

HELMUTH MOJEM

UNHEROISCHE LIEBE

Zu Kleists *Der neuere (glücklichere) Werther*

DER NEUERE (GLÜCKLICHERE) WERTHER

Zu L..e in Frankreich war ein junger Kaufmannsdiener, Charles C..., der die Frau seines Prinzipals, eines reichen aber bejahrten Kaufmanns, Namens D..., heimlich liebte. Tugendhaft und rechtschaffen, wie er die Frau kannte, machte er nicht den mindesten Versuch, ihre Gegenliebe zu erhalten: um so weniger, da er durch manche Bande der Dankbarkeit und Ehrfurcht an seinen Prinzipal geknüpft war. Die Frau, welche mit seinem Zustande, der seiner Gesundheit nachteilig zu werden drohte, Mitleiden hatte, forderte ihren Mann, unter mancherlei Vorwand auf, ihn aus dem Hause zu entfernen; der Mann schob eine Reise, zu welcher er ihn bestimmt hatte, von Tage zu Tage auf, und erklärte endlich ganz und gar, daß er ihn in seinem Comptoir nicht entbehren könne. Einst machte Herr D..., mit seiner Frau, eine Reise zu einem Freunde, auf's Land; er ließ den jungen C..., um die Geschäfte der Handlung zu führen, im Hause zurück. Abends, da schon Alles schläft, macht sich der junge Mann, von welchen Empfindungen getrieben, weiß ich nicht, auf, um noch einen Spaziergang durch den Garten zu machen. Er kömmt bei dem Schlafzimmer der teuern Frau vorbei, er steht still, er legt die Hand an die Klinke, er öffnet das Zimmer: das Herz schwillt ihm bei dem Anblick des Bettes, in welchem sie zu ruhen pflegt, empor, und kurz, er begehrt, nach manchen Kämpfen mit sich selbst, die Torheit, weil es doch niemand sieht, und zieht sich aus und legt sich hinein. Nachts, da er schon mehrere Stunden, sanft und ruhig, geschlafen, kommt, aus irgend einem besonderen Grunde, der, hier anzugeben, gleichgültig ist, das Ehepaar unerwartet nach Hause zurück; und da der alte Herr mit seiner Frau ins Schlafzimmer tritt, finden sie den jungen C..., der sich, von dem Geräusch, das sie verursachen aufgeschreckt, halb im Bette, erhebt. Scham und Verwirrung, bei diesem Anblick, ergreifen ihn; und während das Ehepaar betroffen umkehrt, und wieder in das Nebenzimmer, aus

dem sie gekommen waren, verschwindet, steht er auf, und zieht sich an; er schleicht, seines Lebens müde, in sein Zimmer, schreibt einen kurzen Brief, in welchem er den Vorfall erklärt, an die Frau, und schießt sich mit einem Pistol, das an der Wand hängt, in die Brust. Hier scheint die Geschichte seines Lebens aus; und gleichwohl (sonderbar genug) fängt sie hier erst allererst an. Denn statt ihn, den Jüngling, auf den er gemünzt war, zu töten, zog der Schuß dem alten Herrn, der in dem Nebenzimmer befindlich war, den Schlagfluß zu: Herr D... verschied wenige Stunden darauf, ohne daß die Kunst aller Ärzte, die man herbeigerufen, imstande gewesen wäre, ihn zu retten. Fünf Tage nachher, da Herr D... schon längst begraben war, erwachte der junge C..., dem der Schuß, aber nicht lebensgefährlich, durch die Lunge gegangen war: und wer beschreibt wohl – wie soll ich sagen, seinen Schmerz oder seine Freude? als er erfuhr, was vorgefallen war und sich in den Armen der lieben Frau befand, um derentwillen er sich den Tod hatte geben wollen! Nach Verlauf eines Jahres heiratete ihn die Frau; und beide lebten noch im Jahr 1801, wo ihre Familie bereits, wie ein Bekannter erzählt, aus 15 Kindern bestand.¹

Bevor noch der Leser über den außergewöhnlichen Inhalt der Anekdote Kleists staunen kann, erregt bereits der Titel seine Verwunderung: *Der neuere (glücklichere) Werther*. An und für sich ist eine solche variierende Titelformulierung nicht ungewöhnlich – *La nouvelle Héloïse*, *Der neue Amadis*, *Die neue Melusine* –, die so überschriebenen Texte sind allerdings meist an klassische Vorbilder angelehnt, behandeln alte Stoffe neu. 1811, im Erscheinungsjahr von Kleists Anekdote, lag die Veröffentlichung des Goetheschen Romans indessen erst 37 Jahre zurück, doch hatte der *Werther* ja eine ungeheurere Wirkung entfaltet, war ebenso wie sein Titelheld in kürzester Zeit allgemein bekannt geworden, was sich an den Auswirkungen im äußerlichen Leben, der Werther-Tracht, dem nachgeahmten Selbstmord, nicht minder zeigte als an den Imitationen, Gegenschriften und Parodien in der Literatur.²

Kleist scheint sich demnach in diese Tradition gesetzt zu haben, der Leser kann eine Kontrafaktur zu Goethes Roman erwarten;³ dagegen steht

¹ Der Text folgt der Ausgabe: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe (DKV-Ausgabe), Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hrsg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M. 1990, S. 372 f.

