

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again – beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

76-21,192

HUANG-SO, Te-May, 1941-
UNTERSÜCHUNGEN ZUR PROSA HEINRICH
VON KLEISTS UNTER BESONDERER
BERÜCKSICHTIGUNG DER BRIEFE UND
NOVELLEN. [German Text].

City University of New York, Ph.D., 1976
Literature, Germanic

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY

TE-MAY HUANG-SO

1976

UNTERSUCHUNGEN ZUR PROSA HEINRICH VON KLEISTS
UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG
DER BRIEFE UND NOVELLEN
by
TE-MAY HUANG-SO

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Germanic Languages and Litera-
tures in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New
York.

1976

This manuscript has been read and accepted
for the Graduate Faculty in Germanic Languages
and Literatures in satisfaction of the
dissertation requirement for the degree of
Doctor of Philosophy.

17 May 1976
date

Edward G. Fischer
Chairman of Examining Committee

May 17, 1976
date

Harold Angus
Executive Officer

Edward G. Fischer
Professor John Gearey

Professor Ernst Fedor Hoffmann
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

UNTERSUCHUNGEN ZUR PROSA HEINRICH VON KLEISTS
UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG
DER BRIEFE UND NOVELLEN

This dissertation is an attempt to determine features of Kleists language which are distinctive to his style. These characteristics are (1) isolation of the grammatical subject, (2) complexity of Kleists syntactic structure, and (3) an underlying distribution of elements in triadic patterns in many cases, indicated by his idiosyncratic pattern of punctuation. In general it is concluded that Kleists language follows the syntactic pattern of his time; however his distinctive style is achieved by the use of certain constructions with an abnormally high frequency.

Herrn Professor Dr. Edward G. Fichtner
meinen besten Dank für die wertvolle
wissenschaftliche Unterstützung zur
Themenauswahl und Vervollständigung
der vorliegenden Arbeit. Herrn Professor
Dr. Ernst F. Hoffmann bin ich für Anre-
gungen und stilistische Ratschläge sehr
dankbar, sowie auch Herrn Professor Dr.
John Gearey, der freundlicherweise das
Koreferat übernommen hat.

M E I N E N E L T E R N

INHALT

VERZEICHNIS DER TABELLEN	viii
ABKÜRZUNGEN	ix
Kapitel	
I. EINLEITUNG: DIE KLEIST-FORSCHUNG	1
1. Allgemeines, 1	
2. Stilkritische Arbeiten zu Kleists Novellensprache, 9	
3. Beschaffenheit des Problems, 42	
4. Anmerkungen zum ersten Kapitel, 47	
II. DIE ISOLIERUNG DES SUBJEKTS: GRAMMATIKALITÄT, FREQUENZ UND BEDEUTUNG FÜR DIE STILENTFALTUNG KLEISTS; DIE FRAGE NACH IHREM URSPRUNG	58
1. Zur Grammatikalität: die Ableitung des isolierten Subjekts, 58	
2. Die Frequenz des isolierten Subjekts, 91	
3. Die Bedeutung des isolierten Subjekts bei der Feststellung der genetischen Beziehung zwischen Brief- und Novellenstil, 100	
4. Fragen nach dem Ursprung des isolierten Subjekts, 115	
5. Anmerkungen zum zweiten Kapitel, 137	
III. INTERPUNKTION UND SYNTAKTISCHE KOMPLEXITÄT BEI KLEIST	128
1. Kleists Interpunktion, 129	
2. Die syntaktische Komplexität, 159	
3. Schlußbeobachtungen, 183	
4. Anmerkungen zum dritten Kapitel, 186	

IV. ORDNUNG UND SPANNUNG ALS MERKMALE DES KLEISTISCHEN SATZES	192
1. Kleists "verborgene" Ordnung, 192	
2. Das Element "Spannung" bei Kleist, 212	
3. Zusammenfassung, 226	
4. Anmerkungen zum vierten Kapitel, 232	
ANHANG I	236
ANHANG II	239
ANHANG III	243
LITERATUR	245

VERZEICHNIS DER TABELLEN

1.	Frequenz des isolierten Subjekts	98
2.	Frequenz des isolierten Subjekts in Goethes "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten".	121
3.	Isolierung des Subjekts bei Goethe und Kleist.	122
4.	Vergleich zwischen Goethe--Kleist hinsichtlich der Frequenz der Isolierung des Subjekts durch <u>ein</u> Sprachelement gegenüber der Isolierung des Subjekts durch <u>mehrere</u> Sprachelemente.	123
5.	Frequenz der Inversion in Kleists Novellen	127
6.	Syntaktische Komplexität in Kleists Briefen.	170
7.	Syntaktische Komplexität in Kleists Novellen	171
8.	Syntaktische Analysen in "Das Bettelweib von Locarno"	176

ABKÜRZUNGEN

Kleist's Dramen, Briefe und Erzählungen werden mit Hilfe einer der unten angegebenen Abkürzungen zitiert. Der Abkürzung folgen jeweils arabische Ziffern, die sich auf Seite und Zeile (bzw. Akt, Auftritt und Verszeile für Dramen) in der 4., revidierte Auflage Helmut Sembdners beziehen.

- BL "Das Bettelweib von Locarno"
 DF "Der Findling"
 DZ "Der Zweikampf"
 EC "Das Erdbeben in Chili"
 HC "Die heilige Cäcilie"
 MK "Michael Kohlhaas"
 MO "Die Marquise von O..."
 PN "Penthesilea"
 SW Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe,
 2 Bde., 4., revidierte Aufl., hg. Helmut Sembdner,
 (München: Carl Hanser, 1965).
 VD "Die Verlobung in St. Domingo"

KAPITEL I

DIE KLEIST-FORSCHUNG

1. Allgemeines

Kleists Sprache trägt einen unverkennbaren Zug. Sein Satzbau rührt uns eigenartig an. In den Dramen, aber auch in den Novellen, fällt einem die eigentümliche Wortstellung sofort auf. Mit seinen Partizipialkonstruktionen beeindruckt er eine ungewöhnliche Mischung von Gedrängtheit, Plastizität und Unmittelbarkeit.¹ Besonders unter diesem Aspekt der Unmittelbarkeit des Erlebens und Ausdrückens ist seine Dramensprache in den neueren Arbeiten gedeutet worden.²

Man kann die Forschung über die dichterische Sprache Kleists in zwei Hauptrichtungen gliedern. Die stilistische Sprachforschung, die bis in die Romantik zurückreicht mit der Werkausgabe Kleists durch Ludwig Tieck--und die erst in der neueren Zeit entstandene philosophisch-psychologisch orientierte Forschungsrichtung mit ihren Fragen über Sprachkrise oder Sprachwidersprüchlichkeit. Grundlegend für die letztere Forschungsrichtung sind zunächst Kleists eigene Aussagen und Gedanken über das Unaussprechliche in der Sprache--zum zweiten die auf Grund der Untersuchungen von Emil Staiger, Wolfgang Kayser und Karl Otto Conrady gewonnene Einsicht, daß Kleists Sprache selbst die Sprache

einer eigentümlichen Widersprüchlichkeit ist.³ Aus der äußeren Form seiner Sprache, die von einem höchst rationalen Gliederungsprinzip durchdrungen sei, und ihren gedanklichen Inhalten ergebe sich ein merkwürdiges Mißverhältnis. Die Unfähigkeit der Sprache, eine Wahrheit des innersten Selbst augenblicklich in ihrer Totalität und unmißverständlich mitzuteilen hat Kleist einmal Ulrike eingestanden:

Ach, Du weißt nicht, wie es in meinem Innersten aussieht. . . . Und gern möchte ich Dir alles mitteilen, wenn es möglich wäre. Aber es nicht möglich, und wenn es auch kein weiteres Hindernis gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mitteilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfindung, wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes Aufdecken soll; nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht alles zeigen kann, nicht kann, und daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden. (Hervorhebung original)⁴

Zwei Jahre später, wiederum an Ulrike, schrieb Kleist halbverzweifelt:

Ich weiß nicht, was ich Dir über mich unaussprechlichen Menschen sagen soll.--Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesem Brief packen, und Dir zuschicken.--Dummer Gedanke! (Hervorhebung original)⁵

Für das Sprachverständnis Kleists sind die obigen Aussagen mehr und mehr zum Schlüssel geworden.⁶ Besonders Wilhelm Emrich hat diesen Aspekt der Unaussprechlichkeit geistesgeschichtlich als Ausdruck einer verschärften Sprachskepsis gedeutet, die vor allem erst im 20. Jahrhundert zur vollen Bewußtheit hervorgetreten sei.⁷ Er beweist damit

die Nähe Kleists zu Kafka, aber vor allem die in das 20. Jahrhundert hineinragende Bedeutung Kleists. Mit diesem Problemkreis beschäftigt sich auch die Arbeit von Horst Turk,⁸ die auf "Penthesilea" eingeschränkt ist. Turk stellt fest, daß die Sprache bei Kleist trotz aller rationalen Anstrengung der Dramenfigur außerstande dazu sei, "das Wesen in der sprachlich vorgestellten Wirklichkeit zur Erscheinung zu bringen."⁹ Die vermeintliche Unzulänglichkeit von Kleists Prosasprache wird dagegen von Ernst von Reusner ausführlich analysiert und Goethes Erzählstil entgegengehalten.¹⁰

Literarisch und sprachlich nimmt Kleist eine außergewöhnliche Stellung unter den deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts ein. Seine Dichtung, im Wesentlichen aus acht Dramen und ebensoviel Novellen, einer Reihe von Essays und meisterhaften Anekdoten bestehend, ist bis heute noch ein in sich höchst komplexes Werk geblieben. Die seit dem Beginn unseres Jahrhunderts wachsende Hochschätzung seiner dichterischen Schöpfung hat zwar durch ihre Aufgeschlossenheit manche Fragen erhellt und unter fruchtbaren Aspekten ein besseres Verständnis geschaffen, doch sind andererseits, wenn auch die Forschung neue Problemkreise sichtbar gemacht hat, einige alte Probleme offen geblieben.

