacht*, wie des Öfteren dargestellt worden ist, mitten durch die Familie, genauer gesagt durch den Körper der Frau. Demgegenüber gehen die späten Novellen, wie hier im Anschluss an die für die politischen Schriften und das Drama erarbeiteten Perspektiven gezeigt werden soll, einen Schritt weiter. Sie machen die Familie zum Kampfplatz und verfeinden ihre Angehörigen miteinander. Dabei tragen sie der Enthegung des Krieges und der Verschleierung der Feindschaft auf unterschiedliche Weise Rechnung. Im Fall des *Findlings* schwelt die ursprüngliche, nicht zu überbrückende Fremdheit des Adoptivkindes unterschwellig weiter, bis sie in offene Feindschaft umschlägt. Im *Zweikampf* geht es um das serielle Fortwuchern einer alten Feindschaft, die schließlich einen ganzen Verwandtschaftsverband erfasst. Stets ist es die unversöhnliche Feindschaft von einem, der die anderen, lange bevor er sich zu erkennen gibt, mit Krieg überzieht.

Der Hinweis, dass auch und gerade Kleists späte Erzählungen im Zeichen des Krieges stehen, ist seinem ersten Herausgeber, Ludwig Tieck, zu verdanken.¹⁵ In der Vorrede zu den hinterlassenen Schriften, die im Jahre 1821 erscheinen, stellt Tieck die Erzählungen ausdrücklich in den Zusammenhang der österreichischen Erhebung: »Dieser Krieg hatte den Verfasser [Kleist] wieder auf lange Zeit von seinen Studien entfernt und sein Gemüth noch mehr verstimmt. Er lebte dann wieder in Berlin und gab hier 1810 und 1811 seine gesammelten Erzählungen heraus, denen er noch einige neue hinzufügte.«¹⁶ Unter den hinzugefügten Werken befand sich außer dem *Findling* auch *Der Zweikampf*. Von dem hymnischen Lob, mit dem Tieck die Erzählungen an anderer Stelle bedenkt¹⁷ und das seither gern zitiert wird, bleiben die späten Stücke ausdrücklich ausgenommen. Die Kurzcharakteristik, mit der Tieck in seiner Eigenschaft als Herausgeber jedes Werk versieht, fällt beim *Zweikampf* zurückhaltend aus. Tieck entdeckt zwar »viele treffliche Züge«, doch die Stoffwahl und vor allem die umständliche Handlungsführung mit dem »sonderbare[n] Prozeß [...] interessirt uns nicht so, daß wir oft und gern zu dieser Erzählung zurückkehren sollten.«¹⁸ Im Falle des *Findlings* gerät Tiecks Kommentar zur Warnung. Es ist von einer »verwickelten Geschichte« die Rede, »deren Held nur Widerwillen erregt« und deren Darstellung »mehr peinigend als ergreifend« sei.¹⁹ Mit dem Hinweis auf das Experimentelle der Konstruktion, das Widerständige der Figuren und die polarisierende Affektregie hat Tieck trotz deutlichen Vorbehalts zwar wesentliche Merkmale der Erzählung benannt, doch die Spur des Krieges und die Frage nach der Feindschaft aus den Augen verloren. Dies ist umso erstaunlicher, als er seiner Ausgabe auch einige der politischen Schriften des Jahres 1809 beigelegt hat. Sie waren Tieck zusammen mit dem Nachlass Kleists zugefallen und wurden von ihm, soweit sie nach seinem Urteil »nicht zu sehr für den Augenblick geschrieben sind«, zum ersten Mal in Druck gegeben.²⁰ Der nachfolgende Lektürevorschlag will die Spur des Krieges im *Findling* und im *Zweikampf* wieder aufnehmen und die dort entworfenen Figurationen der Feindschaft sichtbar machen.

Das feindselige Schwelen der Fremdheit

Der Findling trägt die Feindschaft in die Familie. Über eine sorgfältig konstruierte Abfolge von Unfällen und Zufällen wird eine Kernfamilie, bestehend aus Antonio Piachi, einem »wohlhabend[en] Güterhändler« (SW III, 265), seiner zweiten, wesentlich jüngeren Frau Elvire und seinem Adoptivsohn Nicolo, zuerst zusammengeführt, dann aber so lange gegeneinander getrieben, bis am Ende ihre Auslöschung steht.²¹ Auf den ersten Blick ist das Untergangsgesche-

hen, von dem die Novelle berichtet, auf die Tradition ihrer Gattung bezogen. Seit der Begründung des novellistischen Erzählens durch Boccaccio und seit seiner Erschließung für die deutsche Literatur durch Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, steht die Form der Novelle im Zeichen der Katastrophe.²² Bei Boccaccio ist es das Wüten der Pest, das zum Rückzug aus der Welt und zum Erzählen führt. Bei Goethe ist es dagegen der Krieg, genauer die unvorhersehbaren Truppenmanöver des napoleonischen Bewegungskrieges, die es einer Gruppe von versprengten Adligen erlauben, durch eine Lücke im Frontverlauf ins Refugium eines Landguts zu entkommen und sich die Zeit bis zum Abflauen der Kampfhandlungen mit Geschichten zu vertreiben. In diesen Novellenzyklen markiert der Ausnahmezustand den rahmengebenden Hintergrund, vor dem die geselligen Gemeinschaften zusammenfinden und ihre Erzählungen austauschen. Zu beiden Sammlungen unterhält Kleists Novelle ausweisbare Bezüge. Allerdings fehlt im *Findling* ein Rahmen, und die Katastrophe ist in den Text selbst verlagert. Der Ausbruch der Pest stößt die eigentliche Handlung nicht allein an, sondern setzt weit darüber hinausreichende Abwehrmaßnahmen in Gang, die den Verlauf der Geschichte nachhaltig prägen.²³ Feindseligkeiten innerhalb der Familie treten relativ bald zutage und steigern sich zusehends zu immer entschlossener geführten Auseinandersetzungen. Zwar ist vom Krieg nicht ausdrücklich die Rede, doch das ist – trotz Tiecks entsprechendem Hinweis im Vorwort seiner Kleist-Ausgabe – vielleicht wenig überraschend.²⁴ Hatte doch Schiller in seiner Ankündigung zur Zeitschrift *Die Horen*, wo auch Goethes *Unterhaltungen* erstmals erschienen, darum nachgesucht, »sich über das Lieblingsthema des Tages ein strenges Stillschweigen aufzulerlegen« und alles zu vermeiden, wodurch »das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt«.²⁵ Schon Goethe hat sich bekanntlich nur dem Buchstaben nach an Schillers Ermahnung gehalten und die Novellen seiner Sammlung unterschwellig gegenüber dem Kriegsgeschehen geöffnet. Daran knüpft Kleist anderthalb Jahrzehnte später an. In ironischer Wendung gegen Schiller ist das von diesem geforderte »Stillschweigen« in Kleists Novelle erst dann gegeben, wenn das Erzählen selbst »ganz in der Stille« (SW III, 283) zu einem Ende gekommen ist. Solange es währt, ist dagegen das »Geräusch des Kriegs«²⁶ vernehmlich.