² Vgl. dazu zusammenfassend den Abschnitt »Wirkung« im Werther-Kapitel des vierbändigen Goethe-Handbuchs, Bd. 3: Prosaschriften, hrsg. v. Bernd Witte u. a., Stuttgart u. Weimar 1997, S. 94-101.

³ Darin sind sich alle Kommentatoren des Textes einig. Vgl. Manfred Durzak, Der Erzähler Heinrich von Kleist. Zum ästhetischen Rang seiner Anekdoten, in: ders., Kleist und

aber die Ungleichgewichtigkeit der Formen, hie Roman, da Anekdote, welches Verhältnis eher eine Fußnote, eine Marginalie, eine Glosse nahelegt, ja es sei hier vorweggenommen, es handelt sich gar nicht um eine spezifische *Werther*-Fortschreibung, eher ist der Name »Werther« allgemeiner und banaler als Synonym für einen unglücklich Liebenden zu verstehen, was die Parenthese im Titel »(glücklicherer)« wiederum als kurios erscheinen lässt: »Der neuere (glücklichere) unglücklich Liebende«, zumal wenn man um das fatale und letale Unglück Werthers als Liebhaber weiß und darum weiß schließlich jeder. Allerdings trifft eine solche paradoxe Überschrift das nachfolgend erzählte sonderbare Geschehen ja durchaus.

Mit dem Stichwort »Werther« ist das Sujet »Dreiecksverhältnis« aufgerufen, das hier in seiner ersten Ausprägung begegnet, nicht als Komödienstoff, somit prinzipiell die Motive der Liebe, des Verrats, der Eifersucht, des Verbrechens aus Leidenschaft ins Spiel bringt.⁴ Mögliche Szenarien könnten sein: 1) der Liebhaber findet keine Erhöhung, kann das bereits verbundene Paar nicht auseinandersprenge und bringt sich um (was eine krude verkürzte *Werther*-Zusammenfassung darstellen würde; selbstverständlich fehlt dabei die Welt der Gefühle, der Empfindsamkeit, die Innenansicht der Figuren, die Natur als Spiegel der Seele und etliches mehr); 2) es kommt zum Kampf der zwei Rivalen, von denen nur einer übrig bleiben kann. Kleists Anekdote folgt eigenwilligerweise sowohl dem einen, wie auch dem anderen dieser beiden sich schlechterdings ausschließenden Muster mit den dazu nötigen Abweichungen, was grotesk, komisch, ironisch erscheint, in seinen eigenen Worten »sonderbar genug«, oder anders ausgedrückt: man sollte das unwahrscheinliche Geschehen weniger eigenwertig, denn als sarkastischen Kommentar zur poetisch vielfach traktierten Welt der heroischen Leidenschaften lesen, wie sie die oben angeführten Handlungsmuster bestimmen;⁵ der Vorgängertext des Kleistschen *Werthers* in den *Berliner Abendblättern* erzählt eine vergleichbare

Hebbel. Zwei Einzelgänger der deutschen Literatur, hrsg. v. Hans-Christoph Graf v. Nayauss u. Anne-Christin Nau, Würzburg 2004, S. 63-77 (zuerst 1988); Klaus Müller-Salget im Kommentar der DKV-Ausgabe (wie Anm. 1), S. 939; Hans Dieter Zimmermann, Kleists »Der neuere (glücklichere) Werther«, in: Heinrich von Kleist. Sonderband Text + Kritik, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold u. a., München 1993, S. 163-169; Sabine Doering, Heinrich von Kleist, Stuttgart 1996, S. 106-108.

⁴ Sowohl der Kommentar Müller-Salgets (wie Anm. 1) wie auch die Analyse Doerings (wie Anm. 3) verweisen in diesem Zusammenhang auf die Parallele des vorliegenden Textes zu Kleists Erzählung *Der Findling*.

⁵ Vgl. das Fazit von Durzaks Interpretation (wie Anm. 3), S. 72: »Attacke auf die literarisch stilisierte seelenvolle Gefühlsschwärmerei eines Werther«.

tragische Geschichte.⁶ Das Personal der vorliegenden Anekdote hingegen ist in seiner bürgerlichen Alltäglichkeit der anspruchsvollen Situation nicht gewachsen, was einerseits die literarische Tradition als übersteigert erscheinen lässt, andererseits aber auch die handelnden Figuren in ein komisches Licht rückt: verzagte Liebhaber, ungeschickte Selbstmörder, schreckhafte Ehemänner, pragmatische Geliebte. Kleist lässt seine unzulänglichen Akteure, ungeachtet ihrer bereits gedämpften Leidenschaftlichkeit, in die Katastrophe eines Ehebruchdramas geraten; gegen jedes literarische Herkommen, das Tod und Verderben am Ende einer solchen Geschichte vorschreibt, lösen sich die Verhältnisse aber glücklich; zumindest für den »neueren Werther« und seine nachmalige Frau.