Eines läßt sich jedenfalls über ihn sagen: dem Dichter Kleist, der einmal an der dichterischen Verkennung durch Goethe so verzweifelte, hat die Nachwelt den Rang eines der größten Dramatiker Deutschlands gesichert. Der alte Wieland

hat diese hervorragende Stellung früh erkannt, als er im April 1804 folgendes an Dr. Wedekind in Mainz schrieb:

. . . ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich Sie versichere: Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein, was Kleists Tod Guiscards des Normanns, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblicke an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen, die (nach meiner Meinung wenigstens) selbst von Goethe und Schiller noch nicht ausgefüllt worden ist; (Hervorhebung original)¹¹

Wielands Wertschätzung wird viel später noch von einem der bedeutendsten deutschen Epiker der modernen Zeit bestätigt: in seiner Schrift "Heinrich von Kleist und seine Erzählungen" urteilt Thomas Mann:

Goethe und Schiller sind vom Sturm und Drang ihrer Jugendwerke eingelenkt ins Edel-Humane, Klassizistische, Hoch-Gesittete, die reine Schönheit. Die deutsche Klassik, Epoche unserer höchsten Bildung, erblüht. Nichts Beglückend-Vornehmeres als Goethe's "Iphigenie". Kein kunstvolleres Form-Experiment zu denken als Schillers Nachahmung der Antike in der "Braut von Messina". Aber sagen wir die Wahrheit: Es ist Kleist allein, von dessen allem schönen Maß sich verweigerndem Werk--und ich denke insbesondere an dasjenige, woran er scheiterte, das Guiskard-Fragment--die Macht ausgeht, die dramatische Ur-Erschütterung, der mytische Schauer, der heilige Schrecken der antike Tragödie.¹²

Es gilt, die historisch-literarische Bedeutung Kleists im Hinblick auf seine Epoche und auf die unsrige richtig zu würdigen. In seiner Dichtung geschieht die überzeugendste Abwende und Absage von den Humanitätsidealen der Klassik. Der Glaube an den Sinn der göttlichen Weltordnung, mit dem das klassische Drama das Tragische versöhnen suchte, schwand aus der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Die Tragik bleibt notwendig unaufgelöst durch die Erkenntnis, daß das mit der

letzten Gewißheit seines Gefühls ringende Ich der trügerischen, gebrechlichen Welt hoffnungslos preisgegeben worden ist. Bei Heinrich von Kleist ist dieses Grundmotiv des sich selbst überlassenen Menschen am nachdrücklichsten dargestellt.¹³ Indem Kleist in seiner Dichtung das Thema des Unaussprechlichen aufgreift, eröffnet sich damit in der Forschung seiner Werke die noch immer nicht abgeschlossene Diskussion über die Unzulänglichkeit der Sprache.

Im Vorangehenden wurde die literarisch-philosophische Bedeutung und Wirkung Kleists kurz umrissen. Auf eine eingehendere Diskussion der Inhaltsforschung wird hier bewußt verzichtet. Es soll jetzt auf die stilistischen Sprachstudien seines Werkes eingegangen werden. Zuvor aber ein paar Worte über die vorliegende Arbeit selbst, weil ihre Zielsetzung die Wahl des zu besprechenden Schrifttums bestimmt.

Man hat unermüdlich versucht, Kleists Stil zu beschreiben und seine eigentümliche Wirkung aufzudecken. So wird z.B. die Novellensprache von Friedrich Gundolf in die Sphäre des alten Chronikstils gebracht. Staiger hingegen betont den dramatischen Stil von Kleists Sprache.¹⁴ In Erich Schmidts Einleitung zu Kleists Erzählungen werden dabei seine Perioden abgeurteilt als ". . . Schwereburten desselben ernstesten gewissenhaftesten Dranges, der in Kants Hauptwerken, um gar nichts unerledigt zu lassen, so anstrengende Geschlinge liefert."¹⁵

Bestimmte Merkmale von Kleists kraftvolle Sprache sind

sofort kenntlich: die Gespanntheit und Unmittelbarkeit seiner Erzählweise, die vielen, zur Aufsplitterung des Satzes führenden Einschübe, der an Goethe gemessen so unausgeglichene Satzbau oder die so verworrene, scheinbar keinem Ordnungswillen unterzogene Satzexposition. In Kleists Sprache, so meint Horst Turk, fehle die sorgfältig vorbereitende Satzexposition, die schrittweise auf eine Aussage des Ganzen führe:¹⁶

Und während, von Entsetzen noch gefesselt,
Die Jungfrau stehn, des Wortes eingedenk
Der Königin, kein Schwert zu rühren wagen,
Dreist der Erblaßten naht er sich, er beugt
Sich über sie, Penthesilea! ruft er, . . .¹⁷

Die Zersplitterung des vorangestellten Temporalsatzes in einzelne isolierte Kola lasse den Zusammenhang, in dem sie gedacht sind, kaum noch erkennen.

Gerade die verworrene Satzexposition, die selbst nicht typisch ist für diese Sprache, läßt erkennen, daß die vorherrschenden Formen des spontanen Satzanfangs generell eine bestimmte Verfassung des vorgegebenen Wissens anzeigen. . . . Es entstehen syntaktische Folgewidrigkeiten, durch die auch sie hinter sich zurückweist auf das sprechende Subjekt, auf eine noch ungegliederte, komplexe Vorstellung, die der sprachlichen Formulierung vorgegeben ist.¹⁸

Diese "bestimmte Verfassung des vorgegebenen Wissens" versucht Turk als das von Kleist in seinem Aufsatz "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden" bezeichnete "laute Denken" nachzuweisen. Wir geben hier Kleist wieder:

--Ein solches Reden ist ein wahrhaftes lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen nebeneinander fort, und die Gemütsakte für eins und das andere kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des

Geistes, sondern wie ein zweites, mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse. Etwas ganz anderes ist es wenn der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist. Denn dann muß er bei seiner bloßen Ausdrückung zurückbleiben, und dies Geschäft, weit entfernt ihn zu erregen, hat vielmehr keine andere Wirkung, als ihn von seiner Erregung abzuspannen.¹⁹

Das "laute Denken", schreibt Turk, diene also dem Selbstverständnis und sei von der bloßen Ausdrückung eines bereits fertigen Gedankens zu unterscheiden. So wie Hans Heinz Holz²⁰ meint auch Turk ferner, der zu machende Unterschied zwischen lautem Denken und der Verbalisierung von fertigen Gedanken setze die Auffassung voraus, daß Denken und Sprache zwei voneinander getrennte geistige Vorgänge seien. "Unter 'Denken' versteht Kleist hier offenbar einen vorsprachlichen und damit zugleich auch vorbegrifflichen Vorgang, das Entspringen eines Gedankens vor der intellektuell zu leistenden Explikation," ²¹ Eben auf dieses vorsprachliche Bewußtsein, "das den Sinn zwar schon als Ganzes weiß, aber noch nicht aufgefaltet in zeitliche und logische Relationen, noch nicht als möglichen Explikationszusammenhang" ²² wiesen nach Turk solche sprachliche Mittel wie Kleists Satzanfänge, rückwirkende Einschübe, Ergänzungen und Korrekturen zurück. An Sätzen Goethes aus "Iphigenie" versucht Turk den ausgeglicheneren Satzbau zu exemplifizieren. Hier zeige sich die konstruktive Satzexposition dadurch, daß sie den sprachlich gedachten Inhalt schrittweise darbiete und den Satzanfang schon vom Ganzen her sprachlogisch determiniere. ²³

Die vorliegende Arbeit will als eine Stiluntersuchung von Kleists Novellensprache das Augenmerk zunächst

auf den Satzanfang bei Kleist richten. Schon früh hat die Forschung auf die Eigenart des kleistischen Satzanfang hingewiesen. Das Phänomen, das meistens als die "Aufstutzung" (Friedrich Beissner²⁴) oder die "Exponierung" (Turk) gesehen wird, soll in dieser Arbeit einfach als "Isolierung" des Subjekts begriffen werden. Syntaktisch gesehen geschieht diese Isolierung des Subjekts durch einen Einschub oder mehrere, was die Fernstellung des Subjekts vom Verb bewirkt. Es muß hier ausdrücklich hervorgehoben werden, daß die Begriffe Subjekt und Verb im Sinne von grammatischen Kategorien zu verstehen sind, deren formale Kongruenz im Satz die elementare Sinneinheit des Satzes gründet. In den letzten Jahren sind einige Arbeiten erschienen, die den Stilwert des isolierten Subjekts in Kleists Dichtung unter heterogenen Aspekten wie Rhythmus (Beissner), suggestiver Sprachkraft (Karl Ludwig Schneider²⁵) und Drachs Spannungstheorie (Jutta Goheen²⁶) positiv neudeuten wollen. In den früheren Arbeiten findet sich zwar hin und wieder ein Hinweis auf diese Stilfigur,²⁷ doch wurde ihr unter Einwirkung der normativen Ästhetik, die damals vorherrschte, kaum weitere Aufmerksamkeit geschenkt.

Die Sprachuntersuchung dieser Arbeit beschränkt sich bewußt auf die Prosa in Kleists Erzählungen, obwohl der Weg zu dieser Stilanalyse über Vergleiche mit seinen anderen Prosawerken geht, wie den Aufsätzen, Anekdoten und sogar auch den Briefen. Die Eingrenzung dieser Untersuchung auf die Novellensprache ist lediglich eine arbiträre Entsch-

dung, die der noch nicht entschiedenen Frage in der Forschung ausweicht, ob die Dramensprache Kleists getrennt von der Novellensprache--oder gemeinsam mit ihr zu betrachten ist. Minde-Pouet behandelt sie gesondert, und entgegen Beissner etwa, nehmen Holz und Max Kommerell einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Prosa und Dramensprache an.²⁸

Der Schwerpunkt der Kleist-Forschung liegt in der geistesgeschichtlichen, inhaltlichen Deutung. Noch 1943 klagt Paul Kluckhohn über die Vernachlässigung der sprachlich-stilistische Forschung der Werke.²⁹ Allerdings wurden in beiden Forschungsgebieten umfangreichere Analysen den Dramen und kleinere Einzelstudien den Erzählungen gewidmet. In der vorliegenden Arbeit werden auf Grund der begrenzten Zielsetzung inhaltsinterpretierende und stilistische Untersuchungen über die Dramen von der Besprechung im Allgemeinen ausgeklammert. Sie werden jedoch berücksichtigt, soweit es notwendig ist.