Ein frühes Echo der Störgeräusche des Krieges findet sich in der Bemerkung, dass der Kaufmann Piachi »ein geschworener Feind aller Bigotterie war« (SW III, 267). Die Bigotterie ist eine der »beiden Leidenschaften Nicolos«, die seinen Pflegeeltern Anlass zur Sorge geben; bei der anderen handelt es sich um einen früh erkennbaren, ausgeprägten »Hange zu den Weibern« (SW III, 271). Die Pflegeeltern tun das anfänglich als Charakterfehler ab, denen sie

mit Fürsorge und Strenge entgegenzuwirken suchen.²⁷ Doch Nicolo sträubt sich nicht nur gegen alle Erziehungsversuche, er schmiedet auch einen »satanischen Plan« (SW III, 279) gegen seine Retter und Wohltäter. Der Anschlag hat »die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist« (ebd.), zum Ziel – seinen Vater aus dem eignen Haus und Geschäft zu vertreiben und seine Mutter zu verführen. Die Ausführung gelingt nur zum Teil. Elvire erleidet einen Zusammenbruch und stirbt durch die »Folgen eines hitzigen Fiebers« (SW III, 281). Piachi wiederum gerät darüber so in Rage, dass er seinem Ziehsohn den Schädel einschlägt, und wird in direkter Konsequenz seiner Tat auf dem Schafott gerichtet. Die Sterbesakramente lehnt er vehement ab, um, wie er sagt, »des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden« (SW III, 282f.). Selbst mit dem katastrophischen Schlussbild will die Familienfeindschaft kein Ende finden.

Was sich auf derart grausige Weise in der Hölle zu vollenden verspricht, hatte einst in Rom, der ewigen Stadt und dem Sitz des Heiligen Stuhls, begonnen. Die Gegenpole der Heilsgeschichte umrahmen markant die Erzählung. Dieser Topographie der erzählten Welt entsprechend, werden auch die Figuren, die sie bevölkern, vom Erzähler polar angeordnet. Auf der einen Seite ist da Piachi, »der gute Alte« oder »der redliche Alte« (SW III, 265, 273) mit »seiner jungen, trefflichen Gemahlin«, gemeint ist die »treue, treffliche Elvire«, der »ein schönes und empfindliches Gemüt« sowie eine »reine Seele« zugesprochen werden (SW III, 267–269, 279). Auf der anderen Seite ist da Nicolo, der die Geschichte noch im Stande der »Unschuld« betritt, aber am Ende zu einem »Elenden« geworden ist (SW III, 265, 280). Immer drastischer wertet der Erzähler Nicolo und seine Unternehmungen als »übel«, »bitter«, »heimtückisch«, »unnatürlich«, »schändlich«, »abscheulich« und »höllisch« (SW III, 273, 276, 278f., 281). Die abschätzigen Urteile nehmen eine Reihe von Unterscheidungen in Anspruch – zwischen gut und böse, redlich und unredlich, nützlich und schädlich, rechtmäßig und unrechtmäßig. Diese fallen in die Gebiete von Religion, Moral, Ökonomie und Recht, die sie mit wechselnder Akzentuierung, aber eindeutiger Wertung berühren. Da jede Unterscheidung zwei Seiten aufweist und da immer dieselben Figuren, nämlich Piachi und Elvire, auf die Seite des Präferenzwerts sortiert werden, während Nicolo gleichbleibend auf den negativen Gegenpol verwiesen wird, verdichten sich die Unterscheidungen in ihrer Summe zu einem umfassenden Gegensatz, dessen Medium die Familie ist. In Erweiterung von Carl Schmitts politischer Differenzfigur ließe sich auch dieser familiäre Gegensatz mit Hilfe der »Unterscheidung von Freund und Feind«²⁸ bestimmen. Vorbereitet durch Kleists politische Schriften sowie die *Herrmannsschlacht*, die jeweils die Politisierung der Familie vorangetrieben haben, überträgt sich die globale Differenz vom Politischen ins Private. Zwar

schränkt Schmitt ein: Der Feind »braucht nicht moralisch böse, er braucht nicht ästhetisch häßlich zu sein; er muß nicht als wirtschaftlicher Konkurrent auftreten«²⁹. Doch schließt das keineswegs aus, dass ein Feind genau das ist. Jedenfalls ist der Feind, den Kleists Erzähler unter seinem Personal ausgemacht hat, nach dessen Einschätzung alles zugleich – Nicolo ist heilsgeschichtlich ein Verworfener, dem die Hölle bestimmt ist; moralisch ein bis ins Mark Korruptierter, der seine Leidenschaften nicht bezähmen kann und sich gegenüber seiner Umgebung verstellt; ökonomisch ein Verschwender, der die Hinterlassenschaft seiner Familie seiner Bigotterie aufopfert; sowie rechtlich ein Erbschleicher, der sich nicht mit der Übertragung von Haus und Geschäft begnügt, sondern die Erblässer zu Lebzeiten zu vernichten sucht. Kleists Erzähler, der diese sicher ausbaufähige Liste von Vorhaltungen anfertigt, ergreift auf auffällige Weise Partei.³⁰ Indem er Nicolo brandmarkt, setzt er zugleich Piachi und Elvire ins Recht. Auf diese Weise ergeben sich – unabhängig von der Frage, wie sich die Umstände des Geschehens dazu stellen – absolute Gegensätze, die sich weder vermitteln, noch überbrücken, noch aufheben lassen. Da sich die Gegensätze überdies immer wieder an derselben Konstellation von Figuren festmachen, verdichten sie sich zu einer Feindschaft, die ihr Medium nicht im Politischen, sondern im Persönlichen findet.³¹

Eine Ursache der Feindschaft wird im *Findling* nicht eigentlich benannt.³² Doch lenkt schon der Titel der Novelle die Aufmerksamkeit auf das Moment der Fremdheit. Der Ausdruck ›Findling‹ hat, wie des Öfteren festgestellt wurde, eine soziale oder genealogische und eine geologische Bedeutung.³³ Er kann sowohl ein elternloses Kind bezeichnen, das von anderen angenommen wird, als auch einen Gesteinsbrocken, der erratisch aus einer anders geformten Landschaft herausragt. In beiden Bereichen wird ein Ordnungsmuster gesetzt und eine Störung registriert. Weder das angenommene Kind noch das aufgefundene Gestein können den Makel ihrer ungeklärten Herkunft tilgen. In ihrem Umfeld bleiben sie Unzugehörige oder Fremde. Im Zusammenhang von Fremdheitsfiguren ist noch einmal auf Carl Schmitt zu verweisen. Der Feind, so erklärt Schmitt bündig, »ist eben der andere, der Fremde, und es genügt zu seinem Wesen, daß er in einem besonders intensiven Sinne existentiell etwas anderes und Fremdes ist.«³⁴ Entsprechend scheint im *Findling* die Feindschaft daher zu rühren, dass der Fremde ein Fremder bleibt, obwohl er Teil der Familie wird. Aus der weiterschwelenden, nie ausgeräumten Fremdheit entstehen die Spannungen, die zur Feindschaft führen. Fremd ist keineswegs nur Nicolo, der im strengen Sinne kein Findelkind ist, da seine Eltern bekannt sind. Auch Elvire und Piachi halten einander auf Abstand. Die Distanz zwischen den Angehörigen scheint zum einen der ungewöhnlichen Entstehungsgeschichte der Familie

geschuldet zu sein, zum anderen aber aus einem anhaltenden Ungleichgewicht der Gefühlslagen zu resultieren. Beides läuft auf dasselbe Resultat hinaus: Diese Familie kann die Kluft zwischen ihren Mitgliedern nicht überbrücken.