Wie der Autor das im einzelnen anstellt, ist interessant und bewundernswert.⁷

1. KÜNSTLICHES ARRANGEMENT

Vom Inhaltlichen her ist zunächst zu konstatieren, dass Kleist an den eingeführten Handlungselementen einer Dreiecksgeschichte ständig kleine (und absurde) Variationen vornimmt, die durchweg groteske Komik erzeugen. Statt zu versuchen, den Diener C... aus dem Haus zu entfernen, wie ihm seine Frau rät – was im Erfolgsfall die Dreiecksproblematik indessen unspektakulär gelöst hätte –, statt selbst zu verreisen, was dem im Comptoir unentbehrlichen Diener Gelegenheit gegeben hätte, seine Prinzipalin zu verführen, welches er allerdings gar nicht anstrebt (»machte er nicht den mindesten Versuch, ihre Gegenliebe zu erhalten«) – stattdessen entfernt sich D... gemeinsam mit seiner Frau; sie unternehmen eine Fahrt aufs Land und lassen C... allein zurück. Der frivole Doppelsinn, den man der Situation, in der der Diener während der Abwesenheit seines Prinzipals dessen Geschäfte führt, hätte unterlegen können, wird dadurch ad absurdum geführt, dass die Frau, bei der er seinen Herrn erotisch hätte

⁶ *Mord aus Liebe*; auf diesen Kontext der Kleistschen Anekdote macht der Kommentar Müller-Salgets aufmerksam (wie Anm. 1).

⁷ In der Kleist-Forschung wurde die Anekdote bislang allerdings weitgehend ignoriert. Es existiert kaum Sekundärliteratur dazu, was angesichts der sich jagenden Abhandlungen zu den längeren Erzählungen Kleists dann doch befremdet. Typisch für die wissenschaftliche Rezeption des Textes ist ein Satz in dem repräsentativen *Kleist-Handbuch* (Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Ingo Breuer, Stuttgart u. Weimar 2009, S. 217), wo es heißt: »Mit der Anekdote ›Der neuere (glücklichere) Werther‹ in den ›Berliner Abendblättern‹ vom 7. Januar 1811 lieferte Kleist noch einen späten Beitrag zu den aufklärerischen ›Werther‹-Parodien. Substanzieller sind indes die zahlreichen Bezugnahmen auf Texte Goethes in Kleists gesamtem Werk« (Bernd Hamacher).

vertreten können, eben gar nicht da ist. Davon lässt sich C... jedoch keineswegs beirren; er dringt dennoch in das verwaiste Schlafzimmer der Frau ein, was Züge eines angedeuteten Liebesaktes annimmt, allerdings ist der Partner dafür ja nicht vorhanden, und so schläft der einsame Liebhaber »sanft und ruhig« im Bett der Geliebten ein. Anstatt dass D... ihn dort mit seiner Frau in flagranti ertappt, entdeckt das unvermutet zurückgekehrte Ehepaar befremdet den schlafenden Liebhaber im Bett der Frau. Nun könnte man erwarten, dass der bloßgestellte Liebhaber flüchtet; stattdessen entfernt sich jedoch betroffen das Ehepaar. Oder es hätte ein leidenschaftlicher Kampf der beiden Konkurrenten um den Besitz der Frau entbrennen können – weit davon entfernt, versucht C... beschämt, sich zu erschießen. Und schließlich der groteske Höhepunkt: Anstatt dass C... den Tod findet, stirbt D... vor Schreck über den Schuss im Nebenzimmer. Somit endet diese an sich auswegslose Dreiecksgeschichte zumindest für zwei der Beteiligten erfreulich; das hätte sie bei einer der vorhin skizzierten heroischen Lösungen (so oder so) zwar möglicherweise auch – wenn man von der katastrophalen Variante etwa des »Findlings« absieht, wo am Ende alle tot sind –, nun aber triumphiert statt der zur Tat drängenden Leidenschaftlichkeit parodistischerweise die Schwäche und Passivität des Liebhabers.

Dem Leser wird diese kuriose Geschichte unausgesprochen in einer fiktionalen mündlichen Erzählsituation präsentiert, was man einigen Nebenbemerkungen des vorgeschobenen Erzählers entnehmen kann. Er betont die Authentizität der sonderbaren Ereignisse, indem er einen Bekannten der handelnden Personen ins Spiel bringt, der (ihm) berichtet habe, dass das übriggebliebene Paar im Jahr 1801, also zehn Jahre vor Erscheinen des *Neueren (glücklicheren) Werthers* in den *Berliner Abendblättern*, noch gelebt habe;⁸ er vermag um der Anschaulichkeit und Vergegenwärtigung des Erzählgeschehens willen, die Gedanken seiner Erzählfigur unmittelbar wiederzugeben, so als spräche C... selbst zum Publikum (»er begeht, nach manchen Kämpfen mit sich selbst, die Torheit, *weil es doch niemand sieht*, und zieht sich aus« [meine Kursive, H.M.]), er nähert sich seinem Personal also ebensosehr an, wie er andererseits Distanz dazu schaffen kann (»macht sich der junge Mann, von welchen Empfindungen getrieben, *weiß ich nicht*, auf, um noch einen Spaziergang durch den Garten zu machen« [meine Kursive, H.M.]); er inszeniert sich somit als leibhaftiger Vermittler, der eine ihm persönlich, aus erster Hand mitgeteilte Geschichte, nun souverän mit den Details schaltend und waltend, erneut wiedergibt (»kommt, aus irgend einem besonderen Grunde, *der, hier anzugeben*,