2. Stilkritische Arbeiten zu Kleists

Novellensprache

Vor seinem Tode hat Kleist mehrere Abende hindurch zusammen mit Henriette Vogel seine Manuskripte verbrannt.³⁰ Nur zwei seiner Dramen ("Die Familie Ghonorez" und "Der zerbrochene Krug") sowie ein paar Gedichte sind handschriftlich vorhanden. Den Rest seines Werkes ist der Nachwelt erhalten als zwei vom Dichter durchgesehene Kopien ("Penthesilea" und "Prinz Friedrich von Homburg"), und die gedruckten Texte der

übrigen Dramen (das Guiscard Fragment eingeschlossen) und Erzählungen. Verschollen sind ein zweibändiger Roman, dessen Erscheinen Ferdinand Grimm noch 1816 erhoffte, und ein Aufsatz "Die Geschichte meiner Seele".³¹ Zu welchen Schwierigkeiten diese unvollständige Handschriften-Überlieferung führt, wird besonders bei der Feststellung Kleists originaler Interpunktion sichtbar. Darüber aber später.³²

Ambivalent wäre das Wort, mit dem man die Haltung der Forschung vor dem 1. Weltkrieg gegenüber der Erzählkunst Kleists bezeichnen kann. Setzt man voraus, daß die Erzähltechnik (im Sinne von Aufbau, Erzählweise, Erzählhaltung, usw.) und die Gestaltung der Sätze (im Sinne von Stilfigur, Satzbau, Satzverknüpfung, etc.) bei einer Beurteilung der formalen Seite eines epischen Kunstwerkes in der Regel als zwei Aspekte zu betrachten sind, die sich nicht unbedingt dem gleichen Werturteil unterziehen lassen; so stellt man im Hinblick auf Kleists Texte fest, daß in der Beurteilung beider Aspekte eine große Diskrepanz herrschte, die erst die neueren Arbeiten zu überwinden versuchen.

Über die Meisterschaft seiner erzählerischen Technik besteht seit jeher kaum ein Zweifel. Nach Minde-Pouet sind seine Novellen nach solchen Grundsätzen wie "Sachlichkeit", "Detailschilderung" und "Objektivität", geschaffen, wie sie niemand vor ihm so konsequenz erdacht und betätigt hat. Als Vorbilder sieht Minde-Pouet hier Cervantes' Sachlichkeit und Boccaccios knappen, prägnanten Stil.³³ Nach Hans Lorenzen hat die deutsche Anekdote in Kleist und Hebel einen

vorher nie erreichten Höhepunkt erlebt. Die urdeutsche Form, die bei ihnen zu finden sei, werde erst von Schäfer neu belebt und auf eine bedeutende Höhe gebracht.³⁴ "Er war einer der größten, kühnsten, höchstgreifenden Dichter deutscher Sprache," schreibt Thomas Mann, "ein Dramatiker sondergleichen,--überhaupt sondergleichen, auch als Prosaist, als Erzähler,--völlig einmalig, aus aller Hergebrachtheit und Ordnung fallend, radikal in der Hingabe an seine exzentrischen Stoffe bis zur Tollheit, bis zur Hysterie,--. ." ³⁵ Diesem durchaus positiven Urteil über seine Erzählkunst steht in den älteren Stilanalysen die negative Bewertung seiner Sätze gegenüber. Diese werden mehrmals als "manieriert" bezeichnet.³⁶ Hans Joachim Kreuzer will diese abschätzige Bewertung auf Ludwig Tieck zurückführen.³⁷

Im Jahre 1821, als Ludwig Tieck Kleists Werke zum ersten Mal herausgab, bemerkte er in seiner, der Ausgabe vorausgeschickten Einleitung: "Wenn er also auch nicht von der freiesten Höhe die Kunst übersah und beherrschte (was nur den Außerwählten vergönnt ist), so war er auf eine Weise, die zu loben ist, ein großartiger Manierist, wenn man diesen Ausdruck, nach den obigen Erklärungen, richtig versteht."³⁸ Seinen Erörterungen nach gebraucht Tieck das Wort "Manierist" wohl im Sinne Goethes, der in dem kurzen Aufsatz "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" die drei Stilarten unter normativ-ästhetischem Gesichtspunkt von einander abgrenzt.³⁹ Danach bezeichnet der Begriff "Stil" den "höchsten Grad . . . , welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen

kann."⁴⁰ Dagegen könne "Manier" eine Darstellungsstufe zwischen "Stil" und "einfacher Nachahmung" sein.⁴¹ Wenn ein Künstler ". . . es nicht gar so genau nähme, wenn er nur das Auffallende, Blendende leicht auszudrücken beflissen wäre," so würde er "gar bald in die Manier übergehen. . ."⁴² Die Manier eines Künstlers werde "immer leerer und unbedeutender werden, je weiter sie sich von der einfachen Nachahmung und von dem Stil entfernt."⁴³

Am Ende seiner Ausführung betont Goethe, daß das Wort "Manier": ". . . in einem hohen und respektablen Sinne" zu nehmen sei, ". . ., daß also die Künstler, deren Arbeiten nach unserer Meinung in den Kreis der Manier fallen, sich über uns nicht zu beschweren haben."⁴⁴ Trotz dieser Beteuerung ist offensichtlich, daß durch die Unterordnung der "Manier" zum Begriff "Stil" eine ästhetische Zweiträngigkeit impliziert worden ist. Die negative Implikation ist z.B. bei Minde-Pouet und Albert Fries deutlich abzulesen. "Es wäre thöricht," schreibt Minde-Pouet, "Kleists Wortstellung kurzweg als ein Kunstmittel seiner Sprache bezeichnen zu wollen. Die Unregelmäßigkeit in der Stellung der Worte ist zu weit getrieben und artet nur allzu oft in Manier aus, so daß sie zu den stilistischen Schwächen zu rechnen ist."⁴⁵ Fries wird auf S. 21 unten ausführlich zitiert.

Unter dem normativ-wertenden Aspekt, der für diese Etappe der Kleistforschung so charakteristisch ist, werden der Sprache Kleists außer der Manieriertheit noch drei Hauptübel vorgeworfen: seine zahlreichen grammatischen Feh-

ler; seine von Minde-Pouet so scharf getadelte, willkürliche Wortfolge und die Unübersichtlichkeit seiner Satzexposition.

Daß man an seiner grammatischen "Unkenntnis" Anstoß nahm, ist aus den Worten seines bedeutenden Biographen, Otto Brahm, und des Literaturhistorikers, Wilhelm Scherer, zu entnehmen. Brahm meint:

Wie Kleist in der Frankfurter Studentenzeit seine Damen auch in der Kenntnis des Deutschen zu fördern gesucht hatte, sahen wir; aber er selbst war niemals ganz sattelfest geworden, französische Konstruktionen blieben seiner Prosa zumal geläufig, und einer der größten deutschen Dichter, dessen Verse allen Zauber unserer Sprache ausströmen, ist vor den Regeln der Grammatik jeweilen ein eigenwilliger Märker.⁴⁶

Schränkt Brahm oben sein Lob über Kleists Sprache ein, so ist dasgleiche auch bei Scherer zu lesen: "In seiner Sprache wohnt ein eigenthümlicher Zauber, obwohl er die Elemente der deutschen Grammatik nicht sicher beherrschte."⁴⁷

Daniel Sanders widmet ganze Seiten dieser "Schwäche" von Kleist in der Handhabung der Muttersprache.⁴⁸ Auf folgende Sprachunrichtigkeiten weist Sanders u.a. hin:

Die Anwendung des Kasus sei bei Kleist nicht immer richtig und weiche von der Sprachüblichkeit ab. In diesem Satz aus "Michael Kohlhaas":

. . . er möchte nach der Burg schicken, und sie holen, oder dem Junker wenigstens wissen lassen, wohin er sie ihm senden solle; (Hervorhebung von mir)⁴⁹

sollte statt des Dativs dem der Akkusativ den gebraucht werden.⁵⁰ Ebenso müsse auch im Satz (MK 30, 38ff.)

Als der Begräbnistag kam, ward die Leiche, weiß wie Schnee, in einen Saal aufgestellt, den er mit schwarzem Tuch hatte beschlagen lassen. (Hervorhebung von mir)

ein Dativ einem statt den Akkusativs einen stehen.⁵¹

Anstatt die im folgenden Satz wäre ein der korrekter:⁵²

. . . ; und da er, . . . , den Magistrat in einer klugen
Anrede vernichtete, den Kohlhaus selbst denke er in
kurzem, indem er ihm auf die Spur sei, gefolgt ein-
zubringen: so
(Hervorhebung von mir, MK 58, 34ff.)

Auch der Gebrauch von wo-Konstruktionen scheint bei Kleist
nicht immer der Sprachgepflogenheit gerecht zu sein:

Der Kurfürst von Sachsen kam bald darauf, zerrissen an
Leib und Seele, nach Dresden zurück, wo man das Weitere
in der Geschichte nachlesen muß.
(Hervorhebung von mir, MK 103, 18ff.)

Kleist müßte hier, so argumentiert Sanders, entweder worüber
hinsetzen--oder den zweiten Satz ohne formale Anknüpfung mit
dem ersten bilden, etwa: "Das Weitere muß man in der Geschich-
te nachlesen." Denn "das anknüpfende wo . . . erregt den
gewiß nicht beabsichtigten Gedanken, daß man das Weitere in
Dresden nachlesen müsse."⁵³

Sanders' Sprachkritik wirkt manchmal beinahe schül-
meisterhaft. In der folgenden Stelle aus "Michael Kohlhaas"
z.B. möchte Sanders statt des Nominativs ein eichener Barg
einen vom Verb bestellen abhängigen Akkusativ haben, also
einen eichenen Barg:⁵⁴

Er nahm die hundert Goldgülden, die ihm der Amtmann
schon, für die Ställe in Dresden, zugefertigt hatte,
und bestellte ein Leichenbegängnis, der weniger für sie,
als für eine Fürstin, angeordnet schien: ein eichener
Barg, stark mit Metall beschlagen, Klappen von Selde, mit
goldnen und silbernen Troddeln, und ein Grab von acht
Ellen tiefe, mit Feldsteinen gefüllt und Kalk.
(MK 30, 30ff.)

Dabei läßt sich der Nominativ hier auch grammatisch korrekt
begründen, wenn man ihn, und ebenso den zweiten Nominativ

das Grab, gemeinsam als einen beinahe zur Exklamation übergehenden Nachtrag betrachten würde, der vom vorangehenden Satz grammatisch isoliert steht. Gerade die Nachstellung drückt ja den emphatischen Charakter eines im Satz Nachgestellten aus, was die Anwendung des Doppelpunktes wohl andeutet.