Die Kernfamilie aus Fremden hat sich in Stufen gebildet. Eine erste Vorgeschichte legt in geraffter Form dar, wie es zur Adoption Nicolos gekommen ist. Der Kaufmann Piachi hat sich seiner angenommen, nachdem er auf einer Handelsreise in ein Pestgebiet geraten war und seinen leiblichen Sohn Paolo an die Seuche verloren hatte. Schon bald hat er den Knaben, wie der Erzähler nüchtern bilanziert, »in dem Maße lieb gewonnen, als er ihm teuer zu stehen gekommen war« (SW III, 267). Nicolo wird zur Schule geschickt und im väterlichen Kontor angestellt. Die Geschäfte führt er fortan mit so viel Fleiß und Geschick, dass sich der kaufmännische Kalkül, mit dem der Erzähler Gefühle gegen Blutsbande verrechnet hatte, auszuzahlen scheint. Volljährig geworden wird Nicolo mit einer Nichte Elvires verheiratet und die Eltern ziehen sich, nachdem sie ihm Haus, Geschäft und Vermögen übertragen haben, »in den Ruhestand zurück« (SW III, 268). Eine eingeschobene zweite Vorgeschichte zeichnet Elvires Weg in die Ehe nach. Als ihr Elternhaus in Brand geraten war, wurde die damals Dreizehnjährige von einem Genueser Ritter namens Colino vor den Flammen gerettet. Doch ihr Schutzengel zog sich bei seiner Tat eine gefährliche Wunde zu, der er, trotz ihrer aufopferungsvollen Pflege, nach dreijährigem, qualvollen Leiden erlag. Piachi, der seine erste Frau verloren hatte, lernte Elvire während dieser Zeit kennen und heiratete sie einige Jahre später. Eine Epidemie, eine Feuersbrunst und ein weiterer, unspezifizierter Umstand verursachen die Todesfälle und sorgen somit dafür, dass das Geflecht von Bindungen und Beziehungen neu geknüpft werden kann. Das Resultat ist eine Familie, die aus einer Kette von Katastrophen hervorgegangen ist.

Die Familienkonstellation von Piachi, Elvire und Nicolo hätte also auch eine ganz andere sein können. Es ist offensichtlich, dass »kein Platz in dieser seltsamen Familie [...] mehr mit der originalen Person besetzt«³⁵ ist. Jeder ersetzt einen Toten. Nicolo ersetzt Paolo; Piachi ersetzt Colino; und Elvire ersetzt Piachis erste Frau. Doch lassen sich die Toten nicht so einfach ersetzen. Sie bleiben vielmehr latent gegenwärtig und machen weiterhin Ansprüche auf ihre Plätze geltend. So werden die Lebenden fortwährend daran erinnert, dass sie nur die zweite Besetzung sind. Nicolo erhält, sobald er in die Hausgemeinschaft aufgenommen wird, Paolos Schafstatt zugewiesen und muss seine Kleider auftragen. Elvire hat sich emotional nie von ihrem Retter gelöst und betreibt um ihn einen hingebungsvollen Devotionalienkult, den ihr Ehemann sich zu stören hütet, wie er überhaupt jede Erinnerung an seinen Vorgänger tunlichst vermeidet. Piachi schließlich scheint seit dem Tod seiner ersten Frau

nicht mehr fähig zu sein, die Ehe zu vollziehen. Die gegenwärtige Familienkonstellation ist nicht nur von Anfang an kontingent, sie ist außerdem in höchstem Maße prekär, da jede Position nachweislich austauschbar, und somit stets von Veränderung bedroht ist. Als Nicolo sich schließlich daran macht, Colino zu ersetzen und Piachi zu verdrängen, werden die Positionen im Beziehungsdreieck invertiert. Damit kollabiert das labile Ordnungsgefüge dieser Familie.

Fremdheit äußert sich außerdem dadurch, dass sich die Familie nie im emotionalen Einklang befindet. Insbesondere dann, wenn im Beziehungsdreieck ein Austausch von Positionen ansteht oder ein vergangener Wechsel wieder durchscheint, kommt es zu affektiven Verwerfungen. Das zeichnet sich schon in der Eingangsszene ab. Als der pestkranke Knabe sich Piachi in seinem Wagen »nach der Art der Flehenden [...] und in großer Gemütsbewegung« nähert, erfährt der Angesprochene zunächst eine »Regung des Entsetzens« und will am liebsten »den Jungen weit von sich schleudern« (SW III, 265). Die Bitt- und Demutsgeste löst Grauen, Abwendung und Gewalt aus. Erst als der Knabe hilflos in sich zusammensinkt, weicht der instinktive Abwehrmechanismus dem Mitleid. Nach der Entlassung aus der Quarantäne, in der der leibliche Sohn erkrankt und gestorben ist, haben sich die Verhältnisse umgekehrt. Nun ist es Piachi, der schmerzerfüllt anbietet, den Waisenknaben zu sich zu nehmen, und dieser, der mit einem einfachen »o ja! sehr gerne« (SW III, 266) der Bitte entspricht. Piachi vollzieht die Aufnahme durch einen Akt, der gleichermaßen symboltragend wie affektgeladen ist. Er hebt den Jungen nämlich mit »einer großen Bewegung« (SW III, 266) zu sich in den Wagen. Nicolo wiederum bleibt davon ungerührt und gibt die unbeteiligte Haltung auch dann nicht auf, als Piachi während der Heimreise immer wieder in Tränen ausbricht. Ähnlich verläuft die erste Begegnung mit Elvire. Während sie den Jungen ohne Vorbehalt »an ihre Brust drückte«, lässt dieser die Umarmung »fremd und steif« vor ihr stehend über sich ergehen (SW III, 267). Weder Art noch Intensität der Gefühlsregungen der Beteiligten stimmen in diesen Miniaturszenen überein. Piachi, Elvire und Nicolo bleiben sich auch deshalb fremd, weil sich zwischen ihnen kein emotionaler Gleichklang einstellen will.

Die Kehrseite dieser Verhältnisse zeigt sich in der Diskrepanz von Gemütszustand und Affektausdruck. Elvire scheint in besondere Weise davon betroffen zu sein. Ihr »mildes, von Affekten nur selten bewegtes Antlitz« (SW III, 273) verbirgt, dass die Gefühle darunter keineswegs nur sanft dahinfließen. Zu Aufwallungen kommt es, wenn die Familie es ihr nicht gleichtut. So hat sich Nicolo durch seinen »Hang für das weibliche Geschlecht« (SW III, 267) früh ihren Tadel zugezogen. Als er seinem Begehren nachgibt und noch während der Trauerzeit für seine im Kindbett verstorbene Frau eine alte Affäre wieder

aufnimmt, reagiert sie mit einem »Unwille[n], der sich mit sanfter Glut auf ihren Wangen entzündete« (SW III, 273). Im Unterschied zu Nicolo trägt Elvire selbst ihr Begehren nicht nach außen. Vielmehr hat sie sich dafür in ihren Privaträumen eine Art von Schrein eingerichtet. Vor einem lebensgroßen Porträt ihres Retters Colino verfällt sie regelmäßig in den Zustand der »Verzückung«, wobei sie »recht mit dem Accent der Liebe« seinen Namen flüstert (SW III, 273). Mittels dieser Verrichtungen kann sie ihren Gleichmut wiederherstellen. Das Übrige besorgt ihr Mann, indem er alles, was »ihr schönes und empfindliches Gemüt auf das heftigste bewegte« (SW III, 269), von ihr fernhält. Wie das emotionale Gleichgewicht zwischen den Familienmitgliedern, so ist auch die ausgewogene Gemütslage des Einzelnen prekär und muss mit mehr oder weniger umständlichen Vorkehrungen geschützt werden.