⁸ Vgl. dazu Doering (wie Anm. 3).

gleichgültig ist, das Ehepaar unerwartet nach Hause zurück« [meine Kursive, H. M.]). Wird durch diese Vorspiegelung von Mündlichkeit einerseits der Gattungskonvention Genüge getan,⁹ so betont der zwischengeschaltete Erzähler andererseits den Fiktions- und Konstruktionscharakter des Erzählten, beugt einer naiven Identifikation mit dem handelnden Personal vor, das durch seine verhüllende Benennung als C... oder D... gleichfalls zwischen Authentizitätsanspruch und Schablonenhaftigkeit changiert; kurz, dadurch wird daran erinnert, dass der vorliegende Text Literatur aus Literatur und letztlich auch über Literatur ist.

2. GESCHÄFT UND GEFÜHL

Dieser artifizielle Text ist mit einem dichten Motivgeflecht durchwebt, das seine verschiedenen Bedeutungsnuancen subtil akzentuiert. Schon im Eingangssatz, den C... als Subjekt dominiert – ein Signal seiner Hauptrolle im nachfolgenden Geschehen – wird er durch die Oppositionen Diener / Prinzipal und jung / bejahrt charakterisiert, wozu sich noch der zu unterstellende Gegensatz unvermögend / reich gesellt. Diese Konstellation scheint ihm eine gewisse Berechtigung zu seiner an sich ja unstatthafter Liebe zu geben, vor allem seine Jugendlichkeit, die dann im weiteren Verlauf der Geschichte auch folgerichtig zu seinem ständigen Attribut wird – »den jungen C...« (3mal), »der junge Mann«, »den Jüngling« – welches Anrecht sich im übrigen auch bei der Beschreibung des Ehemanns durch ein unscheinbares Wörtchen andeutet: »eines reichen aber bejahrten Kaufmanns«. Zu der adversativen Fügung besteht keinerlei Ursache, ein neutrales »und« hätte dem Sachverhalt offenbar ebenso entsprochen, so aber deutet das »aber« eine Einschränkung, einen Mangel auf dem Gebiet der Liebe an, von der der Satz ja insgesamt handelt. Vielleicht bewog der Reichtum D...s die doch wohl noch junge Frau – immerhin bekam sie nachfolgend noch 15 Kinder – ihn zu heiraten, sein Alter dürfte dann jedoch ein Gegenargument zu dieser Entscheidung dargestellt haben und lebt in der Ehe anscheinend als Missstand, als Unzulänglichkeit fort. Auch die Frau, wie sie in merkwürdiger aber konsequenter Neutralität durchweg bezeichnet wird, hat also einen Anspruch auf Liebe, der sich ähnlich wie bei der festen Attribuierung ihres Liebhabers als »jung« nun indirekt in dem wiederholten Beiwort ihres Mannes ausspricht: »der alte Herr« (2mal).

⁹ Vgl. dazu das Stichwort »Anekdote« im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Klaus Weimar u. a., Bd. 1, Berlin u. a. 1997, S. 87 ff. (Heinz Schlaffer).