Nicht weniger präskriptiv ist seine Weise der sprachbetrachtung, wenn er z.B. bei der Anwendung der schwachen Adjektivendung:

. . .; sie lag, mit starrem, schon gebrochenenen Auge,
da,
(Hervorhebung von mir, MK 30, 15f.)

für die mehrmalige starke Endung des Adjektivs sich einsetzen möchte, etwa: "mit starremen, schon gebrochenemen Auge."⁵⁵ Wie Otto Behagel in seiner Arbeit Deutsche Syntax festgestellt und auch mit Beispielen von anderen deutschen Dichtern belegt hat, sind im Nhd. beim Dativ sg. Maskulinum und Neutrum beide Typen durchaus korrekt.⁵⁶ Sanders' Kritik geht wahrscheinlich auf Adelungs Grammatik zurück, die ". . . vielmehr . . . überhaupt -en an zweiter Stelle" verlangt, da Adelung die betreffende Regel noch nicht kenne.⁵⁷

Dabei handelt es sich in allen diesen Fällen keineswegs um eine periodische Unsicherheit in der deutschen Grammatik. Noch in der Spätnovelle "Die Verlobung in St. Domingo" (begonnen Anfang 1811, im Druck erschienen im März 1811) trifft man die gleiche Kasusverwechslung wieder:

Der Fremde, indem er das Tuch auf dem Tisch legte,

versetzte:
(Hervorhebung von mir)⁵⁸

Die positivistische Denkweise, daß die unmittelbare Umgebung hier ein Einflußfaktor sein könnte, dürfte im Recht sein.

Helmut Sembdner meint nämlich hierüber:

Die märkischen Offiziersfamilien sprachen zu seiner [Kleist'] ein erbärmliches Deutsch und ein nicht viel besseres Französisch. Kleist selbst, der auch später noch in der Anwendung grammatikalischer Gesetze keineswegs sicher war und häufig nach Märker Art den dritten und vierten Fall verwechselte, bemühte sich mit dem verbissenen Eifer des Autodidakten um eine sprachlich-stilistische Schulung.⁵⁹

Unter diesem Aspekt von Kleists "grammatischer Gesetzlosigkeit" nach einer "stilistischen Gesetzmäßigkeit" zu suchen, wie etwa Schneider es fordert,⁶⁰ würde vielleicht eine fragwürdige Aufgabe sein. Schließlich gehört ja die Beherrschung der richtigen Formen einer Sprache zur mechanischen Seite der Sprache selbst. Das Individuum wird der richtigen Sprachanwendung mächtig, indem es die ihm vorgeschriebenen Regelsysteme mechanisch einübt.

Trotz gebührender Achtung vor der Leistung von Sanders in der Pflege um die deutsche Sprache im Allgemeinen,⁶¹ ist zu seinen einzelnen Bemerkungen zu Kleists Sprache zu entgegenen, daß sich die mangelhafte technische Beherrschung bei Kleist als ein Regelwidrigkeitsfall von geringer Bedeutung betrachten läßt. Die Belege zeigen, daß sie weder das rechte Textverständnis noch die inhaltliche Deutung beeinträchtigen. Sie können der stilistischen Analyse kaum als ein fruchtbarer Ansatz dienen, und man täte besser daran, zu den größeren Problemen seiner Sprache überzugehen: der Wortstellung und

Satzgliederung. Hinsichtlich dieser Aspekte seiner Sprache werden Kleist Willkür, Abweichung von der Norm, Manieriertheit und Unübersichtlichkeit vorgeworfen. Bei der Wortstellung wird das Übel auf die Isolierung des Subjekts zurückgeführt, wenigstens ist das so in den meisten Beobachtungen.

Sanders, der in dieser Isolierung des Subjekts eine "bezeichnende Eigenart" von Kleists Schreibweise sieht,⁶² bemerkt zunächst, daß es sich hier um eine Abweichung von der "Norm" handelt:

Es handelt sich dabei um Abweichungen von der--im Großen und Ganzen wohl begründeten--Regel, wonach im Deutschen in der gewöhnlichen Rede Umstands-Bestimmungen und -Sätze nicht zwischen das Subjekt und das Zeitwort eines Satzes zu stellen sind. Gutzkow hat in der "Gegenwart" 8, 323b die Regel zu allgemein und unbeschränkt hingestellt, wenn er die Stellung in einem Satze wie: "Cäsar aber, nachdem Kundschafter vorausgeschickt waren, marschierte u." unbedingt und ausnahmslos als eine schülerhafte Nachahmung der lateinischen Stellung hinstellte. Die deutsche Regel verbiete, wie Gutzkow sich ausdrückt, ein Subjekt allein stehen zu lassen. "Nachdem Kundschafter vorausgeschickt waren, marschierte Cäsar" hätte es heißen müssen oder: "Cäsar marschierte, nachdem," führt Gutzkow fort. (Hervorhebung von Sanders)⁶³

Entgegen Gutzkow meint Sanders jedoch, ähnliche Beispiele fänden sich auch bei anderen "anerkannten Meistern deutschen Stils" und daß solche Zwischenschiebung "bei nachdrücklicher Hervorhebung, wohl statthaft. . . ." sei. Er stellt ferner fest, daß die Warnung Gutzkows für die gewöhnliche Rede als berechtigt anerkannt werden müsse. Sanders fügt ein Beispiel bei aus Lessings "Nathan der Weise", das Sanders zufolge die gleiche Isolierung des Subjekts enthalten soll, wie bei Kleist. Bei genauer Beobachtung scheint sein Beispiel aber

im Lessings Satz: "Der rechte Ring vermuthlich ging verloren" wird bei weitem nicht durch Kommata oder Nebensatz (-sätze) syntaktisch isoliert, wie es wohl bei Kleist zu finden ist.⁶⁴ Sanders, der den Satz aus "Nathan der Weise" mit folgendem Satz aus der "Verlobung in St. Domingo" gleichstellen will:

Toni, sobald der Haufen durch die hintere Pforte eingeschlichen war, zeigte Herrn Strömli das Zimmer, in welchem Hoango und Babekan ruhte;
(VD 189, 11ff.)

scheint der syntaktische Unterschied zwischen beiden Isolierungen des Subjekts zu entgehen.

Wegen der außerordentlich häufigen Anwendung durch Kleist sieht Sanders in dieser syntaktischen Struktur eine Schwäche: "Gerade bei Heinr. v. Kleist findet sich die Abweichung von der gewöhnlichen Stellung sehr häufig . . . und ich möchte kaum behaupten, daß dieser vortreffliche Schriftsteller hierin überall das rechte Maß bewahrt habe."⁶⁵ Außerdem beeinträchtigt die Konstruktion zuweilen die Übersichtlichkeit: ". . . und man wird sich überzeugen, daß Kleist das für ihn so bezeichnende Streben nach einer möglichst gedrängten Schreibweise hier--wie in einzelnen andern Fällen--bis auf einen Punkt getrieben, wo die Übersichtlichkeit und Deutlichkeit der Darstellung darunter leidet."⁶⁶

Minde-Pouet, der Kleist den gleichen Vorwurf der Unübersichtlichkeit macht,⁶⁷ hat über die Isolierung des Subjekts ebensowenig Positives zu sagen:

. . . Der einfachste Fall der Periodenbildung und

Einschachtelung ist der, daß Umstandsbestimmungen oder -Sätze, im Anschluß an die im Lateinischen übliche Stellung, zwischen das Subjekt und das Verb gestellt werden: "Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster . . ." . . . Daß diese Satzstellung nicht nur dem Stil der Abendblätter-Anekdoten anhaftet, beweist die große Fülle von gleichen Beispielen, die Sanders (Zschr. f. dtsh. Spr. 3. Jahrg. S. 327 ff.) aus Kleists Novellen, vor allem aus dem Kohlhaas ausgelesen hat.¹⁾

¹Dieser Satzstellung zu Liebe änderte Kleist den Satz: "indem sie aufstand, um das Zimmer zu verlassen" aus dem ersten Druck der "Verlobung" im "Freimüthigen" für die Buchausgabe der Novellen in den folgenden: "indem sie um das Zimmer zu verlassen aufstand." (IV, 173, 5.)

Auf Minde-Pouet wirke solche Satzgefüge gekünstelt, besonders wenn sie mehrere Haupt- und Nebensätze enthielten.⁶⁸ In der Bewertung der Novellen selbst sieht Minde-Pouet eine sprachlich regressive Entwicklung: die Novellen "Die Marquise von O...", "Das Erdbeben in Chili" und "Die Verlobung in St. Domingo" zeigten eine "majestatische Höhe der Sprache", die in den anderen Novellen "Die heilige Cäcilie", "Der Findling" und "Der Zweikampf" zu einer "toten Manier" erstarrt sei. Diese Novellen habe Kleist im 'plötzlichen Niedergang seines Dichtertums' geschrieben.⁶⁹ Minde-Pouets Werk galt lange als die maßgebende Sprachanalyse Kleists.

In ihrem Umfang nicht geringer als die Arbeit von Minde-Pouet ist die stilistische Untersuchung von Fries.⁷⁰ Er macht uns im Voraus mit seinen Absichten bekannt:

Mir scheint, man darf nicht bei syntaktischen und grammatischen Beobachtungen stehen bleiben, negativ feststellend, welche Abweichungen von der gewöhnlichen Wortfolge, welche metrischen Lizenzen u.s.w. der Dichter sich gestattet, sondern wir müssen, um den Wider-

hall von Kleists Psyche in seiner Sprache zu finden, gewisse immer wiederkehrende Klangreihen, Klangwellen, die er gern fluten läßt, belauschen und in ihrer Eigenart zu erfassen suchen, müssen nicht nur die einzelnen Kategorien, also Wortschränkung, Satzbau, syntaktische Figuren, Vers, je für sich betrachten, sondern nun auch das aus ihrem Zusammenwirken, aus ihren seltsamen Mischungen hervorgegangene lebendige Ganze der einzelnen Perioden- und Klanggebilde in seiner ureigenen Prägung betrachten und befühlen;⁷¹

Trotz dieser konstruktiven Haltung bringt Fries' Arbeit wenig an neuen Erschließungen. Zu dem bereits von Sanders und Minde-Pouet geäußerten Hinweis, daß Kleists isoliertes Subjekt wohl im Anschluß ans Leteinische zu betrachten ist, macht er im Grunde die gleiche Feststellung: Kleist schiebe gern Nebensätze antikisierend in den Hauptsatz, statt sie an den Anfang oder an den Schluß zu stellen. Demzufolge bilde sein Satzgefüge ein "Dreieck", einen ins Große erweiterten Kretikus: "Accent, Tonschwaches, Accent." Weil Anfang und Ende des Satzgefüges starktönig seien, erscheine das Ganze oft "markig und spannkraftig".⁷² Auch verleihe Kleist dem Satz möglichst viele akzentuierte Hebungssilben, so daß viele Akzente in enge Nachbarschaft kämen. Der Satz erhalte dadurch etwas "Kompaktes, Luftdichtes, Markiges". Die Ausrichtung der Vorstellungen über Kleists Persönlichkeit und Werk scheint bei Fries auf das Goethesche Leitbild hinzudeuten. Kleists Dramen- und Novellenstil wollte Fries mit dem Wielandschen Romanstil vergleichen, und anstatt in dem 'markig-kompakten' Kleistssatz eine sprachliche Leistung zu sehen, unterwarf sich Fries der, das Jahrhundert beherrschenden normativen Kunstbetrachtung.