Im Verlauf der Erzählung steigern sich diese emotionalen Spannungen zusehends. Elvire zeigt sich »starr vor Entsetzen« (SW III, 271), als sie Nicolo zu nächtlicher Stunde im Hause antrifft und diesen aufgrund seiner Verkleidung mit ihrem Geliebten Colino verwechselt. Piachi sieht sich »tief entwürdigt« (SW III, 272), als er entdeckt, dass Nicolo entgegen seinem ausdrücklichen Verbot die Affäre weiterführt. Nicolo wiederum glaubt sich von dem Alten bloßgestellt, was »ihn tief beschämte« und einerseits »einen brennenden Haß gegen Elviren« auslöst; andererseits aber auch seine »Begierde« nach ihr entzündet (SW III, 272f.). Zug um Zug manövrieren sich die Familienmitglieder so in Positionen affektiver Extreme. Die »Mixtur der Affekte« wird sich zwar in keinem Fall genau bestimmen lassen, doch ist sie zweifellos brisant.³⁶ Nicolo radikalisiert sich als erster. »Beschämung, Wollust und Rache« fungieren als Katalysatoren für den »satanischen Plan« der Vergewaltigung Elvires (SW III, 279). Elvire reagiert darauf, dass sie statt eines Porträts eine leibhaftige Gestalt – Nicolo im Kostüm Colinos – antrifft, mit Affektüberschuss, Ohnmacht und Fieberschüben. Allein Piachi, der sich rechtzeitig einfindet, um die Vergewaltigung zu verhindern, praktiziert weiterhin Affektkontrolle. Er quittiert die Szene mit Sprachlosigkeit und will sich damit begnügen, den Täter aus dem Haus und aus der Familie zu verbannen. Erst als die Ausübung väterlicher Autorität, die Anrufung der Gerichte und der Appell an die Regierung des Kirchenstaats sämtlich zu »machtlosen Hebel[n]« (SW III, 281) werden, brechen sich die Affekte auch bei ihm Bahn. Dann allerdings fallen alle Schranken. Es kommt zum physischen Kampf, dem Inbegriff jeder Feindschaft.³⁷ Piachi lässt seiner »Wut« freien Lauf und drückt dem »von Natur schwächeren Nicolo [..] das Gehirn an der Wand ein« (SW III, 281). Doch auch der eruptive Ausbruch atavistischer Gewalt vermag das Feuer der aufgepeitschten Affekte nicht mehr zu löschen. Einmal entfacht schwelt die Glut des Extremen weiter.

Piachis Bluttat wird vor Gericht geahndet. Vor seiner Hinrichtung, die schnell beschlossen ist, weigert sich der Verurteilte hartnäckig, das erlösende Abendmahl zu empfangen. Den gesamten Schlussabschnitt der Novelle widmet Kleist dieser Verweigerung. In einer dramatischen Szene vergegenwärtigt er die Konfrontation, die sich unmittelbar vor dem Schafott abspielt. Während sich ein Vertreter des Kirchenstaats abmüht, dem Alten »die Strafwürdigkeit seiner Handlung fühlbar zu machen«, hält der andere die geweihte Hostie, »das heilige Entsühnungsmittel«, bereit (SW III, 282). Es ist eine letzte Entscheidung, die im Angesicht des Todes direkt unter dem Galgen zu treffen ist. Zur Wahl stehen Verdammnis oder Erlösung, Reue oder Hass, Himmel oder Hölle. An drei aufeinander folgenden Tagen wiederholt sich das Schauspiel. Das Ergebnis ist – vielleicht in einer zornigen Überbietung der Petrusgeschichte – immer dasselbe: die vehemente Ablehnung der Gnadenmittel. Piachi besteht darauf, dass er »in den untersten Grund der Hölle hinabfahren« (SW III, 282f.) will. Warum will Piachi in die Hölle kommen? Wenn sich, wie es zuvor heißt, die »Wohnungen des ewigen Friedens« (SW III, 282) im Himmel befinden, dann muss die Hölle der Ort des Krieges sein. In der Zurückweisung von Reue und in der Entgrenzung des Hasses zeigt sich auch der letzte Überlebende der Familie am Ende der Novelle zum Krieg und zur Feindschaft gerüstet. Es ist ein Krieg, der keine Schranken mehr kennt, der einmal begonnen, bis zum Ende ausgefochten werden muss, und der erst mit der vollständigen Vernichtung des Feindes entschieden werden kann, nicht aber durch die Intervention oder den Richterspruch eines Dritten und sei es Gott.³⁸

Die serielle Wucherung der Feindschaft

Die Austragung und die Entscheidung von Feindschaft im Rahmen eines archaischen Rituals, dem sogenannten Gottesurteil, steht im Zentrum einer weiteren Novelle von Kleist. *Der Zweikampf* bildet in gewisser Weise das Gegenstück zum *Findling*. Es handelt sich, wie Wilhelm Grimm mit Geringschätzung bemerkt hat, um eine »Rittergeschichte, wie es deren mehrere gibt«³⁹. Für das *setting* der Geschichte, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts angesiedelt ist, mag das zutreffen. Was die Konstruktion angeht, so dürfte die Novelle indes ihresgleichen suchen. Kleist hat das Kunststück fertig gebracht, mehrere narrative und diskursive Komplexe miteinander zu verschachteln.⁴⁰ Ganz ähnlich wie im *Findling* geht es auch im *Zweikampf* um »Genealogie, Besitz- und Verwandtschaftsverhältnisse, Sexualität, sozialen Rangstreit, männliche und weibliche Ehre«⁴¹ sowie um die Feindseligkeiten, die auf diesen Feldern entstehen. Wiederum gibt die Familie, die hier großflächig zum Verwandtschaftsverbund

erweitert wird, das Ordnungsmuster vor. Dabei scheint Kleist die zeitgenössische Modeerscheinung der Rittergeschichte zu nutzen, um dem althergebrachten Zusammenhang von Fehde und Feindschaft nachzugehen.⁴²