Diesem juvenilen Liebesverlangen stehen indessen hier Tugendhaftigkeit und Rechtschaffenheit dort Dankbarkeit und Ehrfurcht entgegen und paralysieren es ganz und gar. Erst eine neue Opposition vermag Bewegung in die Dinge zu bringen, es ist die von Tag und Nacht. Die beschriebenen Verhältnisse gehören ebenso wie die beruflich-geschäftlichen Angelegenheiten, die die beiden Männer verbinden, der Welt des Tages an, die Reise, die eine Lösung der prekären Beziehungen bezweckt, wird »von Tage zu Tage« aufgeschoben und unterbleibt schließlich im Drang der Geschäfte, kurz: der rationale kaufmännische Alltag dominiert die heikle Gefühlslage der Beteiligten. Im Dunkeln gelten jedoch andere Gesetze. »Abends, da schon Alles schläft, macht sich der junge Mann, von welchen Empfindungen getrieben, weiß ich nicht, auf«. Die Nacht gehört den tagsüber nicht zur Geltung gelangten Gefühlen und Empfindungen, die den Liebhaber nun zu seinem symbolischen Liebesakt anstacheln, der sich, im Licht des Tages besehen, so grotesk ausnimmt. Und zu dem Gegensatz von Tag und Nacht gesellt sich das Wortfeld vom Schlafen. Der Schlaf gehört ja üblicherweise zur Nacht, hier scheint er in besonderem Maße der nächtlichen Gefühls- und Empfindungswelt assoziiert. »Abends, da schon alles schläft« dringt C... ins Schlafzimmer der Frau ein, legt sich in das Bett, »in welchem sie zu ruhen pflegt«, und schläft dort ein. Durch das heimkehrende Ehepaar »aufgeschreckt«, das trotz wählender Nacht sein ungehöriges Verhalten an den Tag gebracht hat, erschießt er sich, »seines Lebens müde«. Während C... in einen Todesschlaf verfällt, stirbt D... wirklich am Schlagfluss – dieses Wort erscheint geradezu als phonetische Vermischung der Begriffe Schlaf und Schuss – und wird begraben, zur ewigen Ruhe gebettet, wohingegen C..., der nicht weniger als fünf normalerweise dem rationalen Geschäftsleben gewidmete Tage verschlafen hat, zu neuem Dasein erwacht, das ihm die Erfüllung seiner Liebe nun auch bei Tageslicht gestattet. Den Seinen gibt's der Herr im Schlaf, könnte man spotten, und in der Tat ist es von grotesker Komik, dass sich die Erfüllung dieser Liebe, die ihren Anspruch ja von der Jugend der Beteiligten herleitet, ausgerechnet durch Müdigkeit, Passivität und Schlafsucht ergibt – doch gehört der Schlaf hier wie gesagt ebenso wie die nächtliche Dunkelheit zu dem Bereich des irrationalen Gefühlslebens, das der nüchternen, verstandesbestimmten Arbeitswelt entgegengesetzt ist; selbst wenn es nur der Schlaf der vereinzeltten Hälfte eines Paares ist.

Zu der zeitlichen Opposition von Tag und Nacht kommen aufschlussreiche räumliche Verhältnisse. Auf Wunsch der Frau soll C... aus dem Haus entfernt werden, den alleinigen Ort und Schauplatz dieses Liebesdramas überhaupt verlassen; dies unterbleibt allerdings, weil D... seinen Gehilfen nicht auf dem Comptoir, dem der Arbeit und dem Geschäft

gewidmeten Sektor des Hauses, entbehren kann. Auf diesen Nebenaspekt reduziert sich in D...s Augen C...s Rolle und folgerichtig lässt er ihn bei der mit seiner Frau angetretenen Reise aufs Land allein im Haus zurück, »um die Geschäfte der Handlung zu führen«, also einen Teilbereich desselben zu versorgen. Nach Tages Arbeit strebt C... jedoch, einen kurzen Umweg über den abendlichen Garten nehmend, worin man die Naturinspiration seines Handelns sehen kann, ins Zentrum des Hauses, das Schlafzimmer und das dort stehende Bett der Frau, worauf – Beleg seiner Mittelpunktfunktion – auch das unerwartet ins Haus zurückkehrende Ehepaar geradewegs zusteuert. Indessen überlässt D... C... das Feld des Bettes und des Schlafzimmers und zieht sich mit seiner Frau ins »Nebenzimmer« zurück, in welchem Ausdruck deutlich wird, dass tatsächlich ihm bei dieser Geschichte die Nebenrolle zukommt. Denn auch als C... in sein eigenes Zimmer zurückgekehrt ist und sich dort erschießt, befindet sich D... im »Nebenzimmer«, steht erneut nur am Rande des Geschehens, was aber nichts daran ändert, dass er beim Sterben dann doch die Hauptrolle übernimmt, wohingegen C...s Schuss in die Brust sein eigentliches Ziel verfehlt, statt des beim Anblick des Bettes im Schlafzimmer über die Maßen emporgeschwellenen Herzens, dem Sitz der überbordenden Liebesgefühle, nun die prosaischere und lebensunwichtigere Lunge trifft, das Nebenorgan; vermutlich war das Herz mittlerweile doch wieder auf normale Größe geschrumpft.

In dieser präzisen Raumkonstellation von Schlafzimmer und Nebenzimmer, von zentralem Bett und marginalem Comptoir, der die signifikanten Oppositionen von Nacht und Tag sowie von jung und alt entsprechen, offenbart sich als struktureller Grundgegensatz der vorliegenden Dreiecksgeschichte jener von Gefühl und Geschäft, von erotischer Empfindung und kaufmännischem Erwerbsdenken.¹⁰ Doch unterliegt auch diese Gegenüberstellung der generellen parodistischen Grundtendenz des Kleistschen Textes. Sei es, dass die Gefühle C...s ironisiert werden als »Zustand, der seiner Gesundheit nachteilig zu werden drohte«, dass der Erzähler, wie erwähnt, skeptische Distanz davon zu erkennen gibt: »von welchen Empfindungen getrieben, weiß ich nicht«, dass sich seine Leidenschaftlichkeit in kuriosen Stellvertretungsaktionen Genüge tut – sei es, dass der Sieg des erotischen Sentiments über das bürgerlich-emsige Erwerbsstreben, eine bekanntermaßen nicht unübliche Konstellation in literarischen Liebesdingen, hier eine frappierende und parodierende Konkretisierung erfährt. Von kaufmännischem Gewinn, von pekuniärem Erfolg ist am Ende der

¹⁰ Vgl. den Befund bei Durzak (wie Anm. 3), S. 70: »Die ökonomische Vernunft dominiert über Fragen des Herzens«.