Fries faßt sein Urteil auch wie folgt zusammen:

Ein geistiger Enkel Herders, dessen Feuergeist anti-rationalistische, lebende Vollblutsätze von sich speien wollte, aber doch auch nicht immer von schöner, vulkanischer Wirrnis zu einer zugleich ganz deutscher, und klassischen Stilreine durchdrang, bringt Kleist--unter dem Einfluß innerer Krankhaftigkeit und eines paranoiahaften Hangs zum Paradoxen auch in der Form!--es zu einem zwar lebensblutvollen, mimisch drastischen, plastischen, formgewaltigen, antik-kraftvollen und knappen, aber doch noch vielfach manirierten Eigenstil, ohne einen überall geklärten, antifranzösischen neuklassisch deutschen Stil zu schaffen⁷³

Somit mündet die Stilforschung von Fries wieder in die traditionelle, schon so oft angeführte, aber nirgendwo methodisch präzisierete Formel der Maniriertheit. Sein Festhalten an den alten Argumenten läßt Fries nicht zu einem neuen Kleistbild gelangen.

Seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts hat sich die methodische Richtung, die man als Positivismus bezeichnet, auch in der Kleistforschung geltend gemacht. Wirkungsvoll ist die sich auf breite gewissenhafte Untersuchung stützende Biographie von Otto Brahm (1884). Sie hat erfolgreich bestimmte Legenden über Kleist, die meistens von Aussprüchen seiner Zeitgenossen herrühren, entkräftet.⁷⁴

In der Stilforschung, die für unser Thema wichtig ist, haben die oben besprochenen Arbeiten alle ihren Beitrag zur Quellenkunde und damit zu den Fragen der Motiventlehnung oder Sprachbeeinflussung geleistet. Sanders und Minde-Pouet haben auf die volkstümlichen Elementen in Kleists Sprache hingewiesen, wobei die Einwirkungen anderer Sprachkreise-- etwa der Bibelsprache, der antiken Literatur, der Shakes-

pearschen, Calderonischen, usw.--auch bestimmt werden.⁷⁵ Eben unter diesem Aspekt der Sprach-Entlehnung wird die von Sanders als eine Eigenart Kleists erkannte Isolierung des Subjekts betrachtet. Stellt Gutzkow, daß dieser syntaktischen Figur wohl lateinisches Vorbild zugrunde liege,⁷⁶ so sieht Richard Weißenfels sie als einen Anklang des Französischen an.⁷⁷ Keiner von ihnen geht jedoch über diese Beobachtungen weiter hinaus.

Die stilistischen Arbeiten dieser Epoche ergeben nur einseitige Beschreibungen von Kleists Sprach-Abnormitäten. Man hat noch nicht den Mut dazu, sich von den ästhetischen Denkansätzen der Klassik zu befreien.⁷⁸ Noch in den vierziger Jahren fühlte sich Beissner veranlaßt, gegen die Abmessung von Kleists Sprache nach klassischen Kriterien wie Ebenmaß und Ausgeglichenheit Stellung zu nehmen.⁷⁹ Zu der herrschenden Meinung, daß rhythmische Züge wie Unrast und Ungestüm in Kleists Satz "das Gesetz der Gesetzlosigkeit" oder ein "numerus innumerus" darstelle, erwidert Beissner mit dem Hinweis auf Cicero, de Oratore 3, 186: *distinctio et aequalium aut saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit--der "Numerus [bewirkt und muß] gar nicht immer ein Gleichgewicht . . . bewirken . . ."*⁸⁰

Eine Zeit lang versperrt man sich durch diese Ausrichtung auf das Klassische den Zugang zu Kleists Sprache. Trotz der Einräumung, daß Kleist durch die eigenwillige Wortfolge seiner Sprache eine große Wirkung zu geben versteht,⁸¹ und daß er damit eine "Steigerung" des Ausdrucks

erreicht,⁸² war man nicht dazu geneigt, in Kleists Sprache den Ausdruck eines individuellen Kunstwillens zu sehen, der undiktieren den eigenen Gesetzen folgen will.

Obwohl man dabei in den meisten Wortfolge-Untersuchungen von dem Begriff des "Gewöhnlichen" ausgeht, so erfährt dieser Begriff ebensowenig wie das Wort "Manier" nirgendwo eine stilistisch-sprachlichen Fundierung oder Präzision. Dieser methodischen Mangel muß besonders im Hinblick auf die Beobachtungen über das isolierte Subjekt bei Kleist betont werden. In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts finden wir die von Gutzkow erwähnte Regel, wonach die Fernstellung des Subjekts vom Verb durch Einschübe nicht erlaubt sei.⁸³ Die später verfaßten und maßgebenden Grammatiken des Nhd. von Behaghel (1923) und Paul Grebe (1959) scheinen diese heikle Sache zu umgehen oder zu ignorieren.⁸⁴

Behaghel meint hierüber: "Das persönliche Subjekt steht im Hauptsatz unmittelbar neben dem Verbum, entweder ihm voraus: . . . , oder ihm nach:" ⁸⁵ Auch Grebe scheint in seiner Beschreibung der Stellung der nichtverbalen Satzteile die gleiche Nahstellung vom Subjekt zum Verb zu implizieren. Indem er Beispiele mit Subjekt und Verb in der Nahstellung für die "gerade" und "ungerade" Wortstellung anführt, stellt Grebe fest: "Beide Stellungen des Subjekts sind im Deutschen normal. Es hängt vom Redezusammenhang oder von der gegebenen Situation ab, welche gewählt wird."⁸⁶ Bei der ungeraden Wortstellung fügt Grebe noch hinzu, daß

hier zwischen das finite Verb und das Subjekt ". . . im allgemeinen nur noch ein Pronomen eingefügt werden" kann: "Gestern begeisterten mich alle Spieler."⁸⁷

Es ist aber sehr stark zu bezweifeln, ob das grammatische Subjekt in der deutschen Sprache tatsächlich nur unmittelbar zum finiten Verb stehen darf. Berücksichtigt man die Stellung der beiden Satzteile in ihrem gegenseitigen Verhältnis, so lassen sich vier Stellungsmöglichkeiten beobachten (die Beispiele sind Goethes "Die wahlverwandtschaften" entnommen):⁸⁸

1. Unmittelbar vor dem Verb: "Eduard lenkte besonders auf diese die Aufmerksamkeit seines Freundes." (Whl 260, 12f.)
2. Unmittelbar nach dem Verb: "Übrigens hatte Eduard mit Charlotten allein weniger Stoff zur Unterhaltung," (Whl 262, 24f.)
3. Mittelbar vor dem Verb: "Charlotte, so aufrichtig sie zu sprechen schien, verhehlte doch etwas." (Whl 253, 16f.)
4. Mittelbar nach dem Verb: "Mannigfaltig wechselten im ganzen Halbkreise, den man übersah, Tiefen und Höhen, Büsche und Wälder, deren erstes Grün für die Folge den füllereichsten Anblick versprach." (Whl 260, 2ff.)

Welche Sprachgesetze hier auch einwirken mögen, alle vier Stellungen des Subjekts müssen hier als "normal" betrachtet werden. Eine Regel, die das Subjekt im Deutschen nur in die unmittelbare Umgebung des Verbs verweisen will, kann dem Deutschen gar nicht gerecht sein. Im Gegensatz zum finiten Verb, das man seit den Untersuchungen von Erich

Drach und Karl Boost als das zweitstellige Satzglied betrachtet hat, um das die anderen nichtverbalen Satzteile sich bewegen, ist das deutsche Subjekt nicht stellungsgebunden. Von den vier Stellungsmöglichkeiten erweist sich die dritte als die auffallendste Wortfolge bei Kleist. Mit Recht weist Sanders auf die Anwendung der dritten Konstruktion auch von anderen deutschen Dichtern, wie auch auf ihre ungewöhnliche Häufigkeit bei Kleist. Diese Feststellungen sollen hier nur kurz angestreift werden. Im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit werden sie--ebenso wie die Frage nach der Grammatikalität der dritten Stellungsmöglichkeit überhaupt--ausführlich behandelt.

In der neueren Forschung der Nachkriegszeit wird die normativ-wertende Haltung der älteren Arbeiten aufgegeben. Bemerkenswert ist die überall spürbare Aufgeschlossenheit gegenüber Kleists eigenwilligem Stil. In der Stilforschung z.B. versucht man das isolierte Subjekt für Kleists Dichtung selbst fruchtbar zu deuten, indem diese syntaktische Figur unter verschiedenen Aspekten erklärt wird. Freilich hat es auch die neuere Forschung versäumt, die Begriffe "natürliche" oder "gewöhnliche" Wortfolge methodisch festzulegen, obwohl die Forschung weiter davon ausgeht.

Hier sollen folgende Werke ihrer Chronologie nach behandelt werden: Staiger (1942), Beissner (1948), Siegfried Bokelmann (1957), Schneider (1962) und Goheen (1967). Die als eine Stilanalyse im modernen Sinne angebotene Interpretation des "Bettelweibs von Locarno" von Staiger versucht

darzustellen, wie streng die dramatische Form in dieser kurzen Novelle eingehalten wird. Dabei kommt Staiger auch auf die Isolierung des Subjekts zu sprechen. In Kleists "Das Bettelweib von Locarno" dränge der dramatische Kunstwille sich nicht nur in den Aufbau der Novelle selbst, sondern bis in die Satzgestaltung. In der vorwiegend hypotaktischen Prosa von Kleist werde der Satz bis ins letzte gegliedert, wobei die Teile mit schärfster Logik funktionalistisch aufeinander bezogen werden.⁸⁹ Im Prinzip der Unterordnung, der Hypotaxe, sieht Staiger nicht nur die Unselbständigkeit und damit die auf das Ganze bezogene Funktionalität der Teile, sondern insbesondere den Willen des Dramatikers zum stetigen Urteilen und In-Bezug-stellen, zum Zusammenhalten der vielfältigen, scheinbar so beziehungslosen Erscheinungen.