Der Zweikampf beginnt mit zwei atemlos vorgetragenen und verdichteten Eingangssätzen. Sie schildern den Mord an Herzog Wilhelm von Breysach durch einen Pfeilschuss aus dem Hinterhalt und dessen mit letzter Kraft vorgenommene Regelung der Erbfolge. Diese sieht vor, dass sein natürlicher Sohn, Graf Philipp von Hüningen, als Thronfolger eingesetzt wird und dass die Mutter des Knaben, Gräfin Katharina von Heersbruck, bis zu seiner Volljährigkeit als Regentin amtiert. Durch die Übereinkunft, die der sterbende Herzog seinen Vasallen abringt, haben sein Halbbruder, Graf Jacob der Rotbart, und dessen Söhne das Nachsehen. Jedoch unternimmt der Übergangene nichts, um das dynastische Legat anzuzweifeln. Damit wendet sich die Geschichte der Untersuchung des Mordfalls zu. Die Mordwaffe, ein auffällig gearbeiteter Pfeil, belastet den Rotbart. Vor die Schranken des kaiserlichen Gerichts zitiert, verteidigt sich dieser, indem er ein delikates Geheimnis öffentlich macht: er habe die Mordnacht mit einer Witwe von makellosem Ruf, Littegarde von Auerstein, verbracht. Hier setzt die Erzählung noch einmal neu an und trägt die Vorgeschichte der zurückgezogen auf der väterlichen Burg lebenden Frau Littegarde und ihrer Verehrer nach. Um ihre Gunst konkurrieren unter anderem der Rotbart, den sie verabscheut, und Herr Friedrich von Trota, Kämmerer am herzoglichen Hof, dem sie im Stillen zugetan ist. Diese beiden sind es auch, die als Rivalen den titelgebenden Zweikampf ausfechten. Das Ordal soll über die Anschuldigungen des Rotbarts entscheiden, aufgrund derer der betagte Vater der Frau Littegarde aus Scham ins Grab gesunken ist und ihre Brüder sie daraufhin aus der Stammburg vertrieben und vom Erbe ausgeschlossen haben. Im dramatisch geschilderten Gottesurteil, dem Höhepunkt der Erzählung, geht es um den anhängigen Prozess, da Frau Littegarde, vertreten durch Friedrich von Trota, auf ihrer Unschuld und ihrem Erbe besteht. Vor der versammelten Reichsritterschaft gleichen die Kontrahenten ihre Kampfweise der Art ihrer vorausgegangenen juristischen Argumentation an. Während der Kämmerer Friedrich, ganz von der Schuldlosigkeit Littegardes überzeugt, sich nach einem frühen Angriff so tief in den Platz eingräbt, »als ob er darin Wurzeln fassen wollte«, gehen »die tückischen Stöße des Grafen [...] gleichsam von allen Seiten zugleich« auf ihn nieder (SW III, 332). Der Kampf endet damit, dass der leicht verletzte Graf seinen Widersacher nach einer ungeschickten Bewegung scheinbar tödlich verwundet. Entgegen dem Augenschein ist der Ausgang nicht eindeutig. Während sich der Kämmerer erstaunlich rasch von seinen Verletzungen erholt und bald völlig wiederhergestellt ist, verschlimmert sich der Zustand

des Grafen zusehends. Angesichts dessen beginnt eine breit geführte Debatte um die Deutung des Gottesurteils. An dieser Stelle schaltet der Erzähler noch einmal eine Vorgeschichte ein. Diesmal stellt sich heraus, dass der Graf Jacob eine Affäre mit der Zofe von Frau Littegarde hatte und dass er ohne sein Wissen in der Mordnacht sie, und nicht ihre Herrin, getroffen hatte. Überdies ist die Zofe in der Liebesnacht schwanger geworden und verklagt nun den Grafen auf Unterhalt. Mit der Klärung dieser Umstände kehrt die Geschichte zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Auf den Richtplatz gebracht, gesteht der sterbende Rotbart mit seinen letzten Atemzügen, dass er den Mord an seinem Bruder in Auftrag gegeben hat. Der Kaiser lässt daraufhin den Leichnam des Grafen auf dem Scheiterhaufen verbrennen, während Frau Littegarde und der Kämmerer wieder in ihre Rechte eingesetzt werden.

Die verwickelte, in mehreren Schüben erzählte Geschichte bietet eine Reihe von Themen, Figurenkomplexen und Gattungsmustern an.⁴³ Sie beginnt als Bericht über einen Erbfolgestreit und dessen Vorgeschichte in einer Mesalliance und der Feindschaft zweier Brüder, die vielleicht aus dem Streit um die Frau resultiert. Nach dem Mord wandelt sich die Erzählung zu einer Detektivgeschichte, die zwar erste Indizien zutage fördert, aber schon in den Anfängen steckenbleibt. An ihre Stelle tritt bei nahezu vollständigem Wechsel des Personals eine Liebes- und Verleumdungsgeschichte, mit der sich ein weiterer Erbfolgestreit, nämlich der von Frau Littegarde mit ihren Brüdern, verbindet. Dieser wiederum mündet in die spannungsgeladene Kampfszene des ritterlichen Duells. Dessen uneindeutiger Ausgang stößt eine dialogische Reflexion über die Aussagekraft des Gottesurteils an, die in erster Linie der unterlegene Kämmerer, dessen Mutter sowie die schuldig befundene Frau Littegarde führen. Eine neuerliche, eingeschobene Nebenepisode präsentiert eine Schlafzimmersintriqe mit Personentausch, bei der zudem ein Kind gezeugt wird, was einen weiteren Rechtsstreit zur Folge hat. Die Erzählung endet mit einer Enthüllungsszene, die zwar keineswegs alle Fäden zusammenführt, aber zumindest das Geständnis des Mordauftrags erbringt.

Dieses durchaus verwickelte Geschehen reduziert sich unter dem Blickwinkel der Feindschaft. Dann handelt die Geschichte von einem, »dem Grafen Jacob dem Rotbart«, der nicht nur mit seinem Bruder, wie es gleich einleitend heißt, »in Feindschaft lebte« (SW III, 314), sondern auch mit allen übrigen.⁴⁴ Der Rotbart macht Front gegen seinen Halbbruder, den amtierenden Herzog, dem er die Herrschaft neidet und den er ermorden lässt; gegen dessen Witwe und Erben, die er in den folgenden Mordprozess verstrickt; gegen seine eignen Söhne, die er durch seinen plötzlichen Sinneswandel um die Thronfolge und durch den Mordauftrag letztlich um ihr Erbe bringt; gegen die unbescholtene

Frau Littegarde, die er als seine Geliebte ausgibt; gegen deren Zofe, mit der er tatsächlich ein Liebesverhältnis unterhalten und ein Kind gezeugt hat; gegen den Kämmerer Friedrich von Trota, mit dem er den Zweikampf als Gottesgericht bestreitet; sogar gegen den Kaiser, der gegenüber diesem Ritter »eine Art von Mißtrauen nicht unterdrücken konnte« (SW III, 342), und sogar gegen die Vorsehung selbst, die in einem »sündhaft angerufenen göttlichen Schiedsurteil« (ebd.) auf die Probe gestellt wird. Die Feindseligkeiten des Rotbarts sind zum Teil offensichtlich, zum Teil müssen sie umständlich durch die Feststellung von Indizien, Klärung von Umständen und Hinzuziehung von Zeugenaussagen aufgedeckt werden. Ihr ganzer Umfang wird erst am Ende ersichtlich, wenn die verschiedenen Episoden auserzählt sind. Mit dem spektakulären Tod des Rotbarts auf dem Richtplatz und der dramatischen Enthüllung des ursprünglichen Verbrechens, des Brudermordes, vor dem Kaiser kommt die Feindschaft zum Erliegen.