Geschichte nicht mehr die Rede, wohl aber von jenen 15 Kindern,¹¹ die davon Zeugnis ablegen, dass der Mittelpunkt des Hauses bei Tag und bei Nacht das Bett geblieben ist, während das Comptoir ausgedient hat, dass man sich kaum mehr in Nebenzimmern sondern wohl hauptsächlich im Schlafzimmer aufgehalten hat, dass die Liebenden ihre offenbar bis ins Alter anhaltende jugendliche Leidenschaft dazu genutzt haben, *kinderreich* zu werden, bejährt aber *kinderreich*, wie man in Anlehnung an die auf D... gemünzte Passage des Textes formulieren könnte.¹² Solche numerische Bestimmung von Liebesglück wirkt komisch, ja sie scheint in ihrer buchhalterischen Penibilität beinahe schon wieder dem unterlegenen kaufmännischen Prinzip zu gehorchen – ein besonders hübscher Beleg für die sorgfältig kalkulierte Verteilung der parodistischen Gewichte im *Neueren (glücklicheren) Werther*.

3. PUNKT, PUNKT, KOMMA, STRICH

Präzise konstruiert ist Kleists Anekdote auch vom eigentlichen Aufbau her. Das Skandalon der Geschichte, das Eindringen des Liebhabers ins Schlafzimmer und ins Bett der Geliebten sowie seine Entdeckung durch das heimkehrende Ehepaar, ist just im Zentrum des Textes angesiedelt, im sechsten und siebenten Satz der genau zwölf Sätze umfassenden Erzählung. Diese zerfällt obendrein ganz gleichmäßig in drei Abschnitte, in Einleitung, Hauptteil und Schluss – jeweils vier Sätze lang –, wobei das mittlere Segment, um das spannende Geschehen besser zu vergegenwärtigen, im Präsens gehalten ist. Der erste Teil stellt die Exposition dar, in der dem Leser die Situation vor Augen geführt wird: der junge Diener liebt die Frau seines alten Prinzipals (1); da sie tugendhaft und er seinem Chef dankbar ist, unterdrückt er seine Liebe (2); der Versuch, die Situation durch Entfernung des Dieners zu entschärfen, schlägt fehl (3); stattdessen entfernt sich das Ehepaar (4) – welcher Satz bereits auf das konkrete Geschehen des zweiten Abschnitts hinweist. Dort, im Mittelteil, setzt nun die eigentliche Handlung ein: der Diener spaziert abends durch den Garten (5); er betritt das Schlafzimmer der Frau und schläft in ihrem Bett ein (6); das zurückgekehrte Ehepaar entdeckt den Diener im Bett der Frau (7); das Ehepaar zieht sich ins Nebenzimmer zurück, während der Diener sich in

¹¹ Die Fortschritte der Editionsphilologie lassen sich unter anderem daran erkennen, dass die Sembdnersche Ausgabe (Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 3. Aufl., München 1964, S. 277) noch eine Textfassung mit »13 Kindern« präsentiert.

¹² Durzak (wie Anm. 3), S. 71 verweist auf das ähnlich drastische Ende der *Marquise von O...*: »Eine ganze Reihe von jungen Russen folgte jetzt noch dem ersten«.

seinem Zimmer erschießt (8). Der dritte Teil bringt die eigentliche Lösung der bislang nur scheinbar gelösten Situation, worauf der erste kommentierende Satz des Erzählers – abermals im Übergang von einem Abschnitt zum anderen – einleitend hinweist (9): der Ehemann stirbt vor Schreck über den Schuss (10); der lediglich verwundete Diener erwacht zum Leben (11); Frau und Diener heiraten und bekommen nach und nach 15 Kinder (12).

Angesichts von solcher Symmetrie ist man versucht, nun auch Entsprechungen oder Parallelen zwischen den einzelnen Sätzen der drei Erzählabschnitte zu finden, was dem Text indes dann doch eine zu schematische Bauart unterstellen würde. Gleichwohl gibt es bei derartigem Quer-Lesen eine Auffälligkeit zu entdecken, nämlich dass der jeweils zweite Satz jeden Abschnitts (2, 6, 10) einen Doppelpunkt enthält; ebenso jedoch der elfte Satz des Textes, der also aus der Symmetrie herausfällt. Bei näherer Betrachtung dieser Sätze stellt man zum einen fest, dass keiner der Doppelpunkte grammatisch unbedingt erforderlich ist, man könnte sie allesamt durch Kommata oder Semikola ersetzen; zum anderen wird deutlich, dass die entsprechenden Sätze die wesentlichen Entwicklungsstationen der Geschichte bezeichnen.¹³ In Satz 2 wird die ausweglose Situation benannt, wonach eine Erfüllung von C...s Liebe an der Tugendhaftigkeit der Frau und an seiner Ehrfurcht gegenüber dem Prinzipal scheitert. Der Doppelpunkt, der formal die beiden jeweils der Frau und dem Prinzipal sowie dem Verhältnis C...s zu ihnen gewidmeten Satzteile trennt, gewinnt hier jenseits seiner syntaktischen Funktion die metaphorische Qualität einer Grenze, einer unübersteigbaren Mauer, die sich vor der Liebe C...s auftürmt und ihn zu vollkommener Passivität verurteilt. Auch der zweite Doppelpunkt in Satz 6 erscheint als Grenze, sowohl in konkreter wie auch in abstrakter Hinsicht: bezeichnet er doch räumlich