Wenn das am Satzanfang stehende Subjekt eine Person sei, so geschehe es häufig, daß es durch Einschübe vom übrigen Satz isoliert werde. Man glaube hier, eine Szene im Drama vor sich zu haben. Das Eingeschobene sei mit einer eingeklammerten Szenenangabe vergleichbar--die Isolierung des Subjekts entspreche dabei dem Nennen der sprechenden Personen im Dialog. An einer anderen Stelle seiner Arbeit meint Staiger, daß der Dramatiker sich die Aufgabe stelle, Personen und Geschehen miteinander zu vereinbaren. Die Unvereinbarkeit beider drücke sich sprachlich dort am deutlichsten aus, wo das Subjekt isoliert stehe:

Der Dramatiker dagegen setzt von vornherein sich selbst

als Anspruch, als Erwartung eines Zusammenhangs und macht die Probe, ob die Einigung mit dem, was gegenübersteht, gelingt. Die Isolierung des Subjekts am Anfang des Satzes ist dafür der adäquate grammatische Ausdruck. Wieviel inniger wären die Personen einbezogen ins Ereignis, wenn es heißen würde: "Als er am anderen Morgen herunterkam, fragte ihn die Marquise . . .", anstatt, wie nun zu lesen ist: "Die Marquise, am andern Morgen, da er herunterkam, fragte ihn . . ." . . . Da klaffen Person und Geschehen auseinander. Wenn die Einigung gelingt, kehrt in den Geist nach ungeheuerster Spannung tiefste Ruhe ein, jene Ruhe, die in der Ästhetik auf den Namen "Versöhnung" getauft ist. Mißlingt sie aber, fügt sich das Geschehen in den Entwurf nicht ein, dann bleibt auf jener Seite nur das mächtige, unabweisbare X, auf dieser der in seinem Anspruch jäh zurückgewiesene Geist, der nun mit seiner Klarheit, seiner Schärfe, seiner Logik machtlos, irr, in eisiger Helle haust.⁹⁰

Für Staiger ist also das Auseinanderrücken von Subjekt und Verb ein sprachlicher Ausdruck einer dramatischen Anschauungsweise, die die Welt und den Menschen als Sache und Widersacher sieht und so wiederzugeben versucht. Die Isolierung des Subjekts scheint seiner Darstellung nach nicht nur eine sprachliche Widerspiegelung der dichterischen Perspektive zu sein, sondern auch des Verhaltens der Personen in der Erzählung zu bezeichnen: so wie Subjekt und Verb weit voneinander gerückt stehen, so unversöhnlich ebenfalls verhalten sich Personen und Geschehen.

Im gewissen Sinne wächst die Arbeit von Beissner aus den Bemühungen des frühen 20. Jahrhunderts um die Probleme der Metrik und rhythmischen Gestaltung, ihrer Wirkung und ihrem Stilwert hat selbstverständlich die ältere Kleistforschung schon Vorarbeit geleistet (Minde-Pouet, Fries, usw.)

Beissner lehnt zunächst in seiner im Jahre 1948 er-

schienenen Arbeit die Methode von Lorenzo Bianchi als ein "Unding" ab. Dieser wolle ". . . dem Rhythmus bei Kleist . . . durch Silbenzählen oder Silbenwägen, beikommen . . ."⁹¹ Damit lasse sich zwar der gebundenen Rede bestimmen, aber nicht die Prosa, die keine gesetzmäßige Wiederkehr der Silbenfolge kenne. Die meßbare Grundeinheit des "Rhythmus" sieht Beissner im Wort, nicht in der Silbe. Die nächste Größe wäre dabei der Satz: "Das Element des Rhythmus, und zwar des Rhythmus auch in gebundener Rede, ist also nicht die Silbe, sondern das Wort, das sinntragende Wort, seine Länge oder Kürze, auch seine Stellung im--langen oder kurzen, einfachen oder verwickelten--Satz, seine Entfernung von zugehörigen Wörtern. Die Einheit, innerhalb deren der Rhythmus zuerst beobachtet werden muß, ist der Satz, auch in gebundener Rede."⁹²

Im Rhythmus macht Beissner also keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen der Dramensprache und der Prosa Kleists. Denn gerade hierin drücke Kleist seine "Grundgebärde" aus, mit Hilfe der Syntax, ohne sich um die "natürliche Wortfolge" zu kümmern.⁹³ Da Kleists Wortstellung ihre eigenen Zwecke habe, so dürfe man ". . . diese für Kleists künstlerisch geformte Sprache offenbar nicht unwichtige Eigenheit nicht von vornherein schulmeisterisch und apodiktisch als 'stilistische Schwäche' abtun . . ."⁹⁴ Indem Beissner sich so von den alten Vorstellungen freimacht, stellt er das Wesen des Kleistischen Rhythmus folgendermaßen fest: ". . . der Wechsel zwischen stauenden, stockenden, schach-

telnden Passagen und anderen, gelösteren, befreiten, ebenmäßigen, [macht] das Wesen des Kleistischen Stils aus . . . Kleistisch ist in Wahrheit, wie gesagt, der Wechsel beider Typen"95

Kleists Stilwille, der auf "Sperrung und Spannung" gerichtet sei, forme nicht nur seine Dramensprache, sondern auch seine Erzählprosa.⁹⁶ Mit "Sperrung und Spannung" meint Beissner die "Aufstutzung des Subjekts", die "Ballung und Stauung" nach sich ziehe. Diese "Ballung" des Subjekts, diese "Zielstrebigkeit", bewirke Kleist besonders durch die Anwendung partizipialer Konstruktionen. Beissner glaubt ferner, daß das Subjekt vermittelt der "Ballung" sich gegen seinen Widerstand behaupte.⁹⁷

An Beispielen aus den Dramen als auch aus den Novellen versucht Beissner seine Ansichten zu beweisen. Hier möge seine Explikation über eine solche Stelle aus "Penthesilea" kurz wiedergegeben werden.

Achilleus, der, wie man im Heer versichert,
 Sie bloß ins Feld gerufen, um freiwillig
 im Kampf, der junge Tor, ihr zu erliegen:
 Denn er auch, o wie mächtig sind die Götter!
 Er liebte sie, gerührt von ihrer Jugend,
 Zu Dianas Tempel folgen wollt er ihr:
 Er naht sich ihr, voll süßer Ahndungen,
 Und läßt die Freunde hinter sich zurück.⁹⁸

Nach Beissner wird hier das Subjekt über sechs Verse hin "aufgestutzt und im vorletzten Vers des Zitats pronominal wiederaufgenommen". Solche Sätze erfüllen demnach "syntaktisch, rhythmisch eine hemmende Funktion", worauf Oskar Walzel auch schon hingewiesen habe: "Solch stetes Hemmen,

das endlich den Schluß umso zielsicherer durchbrechen läßt, ist dem Rhythmus von Kleists Sprache wie seiner Dichtungen eingeboren."⁹⁹

Wollte Kleist denn mit diesem besonderen Satzrhythmus etwas Bestimmtes ausdrücken? Beissner zitiert zuerst Kommerell, der den Rhythmus als ein Zeichen dafür erklären will, daß Kleists dramatischen Helden sich dauernd "im Ausdruck vergriffen" und daß sie "darauflos" redeten.¹⁰⁰ Weil aber solcher Rhythmus auch in den Novellen vorkommt, so hat Beissner mit Recht hervorgehoben, daß die "Subjekt-Aufstutzung" auch für den Erzähler Kleist ein typisches Sprachmerkmal sei. Er will sie daher vielmehr als eine syntaktische Reproduzierung des "Widerstands" verstehen: "Immer ist es das Ich, dem ein Widerstand sein Ziel verstellen will, und der gestaltende Dichter kommt ihm zu Hilfe, indem er es eifervoll aufstutzt oder es andererseits eben an seinem Widerstand wachsen läßt." In der erwähnten Stelle aus "Penthesilea" oben scheint ihm ". . . die Aufstutzung des Ichs gegen seinen Widerstand deutlich beabsichtigt zu sein" ¹⁰¹

Anderswo in "Penthesilea" deutet Beissner die Subjekt-Aufstutzung als einen Ausdruck des sprachlich schwierig zu bewältigenden Gegenstands:

. . . ; Penthesilea, hieß es,
Sei in den skyth'schen Wäldern aufgestanden,
Und führ ein Heer, bedeckt mit Schlangenhäuten,
Von Amazonen, heißer Kampflust voll,
Durch der Gebirge Windungen heran,
Den Priamus in Troja zu entsetzen.
(PN 1. Auftritt, Vers 16-21.)

Hiezu meint Beissner: "Der andere Fall, daß das ich an seinem Widerstand wächst, sei an wenigen Versen aus dem ersten Auftritt der Penthesilea erläutert, wo nicht die "Mühe" des Sagens die eigentümliche Stauung und Stockung der Rede verschuldet, sondern die Mühe des zu Sagenden und Gesagten selbst sich hörbar in dichterisches Wort verwandelt." (Beissner, loc. cit.) Will Beissner hier, Emrich vorwegnehmend, auf die "Unaussprechlichkeit" Kleists hinweisen? (vgl. S. 2 der vorliegenden Arbeit)

Bei der dritten Deutung des stilistischen Wertes von dem isolierten Subjekt beschäftigt sich Beissner mit einer Stelle aus "Michael Kohlhaas":

Kohlhaas, dem sich, als er die Treppe vom Schloß niederstieg, die alte, von der Gicht geplagte Haushälterin, die dem Junker die Wirtschaft führte, zu Füßen warf, fragte sie, indem er auf der Stufe stehen blieb: wo der Junker Wenzel von Tronka sei? und da sie ihm, mit schwacher, zitternder Stimme, zur Antwort gab: sie glaube, er habe sich in die Kapelle geflüchtet; so rief er zwei Knechte mit Fackeln, ließ, in Ermangelung der Schlüssel, den Eingang mit Brechstangen und Beilen eröffnen, kehrte Altäre und Bänke um, und fand gleichwohl, zu seinem grimmigen Schmerz, den Junker nicht. (MK 32, 30ff.)

Die Stelle berichtet, wie Kohlhaas den Junker vergeblich suchte; durch die Isolierung des Subjekts (Kohlhaas) werde die Verzögerung des ganzen Suchprozesses ausgedrückt, die am Ende die Ungeduld Kohlhaas' zum Überlaufen bringe.¹⁰²

In dieser syntaktischen Figur sieht Beissner also ein positives sprachliches Nachahmungsmittel der erzählten Wirklichkeit. Den hemmenden Rhythmus dieser spezifischen Satzkonstruktion benutzt der Dichter, um das Hemmende oder Ver-

zögernde an einem Geschehen, Vorgang oder Handeln eines erzählten Ichs sprachlich greifbar zu machen.

In seiner im Jahre 1957 erschienenen Arbeit meint Siegfried Bokelmann, man müsse ". . . im sprachlichen Kunstwerk den Satz als organischen Teil erkennen können. So beschaffen, würde die Syntax bereits die geistige Verfassung des Gesamtwerkes andeuten," ¹⁰³ Er will deshalb gewisse Satzstrukturen aus Kleists Werken analysieren, in denen die sprachliche Form oder Struktur über die eigentliche Mitteilung hinausgeht. In solcher Form oder Struktur werde etwas über das Wesen oder die Innenwelt der Sprechenden ausgesagt. ¹⁰⁴ Berücksichtigt werden die Konstruktion des daß-Satzes, die Aufsplitterung des Satzes und die zwischen Objekt und Verb durch Zwischensätze erzeugte "Spannung" in der Novelle "Die Marquise von O...".