Verglichen mit dem *Findling* experimentiert *Der Zweikampf* mit einer seriellen Konstruktion von Feindschaft, bei der eine Position – die des Antagonisten – konstant bleibt, während die Besetzung der anderen kontinuierlich wechselt. Zwar ist fragwürdig, ob sich die jeweiligen Feindseligkeiten des einen gegenüber den zahlreichen anderen zur Feindschaft schlechthin hochaddieren, ob also der erwiesene Feind aller gleichzeitig auch der universale Feind sein muss. Doch ist das Asymmetrische der Konstruktion auffällig. Ist der Rotbart der Feind, so fehlt ihm ein Gegenüber von vergleichbarem Gewicht. Denn keiner der Angefeindeten lässt sich derartig rückhaltlos und umfassend auf eine Auseinandersetzung ein, dass deswegen von Feindschaft gesprochen werden könnte. Am nächsten kommt einem solchen Gegenspieler noch der Kämmerer Friedrich von Trota.⁴⁵ Dieser fordert den Grafen Jacob nicht allein zum Duell und konkurriert mit ihm um die Gunst der Frau Littegarde, sondern er ist als Gefolgsmann des Herzogs auch bei dessen Todeskampf anwesend und steht der Herzogin Regentin bei der Aufklärung des Mordfalls bei. Aber auch der Kämmerer ist nicht an allen Konflikten beteiligt, die der Graf unterhält, und wo er auftritt, da vertritt er die Partei eines anderen. So liefert die Novelle zumindest einen Fingerzeig auf das Prinzip der sich gleitend verschiebenden Feindschaft. Dem Grafen als Antagonisten wird nämlich in einer erhellenden Formulierung zugestanden in der fraglichen Liebesnacht selbst »durch eine dritte ihm unbekannt Person« (SW III, 343) getäuscht worden zu sein. Die besagte Person entpuppt sich wenig später als die schon genannte Zofe der Frau Littegarde. Über den vorliegenden Fall und die eher randständige Dienerin hinausweisend ist damit eine bestimmte Figur des Dritten angesprochen. Dieser Dritte tritt in den bestehenden Konflikt ein und erweitert dadurch die

bestehenden Dissoziationen und Antagonismen um eine neue Dimension. Der hinzukommende Dritte in Kleists *Zweikampf* weist gewisse Bezüge zum ›interessierten Dritten‹ auf, dem Carl Schmitt einige Aufmerksamkeit geschenkt hat.⁴⁶ Kleist geht es allerdings weniger um Stellvertreterkonflikte oder um die Irregularität der Kombattanten, sondern um die serielle Verlängerung und die mehrdimensionale Auffächerung von Feindschaftsverhältnissen.

Auch die gleitende Feindschaft des *Zweikampfs* scheint, wenn sie einmal ausgerufen ist, von keiner übergeordneten Instanz oder einem hinzugezogenen Entscheidungsträger geschlichtet werden zu können.⁴⁷ Weder von der Regentin, die an Stelle ihres unmündigen Sohnes dem Herzogtum vorsteht und die in Ausübung dieses Amtes den Mord an ihrem Gemahl zu untersuchen hat, noch vom Kaiser, dem sie den Rechtsstreit in Folge ihrer Befangenheit anvertraut, noch von dem Reichsgericht, das dieser in Basel einsetzt, noch von dem Ausgang des *Zweikampfs*, den der Kämmerer von Trota vor den Schranken eben dieses Gerichts fordert und zugesprochen bekommt, ja nicht einmal von den niederen Gerichten, an die sich die Familie der geschwängerten Zofe wendet, ist eine nachhaltige Entscheidung zu erwarten.⁴⁸ Sei es, dass die Rechtsautoritäten Zurückhaltung üben, dass »die waltenden und herrschenden« Gesetze in den vorliegenden Fällen nicht recht greifen wollen oder dass eine »durch den heiligen Ausspruch der Waffen« herbeigeführte Entscheidung als »Spruch Gottes« doch noch der menschlichen Deutung bedarf (SW III, 336, 330), der Verdacht der Vorläufigkeit und der Revidierbarkeit des Urteils steht immer im Raum. Zum Schluss wird der Zweifel über eine letztgültige Entscheidung sogar kodifiziert, wenn nämlich »in die Statuten des geheiligten *Zweikampfs*, überall wo vorausgesetzt wird, daß die Schuld dadurch unmittelbar ans Tageslicht komme« verpflichtend die Formel eingerückt wird, »wenn es Gottes Wille ist.« (SW III, 349) Dies lässt sich zum einen als tiefschürfender Zweifel an der menschlichen Erkenntnisfähigkeit sowie an den bestehenden Ritualen der Wahrheitsfindung verstehen, der sich auch in Kleists mutmaßlich letzter Novelle artikuliert. Zum anderen kommt darin aber auch die Unvermittelbarkeit von Feindschaft zum Ausdruck. Um noch einmal ein Bild der Novelle zu bemühen, gleicht die Feindschaft jenem eigentümlichen Wundbrand, an dem der Graf Jacob dahinsieht. Denn sie wuchert »auf eine krebsartige Weise« (SW III, 342) und schlägt immer neue, ursprünglich Unbeteiligte in ihren Bann. Die Hinzukommenden erweitern den Kreis der Konfliktparteien und eröffnen neue Fronten. Die Besonderheit des *Zweikampfs* besteht, wie schon ausgeführt, darin, dass die Feindseligkeiten von einem einzelnen ausgehen, der sich nach und nach in eine ganze Reihe von weiteren Konflikten verstrickt. Aus dem selbstgesponnen Netz gibt es letztlich kein Entkommen mehr. Am Ende ist

tatsächlich jede Form der Bindung, die der Graf Jacob eingegangen ist, zerstört – von dem dynastischen Legat in der Beziehung zum Halbbruder, der genealogischen Linie des Vaters zu seinen legitimen und illegitimen Kindern, der Liebe zu Frau Littegarde, dem geschlechtlichen Verkehr mit der Kammerzofe, der feudalkrechtlichen Verpflichtung gegenüber dem Kaiser, der Ehrgemeinschaft des Reichsritterstandes, bis zur durch das »heilige Sakrament« bekräftigten Pflicht zur »Wahrhaftigkeit seiner Aussage« vor Gott (SW III, 343). Der Tod des Rotbarts ist nicht zuletzt Ausdruck dieser universellen Verkehrung von Assoziationen in Dissoziationen, und zwar gerade weil er eine Folge des physischen Kampfes darstellt – der Urszene jeder Feindschaft.