¹³ Jürgen Stenzel weist in seiner fundamentalen Studie: *Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung*, Göttingen 1966, S. 61 anlässlich der Analyse von Kleists *Marquise von O...* darauf hin, dass der Doppelpunkt dort siebenmal »Ereigniseinbrüche« markiert: »Krieg; Bestürmung der Festung; und Abzug der russischen Truppen sind es zuerst, die solchermaßen sich ankündigen; dann Unpäßlichkeiten der Marquise; wieder auftretende Kränklichkeiten; und schließlich Gefühle, die sie in die lebhafteste Unruhe stürzen. Die ersten drei Ereignisse führen gleichsam die Ursache herbei, deren Folgen die zweite Gruppe bezeichnet. Und deren Folge wieder repräsentiert die letzte, siebente Stelle, in der ein Doppelpunkt dergestalt fungiert: ›Sie hatte eben ihr Kleinstes zwischen den Knien, und schlug ihm noch ein Tuch um, um nunmehr, da alles zur Abreise bereit war, in den Wagen zu steigen: als der Forstmeister eintrat, und auf Befehl des Kommandanten die Zurücklassung und Überlieferung der Kinder von ihr forderte«. Man möchte fast eine ganz bewußte Verwendung dieses Zeichens annehmen – die Darlegungen Sembdners über Kleists Interpunktion machen das geradezu wahrscheinlich –, denn von nun an erscheint der Doppelpunkt so nicht mehr«.

genau den Eingang zum Schlafzimmer der Frau, so wie er andererseits die verbotene Pforte zum Bereich der erfüllten Liebesleidenschaft markiert, die C... in anaphorisch unterstrichener Erregung durchschreitet – durchaus ein Analogon zu jenem berühmtesten Gedankenstrich der deutschen Literatur in der *Marquise von O...*. Allerdings bleibt C... in diesem Zimmer und in diesem Bereich ja vorerst allein, was, wie schon mehrfach ausgeführt, die eine Pointe der Anekdote darstellt; die andere ist jene von dem verunglückten Selbstmord, der dem Nebenbuhler den Tod zuzieht. Gehörten also die ersten beiden Doppelpunkte der Sphäre der Liebe an, so sind die letzten beiden dem Bezirk des Todes zugeordnet: der dritte in der Reihe kennzeichnet die Grenze, die D... überschritt, als die Kunst aller Ärzte versagte, der vierte ebendieselbe, nur dass C... sie in entgegengesetzter Richtung passierte: »erwachte der junge C..., dem der Schuß, aber nicht lebensgefährlich, durch die Lunge gegangen war:«. Dass drei dieser Doppelpunkte jeweils im zweiten Satz ihres Abschnittes angesiedelt sind, liegt daran, dass dort in struktureller Gleichartigkeit jeweils nach einem Einleitungssatz der Kern der Sache angesprochen wird: in Teil 1 das Problem, in Teil 2 C...s absonderliche Reaktion darauf, in Teil 3 die Lösung. Weil dieser dritte Abschnitt die Geschichte überhaupt abschließt, die Probleme löst, bedarf es eines zweiten Doppelpunktsatzes, der zudem noch mit den Signalen eines Gedankenstrichs, eines Frage- und eines Ausrufezeichens versehen ist, was die Außerordentlichkeit der Lösung hervorhebt. Der eigentliche Schlusssatz der Erzählung kehrt in ruhigeres Fahrwasser zurück, doch enthält auch er eine Interpunktioneigentümlichkeit, nämlich ein Semikolon, welche Besonderheit er allerdings mit fünf weiteren Sätzen der Geschichte teilt, was seinerseits auffällig ist: immerhin enthält rund die Hälfte aller Sätze dieses Textes ein Semikolon, einer sogar deren zwei. Eine solche Häufung ist bei Kleist indes nicht ungewöhnlich.¹⁴ *Das Bettelweib von Locarno* enthält auf 20 Sätze 12 Semikola, bei der *Sonderbaren Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug* ist das Verhältnis 21 zu 16 und bei dem *Sonderbaren Rechtsfall in England* gar 9 zu 10. Auch wenn es sich somit um eine Stileigentümlichkeit Kleists handelt, die nach ihrer allgemeinen narrativen Funktion zu untersuchen lohnend sein dürfte, scheinen die Semikola im vorliegenden Text doch eine spezielle Bedeutung anzunehmen. Stellen die Doppelpunkte für die Protagonisten unübersteigbare Grenzwälle dar, die, überwinden sie sie aktiv oder passiv dann doch, eine unumkehrbare Entscheidung bewirken, kein

¹⁴ Ebd., S. 68. Zur Zeichensetzung bei Kleist vgl. die Abhandlung von Helmut Sembdner, Kleists Interpunktion, in: ders., In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung, 3. Aufl., München 1994, S. 149-171 (zuerst 1962).