In der "geradlinigen Stoßrichtung" der schnell nacheinander gereihten daß-Sätze des Grafen werde die anstürmende Sprechhaltung des Grafen der abwehrenden Haltung des Kommandanten gegenübergestellt. Dieser, "vorsichtig höflich" leiste mit einschränkenden Bemerkungen hinhaltenden Widerstand. Seine Zwischenschaltungen bewirkten, daß seine Rede weder so "kaskadengleich", noch so "zielstrebig" klinge, wie die des Grafen. Durch eine solche Satzgestaltung werde vom Dichter eine "peinliche Situation" geschaffen, wo zwei einander gegenüberstehende Menschen vergeblich um ein gemeinsames Verständnis rängen. ¹⁰⁵

Die Aufsplitterung des Satzes in kurze, isolierte

Kola habe nach Bokelmann eine die Handlung verdeutlichende Funktion, die an folgender Stelle der Novelle exemplifiziert wird:

Hier, unglücklicherweise, begegnete ihr, da sie eben durch die Hintertür entschlüpfen wollte, ein Trupp feindlicher Scharfschützen, der, bei ihrem Anblick, plötzlich still ward, die Gewehre über die Schultern hing, und sie, unter abscheulichen Gebärden, mit sich fortführte. Vergebens rief die Marquise, von der entsetzlichen, sich unter einander selbst bekämpfenden, Rotte bald hier, bald dorthin gezerrt, ihre zitternden, durch die Pforte zurückfliehenden Frauen, zu Hülfe.¹⁰⁶

In dieser zerstückelten Hypotaxe könne gespürt werden

". . . etwas von der tierischen Wut der Horde, . . ., wie die Schreie der Marquise nur noch in Fetzen an unser Ohr dringen; denn das Prädikat rief hat bis zu seinem Objekt Frauen und der Ergänzung zu Hülfe einen weiten Weg."

(Hervorhebung von Bokelmann).¹⁰⁷

Wo Beissner in der Isolierung des Subjekts eine "Spannung"-erzeugende syntaktische Figur sehen will, glaubt Bokelmann an die durch den eingeschobenen Satz zwischen Verb und Objekt ausgelöste "Spannung".

Der russische Offizier, der, nach der Rolle zu urteilen, die er spielte, einer der Anführer des Sturms zu sein schien, gab ihm, unter Begleitung einer Wache, diese Freiheit; setzte sich, mit einiger Eilfertigkeit, an die Spitze eines Detachements, entschied, wo er noch zweifelhaft sein mochte, den Kampf, und bemannte schleunigst die festen Punkte des Forts.

(Hervorhebung von mir, MO 106, 14ff.)

Bokelmann will zwischen dem Verb "entschied" und dessen Objekt "den Kampf" ein Spannungsverhältnis sehen, denn ". . . erst am Ende des ganzen Gefüges erfahren wir vom Ausgang des Kampfes. Der Erzähler liebt es, die Über-

raschung, ob beglückend oder niederschmetternd, für den Schluß aufzuheben."¹⁰⁸

Höchst überraschend klingt Bokelmanns Schlußbemerkung: "Wir kommen zur Schlußbetrachtung: Im Laufe der Untersuchung hat sich immer wieder die Satzspannung als gestaltendes Prinzip erwiesen; und immer wieder erfüllen die Kleistischen Sätze in ihrer Verklammerung einen poetischen Zweck." (Hervorhebung von mir).¹⁰⁹ Weder sind die Begriffe "Satzspannung" und "Verklammerung" in Bokelmanns Untersuchung klar herausgearbeitet und präzisiert, noch läßt sich angesichts der Anwendung von "Satzspannung" an einer einzigen Stelle in Kleists Novelle, diese besondere Art von "Spannung" schon als ein gestaltendes Prinzip von Kleists Syntax erweisen.

An die Ergebnisse von Beissner knüpft Schneider an (1962).¹¹⁰ Er versucht zunächst darzustellen, wie Kleists möglichst spannungsgeladene und suggestive Sprachgestaltung logischerweise auf die Einhaltung der "natürliche" Wortfolge verzichten müsse. Den von Beissner nicht weiter explizierten Begriff "Spannung" scheint Schneider zunächst als eine "erzählerische" Spannung verstehen zu wollen. Sie entstehe im Vortragen der Erzählung dadurch, daß gewisse Satzglieder mit besonders hohem Mitteilungswert ganz zum Satzende hinausgeschoben würden. Damit werde der Hörer zur "angespanntesten Teilnahme" an der Erzählung gezwungen. In folgender Mitteilung des Tages-Ereignisses weist Schneider auf die besondere Art, wie die Nebensätze eingekeilt werden:

Das Verbrechen des Ulanen Hahn, der heute hingerich-

tet ward, bestand darin, daß er dem Wachtmeister Pape, der ihn, eines kleinen Dienstversehens wegen, auf höheren Befehl, arretieren wollte, und deshalb, von der Straße her, zurief, ihm in die Wache zu folgen, indem er das Fenster, an dem er stand, zuwarf, antwortete: von einem solchen Laffen ließe er sich nicht in Arrest bringen. (Hervorhebung original)¹¹¹

Im Satzgerüst: "Das Verbrechen . . . bestand darin, daß er dem Wachtmeister Pape . . . antwortete: von einem solchen Laffen ließe er sich nicht in Arrest bringen" meint Schneider, daß

. . . der Bericht von seinem schon angedeuteten Ziel zunächst bedenklich abgelenkt erscheint, diesem aber dann zueilt mit hastiger Häufung dreier Verben: stand, zuwarf, antwortete. Je tiefer sich der Leser im Labyrinth dieses Schachtelsatzes verliert, desto lebhafter wird seine Erwartung einer überraschenden Entwirrung der Aussage. Der Autor jedoch verlagert die das Gesamtverständnis allererst aufschließenden Satz-element in raffiniert hinhaltender Technik möglichst an das Ende seiner Langperioden und zwingt damit zu angespanntester Teilnahme an der Darstellung. Diesem spannungssteigernden Ausdrucksprinzip leisten die vielberufenen Schachtelsätze und Inversionen des Dichters offensichtlich entscheidende Dienste.¹¹²

Nach Schneider werde eine solche "Spannung" erzeugt, weil Kleist ein ständiges Spiel der "Täuschung und Vorenthaltungen" mit den Verständnissgewohnheiten des Lesers treibe, die durch die "normale Wortfolge" ausgebildet worden seien.¹¹³ Mit Täuschung und Vorenthaltungen der Verständnissgewohnheiten meint Schneider hier wohl die Fernstellung Subjekt-Verb (er . . . antwortete) durch die drei ineinander verschachtelten Nebensätze.

Die Erhöhung der Spannung sei aber nicht der einzige Gewinn einer solchen Wortverschränkung. Kleist bewirke damit auch eine ungewöhnlich starke "Wirklichkeitsbezogen-

heit", weil er Vorgänge nicht nur durch die Bedeutung der Wörter, sondern zusätzlich noch durch die Stellung der Wörter selbst abbilde. An vereinzelt Beispielen aus Dramen und Novellen versucht Schneider die Gedanken von Beissner fortzuführen. Die Isolierung des Subjekts an einer Stelle in "Michael Kohlhaas" erscheint ihm dabei als eine genaue Vorgangsabbildung:

Der Burgvogt, indem er sich noch eine Weste über seinen weitläufigen Leib zuknüpfte, kam, und fragte, schief gegen die Witterung gestellt, nach dem Paßschein.
(MK 10, 17ff.)

Zu dieser Stelle meint Schneider:¹¹⁴

Die Annäherung des Burgvogts und das Zuknüpfen der Weste sind gleichzeitige Vorgänge, deren Simultanität Kleist anschaulich durch die Einschaltung des Nebensatzes in den Hauptsatz zur Wirkung bringt. Überall stoßen wir bei Kleist auf dieses Bestreben, Vorgänge, die simultan gedacht sind, auch syntaktisch so zu reproduzieren, daß die Gleichzeitigkeit sinnfällig wird. Darauf beruht die Vielzahl seiner eingeschachtelten Temporalsätze mit "indem" und "während" sowie die unübersichtliche Kompliziertheit seiner Perioden, die den Hauptvorgang in all seinen Verflechtungen mit Nebenvorgängen und Begleitumständen in erschöpfender Gründlichkeit kennzeichnen.

Bei der bereits von Bokelmann analysierten Textstelle aus der "Marquise von O..." kommt Schneider auch zu ähnlichen Feststellungen: die parallelen Nebensätze brächten eine stürmische Bewerbung des Grafen stark zum Ausdruck, wobei die hämmernde Wiederholung des daß die "Illusion einer scharfen Beschleunigung des Erzähltempos bewirkt." Sie gehe jedoch durch die umständlichere Konstruktion des Kommandanten wieder in ein gemäßigteres Erzähltempo über.¹¹⁵

Es geht Schneider in seiner Arbeit hauptsächlich darum, die Wortfolge bei Kleist als ein Ausdrucksprinzip

seines Stils zu zeigen. Durch solche Abweichungen von der "Norm", wie etwa die Fernstellung des Subjekts vom Verb, oder die Vorwegnahme eines Präfixes wolle Kleist seine Satzgestaltung dem Dargestellten anpassen. Dies geschehe umso häufiger, wenn es sich um faßbare äußere Vorgänge handle.¹¹⁶ Um die Dinge genau so zu sagen, wie sie ihm ins Auge fallen, bediene Kleist sich der Wortstellung als Darstellungsmittel. Sie sei es eben, was Kleists so berühmte Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit vermittele.¹¹⁷

Vom geistesgeschichtlichen Aspekt gesehen will Schneider dieses Ausdrucksprinzip bei Klopstock vorgebildet finden, obwohl es anders als bei Kleist, bei Klopstock mehr auf eine Intensivierung des Gefühlsausdrucks als auf einen strengen Wirklichkeitsbezug ankomme. Seine Betrachtungen schließt Schneider ab mit folgendem Zitat aus Lessings "Laokoon", das auf das Klopstocksche Prinzip des Mitausdrucks hinweist: "Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nämlich alle die Worte vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst welche sie ausdrücken" ¹¹⁸

Jutta Goheen berührt in ihrer Arbeit (1967) zwei Aspekte von Kleists Syntax in "Michael Kohlhaas", die sie nicht in einen direkten Bezug zueinander bringt: die Bedeutung und Funktion des langen Satzes--und die bereits von

Beissner, Bokelmann und Schneider angedeutete "Spannung" im Satz. Beide Aspekte werden hier in der umgekehrten Reihenfolge als bei Goheen besprochen.