Familiäre Bindungen und Feindschaftsverhältnisse

Während der *Katechismus der Deutschen* das bestehende Band zwischen Sohn und Vater sowie die Ode *Germania* das zwischen Söhnen und Mutter nutzt, um die Generationen gemeinsam auf den Kampf gegen einen Dritten einzuschwören, und während die *Herrmannsschlacht* die Bindung zwischen den Ehegatten durch einen hinzutretenden Dritten auf die Probe stellt, ist dieser Dritte in den späten Novellen Teil der Familie. Zugleich spitzen die Erzählungen jede Beziehung, die sich in den daraus resultierenden Dreiecksverhältnissen mit ihren Verlängerungen auf den Feldern von Sexualität, Recht, Ökonomie, Moral und Religion ergibt, auf den Antagonismus zu. Damit setzen sowohl *Der Findling* als auch *Der Zweikampf* eine Polarität in Geltung, die sich auf kein Feld der menschlichen Beziehungen und Betätigungen mehr festlegen lässt, weil sie alle zugleich und in gleich fundamentaler Weise durchquert. Es ist diese Polarität, die Carl Schmitt in einer epochemachenden Wendung als »äußersten Intensitätsgrad einer Verbindung oder Trennung, einer Assoziation oder Dissoziation« bezeichnet und als »Unterscheidung von Freund und Feind« bestimmt hat – wobei er nicht ohne Grund hinzugefügt hat, dass diese Unterscheidung erst in der Realität des Krieges ihren Sinn erhält.⁴⁹ Dieser Polarität und ihrer Sinnggebung durch den Krieg stellt Kleist nach. Dabei gilt sein besonderes Interesse den gewalttätigen, katastrophischen Auswirkungen, die sich ergeben, wenn Assoziationen sich zu Antagonismen verkehren, wenn also familiäre Bindungen in Feindschaftsverhältnisse umschlagen. Die Familie erweist sich so als ein besonderes Ordnungsmuster der Darstellung. Sie ist einerseits ein Resonanzraum für die Bündelung von Macht und die Identifizierung von Bedrohungen, andererseits wird sie zum bevorzugten Austragungsort von Machtkämpfen und zum Brennspeigel von vermuteten Gefahrenpotentialen. Diese Versatilität gepaart mit dem Vermögen zur Intensivierung und der Bildung

einer Vielzahl von Konfigurationen bieten den Bezug auf die zeitgenössischen Fragen nach Krieg und Feindschaft geradezu an. Der Krieg den Kleists Novellen entfesseln ist ein Familienkrieg mit verborgenen Feindschaften, unerwarteten Kampfplätzen und unversehens hereinbrechenden Gefährdungen. Die feindselige Entzündung einer ursprünglichen Fremdheit im *Findling* sowie das metastasenartige Fortwuchern eines ungelösten Familienzwists im *Zweikampf* sind die Figuren, die Kleist in diesem Zusammenhang durchspielt. Ihre Darstellung trägt sowohl der Enthegung des alteuropäischen Staatenkrieges als auch der Zuspitzung der Feindschaft durch den Partisanen Rechnung. Zugleich weisen die Novellen aber auf drastische Weise darauf hin, dass diese Art der Kriegsführung und diese Ausprägung von Feindschaft, wenn sie sich einmal etabliert haben, kaum noch zu begrenzen, geschweige denn zu vermitteln ist. Als literarische Formgebungen des Extremen greifen die Novellen damit den historischen Konstellationen weit voraus.

Anmerkungen

- 1 Kleists Werke werden nach der Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag unter Angabe der Sigle SW zusammen mit Band und Seitenzahl im Haupttext zitiert: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Marie Barth u.a., Frankfurt/Main 1987–1997.
- 2 Vgl. zum Paradigmenwechsel in der Kriegstheorie im Gefolge der Französischen Revolution: Jörn Leonhard, *Bellizismus und Nation. Kriegsdeutung und Nationsbestimmung in Europa und den Vereinigten Staaten 1750–1914*, München 2008, bes. 111–280; Herfried Münkler, Johannes Kunisch (Hg.), *Die Wiedergeburt des Krieges aus dem Geist der Revolution. Studien zum bellizistischen Diskurs des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*, Berlin 1999.
- 3 Carl von Clausewitz, *Vom Kriege*, hg. von Werner Hahlweg, Bonn 1973, 959.
- 4 Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Berlin 1963, 73 sowie zur Unterscheidung von Freund und Feind: ders., *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corrolarien*, Berlin 1962, 27. Vgl. dazu: Niels Werber, *Vor der Feindschaft. Zum Problem des Ursprungs der Feindschaft und des Mediums der Macht*, in: Cornelia Epping-Jäger u.a. (Hg.), *Freund, Feind & Verrat. Das politische Feld der Medien*, Köln 2004, 268–292. Während Schmitt in dieser Schrift auf einem politischen Verständnis von Feindschaft besteht, erwägt er in der existentiell aufgerüttelten Situation der unmittelbaren Nachkriegszeit auch die Dimension persönlicher Feindschaft: »Der Andere erweist sich als mein Bruder, und der Bruder erweist sich als mein Feind. Adam und Eva hatten zwei Söhne, Kain und Abel. So beginnt die Geschichte der Menschheit« (ders., *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*, Köln 1950, 89). Der Brudermord, der die Menschheitsfamilie entzweit, wird hier zur mythologisch-eschatologischen Urszene der Feindschaft.
- 5 Das Projekt findet sich in einem Brief an seinen Freund Ernst von Pfuel vom Juli 1805 (SW IV, 342–344).

- 6 Hier sei nur verwiesen auf die nach wie vor grundlegende Studie von Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg/Br. 1987.
- 7 Zum Textvergleich Ruth Klüger Angress, *Kleists Abkehrung von der Aufklärung*, in: *Kleist-Jahrbuch*, 1987, 98–114, hier 109–112.
- 8 Zur Geschichte dieser Doppelfigur vgl. Bettina Brandt, *Germania und ihre Söhne. Repräsentation von Nation. Geschichte und Politik in der Moderne*, Göttingen 2010, bes. 106–165.
- 9 Vgl. den Kommentar in *SW III*, 1072–1075.
- 10 Vgl. zur politischen Lyrik insgesamt: Gerhard Plumpe, *Totale Mobilmachung der Lyrik. Kleists Kriegesgedichte*, in: Kevin Liggieri, Isabelle Maeth, Christoph Manfred Müller (Hg.), *»Schlagt ihn tot!« Heinrich von Kleist und die Deutschen*, Heilbronn 2013, 101–118.
- 11 Schmitt, *Theorie des Partisanen*, 15.
- 12 Vgl. die konzise Rekonstruktion bei Eva Horn, *Herrmanns »Lektionen«*. *Strategische Führung in der »Herrmannsschlacht«*, in: *Kleist-Jahrbuch*, 2011, 66–90.
- 13 Vgl. dazu die parallel zu lesenden Arbeiten: Niels Werber, *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*, München 2007, 53–71; Barbara Vinken, *Bestien. Kleist und die Deutschen*, Berlin 2011.
- 14 Bei der Szene handelt es sich ironischerweise um eine mit kleistschem Exzess vorgebrachte Reinszenierung der altrömischen Verginia-Legende. Vgl. dazu Susanne Lüdemann, *Weibliche Gründungsoffer und männliche Institutionen. Verginia-Variationen bei Lessing, Schiller und Kleist*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 87 (2013), 588–599.
- 15 Zu Tiecks umfangreicher Betätigung als Philologe jetzt: Antonie Magen, *Der Philologe (Sammlertätigkeit, Werkkonzepte, Herausgeberschaften)*, in: Claudia Stockinger, Stefan Scherer (Hg.), *Ludwig Tieck. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin-Boston 2011, 424–440, bes. 434f. zu den von ihm besorgten Kleist-Ausgaben.
- 16 *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*, hg. von Ludwig Tieck, Berlin 1821, LVIII.
- 17 *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, hg. von Helmut Sembdner, Frankfurt/Main 1984, 537 [Nr. 661b].
- 18 Tieck, *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*, LXIII.
- 19 Ebd., LXII.
- 20 Ebd., LVII.
- 21 Günter Oesterles anregende Deutung nimmt von der auffälligen Häufung von »Vorfällen« ihren Ausgang: ders., *Redlichkeit versus Verstellung - oder zwei Arten, böse zu werden*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Erzählungen. Interpretationen*, Stuttgart 1998, 157–180, hier 157.
- 22 Auf diesen Zusammenhang hat hingewiesen: Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst*, Tübingen-Basel 2000, 274–285. Zu Goethes Projekt grundlegend: Gerhard Neumann, *Die Anfänge deutscher Novelistik. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« - Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«*, in: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hg.), *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart 1984, 433–460.
- 23 Vgl. dazu Cornelia Zumbusch, *Übler Schmutz. Die Pest und das Problem der Abwehr in Kleists »Der Findling«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 128 (2009), 495–510.