Zurück mehr erlauben, weder für den im Bett seiner Prinzipalin ertappten C... in sein alltägliches Kaufmannsdienerleben, noch für den vom Schlag gerührten D... ins Leben überhaupt, markieren diese Doppelpunkte also Scheide- und Wendepunkte des Geschehens, so bezeichnen die Semikola eher vermeintliche Hindernisse, die indes umgangen werden können, Stationen scheinbarer Entscheidungen, die sich allerdings vertagen lassen, Momente des Innehaltens, nach denen es dann doch wieder weiter geht. Der dritte Satz im Text beginnt ebenso verhängnisvoll wie der zweite, der das unlösbare Dilemma C...s zwischen Liebe zu einer tugendhaften Frau und Ehrfurcht gegenüber seinem Prinzipal benennt; auf die Forderung der Frau nach einer Entfernung des Dieners, die in der Tat das prekäre Dreiecksverhältnis kurzerhand beendet hätte, erfolgt aber der hinhaltende Aufschub der geplanten Reise durch D..., der, ebenso wie die tatsächlich angetretene Reise des Prinzipals mit seiner Frau, die Gegenstand des vierten Satzes ist, die Dinge in der Schwebe lässt, den Fortgang des Geschehens nicht blockiert, die allmähliche Weiterentwicklung der abstrusen Liebeshandlung dennoch ermöglicht. Auch die Sätze 7 und 8 mit drei Semikola, die nach dem schicksalhaften Doppelpunktsatz kommen, in dem C... die Grenze der Wohlanständigkeit überschritten hat, bringen nur vorgebliche Entscheidungen, nur die scheinbar letzten Konsequenzen des provozierenden Aktes: das Ehepaar verlässt nach der unliebsamen Entdeckung indigniert, doch tatenlos das Schlafzimmer; der verhinderte Liebhaber erschießt sich, trifft aber nicht richtig. Würde es nicht verbaliter ausgesprochen, könnte man es an den Satzzeichen erkennen, die eben keine endgültigen, sondern nur vermeintliche Grenzen darstellen. Demgemäß folgt auch der kommentierende Satz des Erzählers, der diese unwahrscheinliche Wendung des Geschehens zusammenfasst, diesem Muster, ja er veranschaulicht es richtiggehend: »Hier scheint die Geschichte seines Lebens aus; und gleichwohl (sonderbar genug) fängt sie hier erst allererst an.«¹⁵ In der Tat: jetzt erst kommen in den Sätzen 10 und 11 die endgültigen Doppelpunkte, klären sich die Verhältnisse ein für allemal und erst im letzten Satz begegnet wieder ein Semikolon; es markiert den Übergang von der Heirat des Paares zu seinem nachfolgenden Kindersegen – wahrhaftig durch kein Hindernis erschwert, durch kein Innehalten verzögert, vielmehr durch ein andauerndes »und so weiter« gekennzeichnet, ein Übergang, der, so ist man versucht anzunehmen, allein aus Gründen der Ironie mit diesem Zeichen versehen worden ist. Denn die Haltung der Ironie gilt wie für alles im vorliegenden Text auch für die Interpunktion: stellt der Doppelpunkt eigentlich das Satzzeichen des Heroismus dar, das

¹⁵ Die Parenthese dieses Satzes antwortet im übrigen jener des Titels.

Signal zur entscheidenden Tat, bei der man gewissermaßen die Schiffe hinter sich verbrennt – so muss man zum wiederholten Mal festhalten, dass C...s ja an sich lächerliche Aktion zudem eher schlafwandlerisch als heroisch entschlossen anmutet, auch wenn sie schließlich unausweichliche Folgen zeitigt. Die Semikola hingegen bezeichnen überhaupt nur die scheinbaren Katastrophen, die durchlässigen Grenzen, die vermeintlichen Wendepunkte, die das Leben dann doch irgendwie weitergehen lassen, unerwartete Perspektiven eröffnen – ein vollkommen unheroisches und auf diesem Hintergrund komisches Prinzip, das am Ende schließlich selbst der Ironie unterliegt, wenn es auf die reibungslose Familienentwicklung des glücklichen Paares Anwendung findet.

Alles zusammengefasst lässt sich festhalten, dass Kleist der durch das Stichwort »Werther« benannten literarischen Tradition, der er eine Verbindung von übersteigerten Empfindungen mit konventionalisierter Handlung unterstellt, mit seinem parodistischen Text antwortet, der durch eine Kombination von konventionalisierten Empfindungen mit übersteigertem Handlung gekennzeichnet ist. Gefühlsüberschwang und Nüchternheit, Alteration und Moderation durchdringen und relativieren einander somit, oder anders: der emphatischen Dramatik des Doppelpunkts steht die unheroische Prosa des Semikolons gegenüber; es kommt bei alledem eben auf das rechte Verhältnis an.