- 24 Vgl. zu textuellen und paratextuellen Bezügen auf das Kriegsgeschehen: Ebd., 507–510.
- 25 Friedrich Schiller, *Ankündigung. Die Horen, eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Friedrich Schiller*, in: ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 8: Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt/Main 1992, 1001–1005, hier 1001.
- 26 Ebd.
- 27 Vgl. zu möglichen Mechanismen dieser zum Scheitern verurteilten Erziehung: Jürgen Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«. Ein Plädoyer für Nicolo*, in: *Kleist-Jahrbuch*, 1985, 109–127 sowie Günter Blamberger, *Die Novelle als Antbildungsgeschichte. Anmerkungen zu Kleists »Der Findling«*, in: Peter-André Alt u.a. (Hg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg 2002, 479–494.
- 28 Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, 26. Kursivschreibung des Originals im Zitat getilgt.
- 29 Ebd., 27.
- 30 Die Parteinahme des Erzählers ist nicht unbemerkt geblieben. Jürgen Schröder hat sie gegen den Strich gelesen und ein engagiertes »Plädoyer für Nicolo« geführt: Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«*. Demgegenüber hat sich die ältere Forschung weitestgehend der Erzählermeinung angeschlossen. Vgl. die Nachweise bei Schröder (ebd., 111 Anm. 3). Die Möglichkeit, dass der Erzähler die erste Instanz ist, die angesichts des Familienkriegs polarisiert wird, ist dagegen unberücksichtigt geblieben.
- 31 Vgl. hier die einschlägige Bemerkung von Carl Schmitt: »Jeder religiöse, moralische, ökonomische, ethnische oder andere Gegensatz verwandelt sich in einen politischen Gegensatz, wenn er stark genug ist, die Menschen nach Freund und Feind effektiv zu gruppieren« (ders., *Der Begriff des Politischen*, 37).
- 32 Die Forschung hat in erster Linie die verwandte Frage nach dem Ursprung des Bösen beschäftigt. Vgl. dazu: Oesterle, *Redlichkeit versus Verstellung*; Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen*, 348–362; Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, München 2010, bes. 210–215.
- 33 Vgl. dazu Irmgard Wagner, »Der Findling«. *Erratic Signifier in Kleist and Geology*, in: *The German Quarterly*, 64 (1991), 281–295 sowie Marianne Schuller, *Ursprung. Kleists Erzählung »Der Findling«*, in: dies., *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Basel–Frankfurt/Main 1997, 13–60.
- 34 Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, 27; vgl. 104. Gegen die Gleichung von fremd und feindlich argumentiert überzeugend Bernhard Waldenfels, *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, Berlin 2012, 296–314.
- 35 Schröder, *Kleist Novelle »Der Findling«*, 115; vgl. zum Prinzip der Ersetzung außerdem Sigrid Weigel, »Der Findling« als »gefährliches Supplement«. *Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800*, in: *Kleist-Jahrbuch*, 2001, 120–134.
- 36 Alt, *Ästhetik des Bösen*, 210 sowie Irmela von der Lühe, *Vom Mitleidseffekt zum Gewaltexzess. Kleists »Findling«*, in: Hans Richard Brittnacher, dies. (Hg.), *Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*, Göttingen 2013, 274–285.
- 37 Vgl. hier Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, 33.
- 38 Vgl. ebd., 27.
- 39 *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, neu hg. von Helmut Sembdner, München 1996, 430 [Nr. 502].

- 40 Das hat auf den ersten Blick einige Bruchstellen und Motivationsschwächen zur Folge. Vgl. Roland Reuß, »Mit gebrochenen Worten«. Zu Kleists Erzählung »Der Zweikampf«, in: *Brandenburger Kleist-Blätter*, 7 (1994), 3–41.
- 41 Gerhard Neumann, »Der Zweikampf«. Kleists »einrückendes Erzählen«, in: Hinderer (Hg.), *Kleists Erzählungen*, 216–246, hier 217.
- 42 Carl Schmitt erklärt dazu mit Blick auf die Rechtsgeschichte: »Fehde und Feindschaft gehören von Anfang an zusammen« (ders., *Der Begriff des Politischen*, 104). Vgl. zum Thema der mittelalterlichen Rechtsinstitute bei Kleist. Jan-Dirk Müller, *Kleists Mittelalter-Phantasma. Zur Erzählung »Der Zweikampf«*, in: *Kleist-Jahrbuch*, 1998, 3–20.
- 43 Als Abfolge von Figuren-Tableaux liest die Novelle Walter Delabar, *Stellvertretung Verschiebung, Konkurrenz. Zu einigen strukturalen Aspekten in Heinrich von Kleists Erzählung »Der Zweikampf«. Oder: Herzog Wilhelm kehrt zurück*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 124 (2005), 481–498; die Gattungsmuster sind konzise herausgearbeitet bei Neumann, »Der Zweikampf«, bes. 216–226.
- 44 Strukturell gesehen erschöpft sich die Rolle des Grafen Jacob gerade nicht in einer »Vermittlung« zwischen den Episoden und Handlungssträngen: Reuß, »Mit gebrochenen Worten«, 6.
- 45 Vgl. zur Zuordnung der Figuren ebd., 8–14.
- 46 Schmitt, *Theorie des Partisanen*, 77f.
- 47 Eine pointierte Lektüre der Novelle als »Entscheidungs dilemma« bietet Alexander Honold, *Das Gottesurteil und sein Publikum. Kleists dramatischer Deizisionismus in »Der Zweikampf«*, in: Dieter Heimböckel (Hg.), *Kleist. Vom Schreiben in der Moderne*, Bielefeld 2013, 95–126, hier 112.
- 48 Vgl. zu den Institutionen und ihren Entscheidungen die konzise, rechtshistorische Rekonstruktion bei Maximilian Bergengruen, *Betrüglliche Schlüsse, natürliche Regeln. Zur Beweiskraft von forensischen und literarischen Indizien in Kleists »Zweikampf«*, in: Nicolas Pethes (Hg.), *Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, Göttingen 2011, 133–165.
- 49 Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, 27.