Ohne sich auf genaue Zählungen zu berufen, stellt Goheen fest, daß in "Michael Kohlhaas" der "lange Satz" derart überwiegend vorkomme, daß er als ein charakteristische Erscheinung dieser Novelle zu betrachten sei. Unter dem Begriff "der lange Satz", der in "Michael Kohlhaas" durchschnittlich 100 Silben enthalte,¹¹⁹ versteht Goheen entweder die einfache oder die "Doppel"-Periode. Mit "Doppelperiode" gemeint ist ein Satzgebilde, das aus zwei Perioden bestehe, die ihrerseits durch ein Semikolon, einen Doppelpunkt oder Konjunktionen wie denn, doch, und parataktisch miteinander verbunden würden.¹²⁰ Beispiel:

Diesem würdigen Herrn, der schon durch seine bloße Gegenwart dem Volk Ehrfurcht und Gehorsam einzuflößen gewohnt war, war es, gleichsam zum Ersatz für die fehlgeschlagene Unternehmung, von welcher er zurückkam, gelungen, dicht vor den Toren der Stadt drei zersprengte Knechte von der Bande des Mordbrenners aufzufangen; und da er, inzwischen die Kerle vor dem Angesicht des Volks mit Ketten belastet wurden, den Magistrat in einer klugen Anrede versicherte, den Kohlhaas selbst denke er in kurzem, indem er ihm auf die Spur sei, gefesselt einzubringen: so glückte es ihm, durch die Kräfte aller dieser beschwichtigenden Umstände, die Angst des versammelten Volks zu entwaffnen, und über die Anwesenheit des Junkers, bis zur Zurückkunft des Eilboten aus Dresden, einigermassen zu beruhigen. (MK 38, 28ff.)

Zwar ergänzen sich in einer Periode hypotaktische und parataktische Konstruktionsweise, jedoch glaubt Goheen, daß bei Kleist die Parataxe überwiege--dies entgegen etwa Staigers Auffassung.¹²¹ Eben in den vielen Doppelperioden

mit ihrer parataktischen Verknüpfung zeige sich die größere Rolle der Parataxe. Die Erkenntnis der Parataxe als die grundsätzliche Satzkonstruktion bei Kleist liege in der Bedeutung ihrer erzählerischen Funktion: Hypotaxe schaffe Bezüge, die sich ". . . in den Hauptsatz einordnen und die Bezugspunkte des Hauptsatzes hervorheben."¹²² Hingegen verliehen die Doppelperioden dem Zusammenhang eine metaphysische Qualität:

Wenn Martini³¹ Kleists Behandlung des Rechtsstreites von der Darstellung des gleichen Themenkreises durch Otto Ludwig und Friedrich Hebbel als "eine zum metaphysischen erweiterte Idee . . . , als ein Symbol des Weltzustandes" abhebt, so läßt sich dies von der Erzählweise unterstützen, deren Wesen vom Satzbau bestimmt wird. Wird in der realistischen Prosa das Symbol zum Ausdruck des Typisch-Wesenhaften einer Wirklichkeit, die im Dinglich-Einzeln geschildert wird,³² so offenbart sich diese wesenhafte Darstellung des Gefüges der Welt im Michael Kohlhaas in der besonderen Form der Periode. Das Widerspiel der Kräfte manifestiert sich in einem umfassenden Zusammenhang: (Hervorhebung von Goheen)¹²³

³¹Fritz Martini, Deutsche Literatur im Bürgerlichen Realismus 1848-1880, 2. Aufl., Stuttgart 1964, S. 196.

³²Fritz Martini, a.a.O., S. 104f.

Goheen glaubt deshalb, die These vom objektiven Erzählen wenigstens in dieser Novelle, entkräftet zu haben:

Die Ergebnisse der Analyse unterstützen meines Erachtens die These vom objektiven Erzählen im Michael Kohlhaas nicht. Kleist fügt als Berichterstatter des dichterischen Tatsachenberichts gleichsam wortlos in der Gestalt von Strukturen, die Ausdruck von vielseitigen Bezügen werden, seine Wertung, seinen Kommentar hinzu. Die Einsicht in ein Prinzip erhält den ihr angemessenen Ausdruck in einer Form, einem syntaktischen Prinzip, das über die Einzelheit des Wortes hinausgeht.¹²⁴

In unmittelbarer Beziehung zu unserem Thema stehen Goheens Beobachtungen über den Aspekt Spannung. Dieser Begriff scheint in der Kleistliteratur ziemlich vieldeutig und präzisionsbedürftig zu sein. Goheen setzt sich aber nicht damit auseinander, vielmehr will sie ihm die syntaktischen Betrachtungen von Erich Drach und Karl Boost zugrundelegen.¹²⁵ Folgendes stellt sie darüber fest:

Kleists Perioden liefern geradezu Musterbeispiele für die Theorie vom Spannungssatz, zu der die Vertreter der modernen deutschen Syntax grundsätzlich bekennen.¹¹ Syntaktisch zusammengehörige Teile rücken weit auseinander.¹² Dadurch entsteht ein äußerst gegliedertes Nacheinander, das zu einem ebenso komplexen Miteinander verschmilzt.¹³ [Goheen, op. cit., S. 239f.]

¹¹Erich Drach, Grundgedanken der deutschen Satzlehre, Frankfurt/Main 1937.

¹²Nicht nur Satzteile wie Subjekt-Prädikat-Objekt treten auseinander, sondern auch Teile von Wortgruppen, innerhalb derer eine neue Spannung entsteht: Michael Kohlhaas, S. 68, in Kursiv: Dabei wurden einige Fragmente der Kriminalverhandlung . . . zur Belehrung des Volkes über diesen nichtsnutzigen, schon damals dem Galgen bestimmten, und, wie schon erwähnt, nur durch das Patent, das der Kurfürst erließ, geretteten Kerl, angehängt.

¹³Hennig Brinkmann, Der deutsche Satz als sprachliche Gestalt, WW 3, 1. Sonderheft 1952/53, S. 13.

Indem Goheen nur einen Beispielsatz aus "Michael Kohlhaas" anmerkungsweise hinzufügt, vermeidet sie eine weitere Erklärung; über das Wesen der Spannung an dieser spezifischen Stelle wird keine Erläuterung gegeben. Sie analysiert vielmehr folgenden langen Satz aus "Michael Kohlhaas" nach den geläufigen Begriffen der traditionellen Grammatik (wie etwa Subjekt, Prädikat, Objekt, Relativsatz, usw.):

Die Herren Hinz und Kunz, denen diese Wendung der Dinge, wie man leicht begreift, die erwünschteste war, indem sie dadurch, bei des Junkers ihres Veters Ermangelung eigener Ställe, der Notwendigkeit, die Rappen in den ihrigen aufzufüttern, überhoben waren, wünschten gleichwohl, völliger Sicherheit wegen, diesen Umstand zu bewahrheiten. (MK 57, 24ff.)

Goheen meint, der Hauptsatz hier bilde ein "Spannungsfeld", worin die vielen Kommata nicht nur Nebensätze, sondern auch Wortgruppen voneinander abkapselten. Diese mehrmaligen Unterbrechungen führten einerseits zu einem "dynamischen" Satzrhythmus, andererseits aber zu einer Steigerung der Spannung, die Goheen mit Boost als "Spannungstau" bezeichnen will:

Innerhalb des reich gegliederten Gesamtsatzes werden nicht nur Sätze, sondern auch Wortgruppen ohne Satzcharakter durch Kommata isoliert, denen keine Eigenstellung zukommt.¹⁸ Dadurch entsteht ein mehrfacher Spannungstau,¹⁹ der Einzelelemente in den Vordergrund treten läßt, ohne daß sie aus dem gesamten Spannungsfeld herausgelöst werden, dessen Hauptpole die Elemente des Hauptsatzes sind. Die vielen Unterbrechungen bewirken einen dynamischen Satzrhythmus.²⁰
[Goheen, op. cit., S. 241.]

¹⁸Kleist markiert wichtige Hervorhebungen mit Kommata und weicht so oft vom allgemeinen Sprachgebrauch ab, wie im zitierten Beispiel deutlich wird. Es handelt sich vorwiegend um Wortgruppen, die Zeit, Ort oder Umstand bezeichnen und somit eine wichtige Rolle im Satz erhalten.

¹⁹Karl Boost, Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes, Berlin 1955, S. 74ff., prägt diesen treffenden Begriff, der sich auch auf die gedankliche Erfassung des Satzes anwenden ließe, indem der Leser innehalten muß, um die neue Beziehung innerhalb des Satzes einzuordnen.

²⁰In diesem Sinne ließe sich v. Wieses Feststellung, Kleist erzähle dynamisch (a.a.O., S. 61), sprachlich begründen.

So sehr man Goheens Bemühung schätzen muß, bereits festgestellte Ergebnisse über Kleists Sprache nun durch eine sprachtheoretische Grundlage zu unterstützen, so muß man andererseits ihr gegenüber manche Einwände erheben. Ebensowenig wie die anderen Verfechter des Spannungsbegriffs bei Kleist ist ihr eine konkrete Erklärung dieses Elements bei Kleist gelungen. Auf ihre Gedanken werden wir bei der Auseinandersetzung mit den Sprachtheorien von Drach und Boost im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit nochmals zurückkommen.

3. Beschaffenheit des Problems

Der älteren Forschung gegenüber nimmt die neuere Kleistforschung in Bezug auf manche Ansichten über Kleists Sprache eine ziemlich radikale Haltung ein. Dadurch, daß sie sich von dem rein präskriptiv-wertenden Maßstab der alten Forschung löst, steht sie den Eigentümlichkeiten von Kleists Sprache mit weniger Vorurteilen gegenüber. Auch begegnet sie Kleists Sprache mit einer größeren Aufgeschlossenheit. Sie läßt über die Fragen nach dem grammatisch Richtigen hinaus die Eigenart der Sprache auf sich wirken und versucht, die Eindrücke dieser Sprache zu beschreiben und sie zu ergründen.

Dabei ist man im allgemeinen zu der Erkenntnis gelangt, daß Kleists Wortfolge und Satzgestaltung--so ungewöhnlich und fremd sie auch anmuten--einer positiven dichterischen Intention unterliegen. Hierin nämlich liegt die entschei-

dende Abwendung der neueren Forschung von der alten. Was von Minde-Pouet, Fries usw. als "Manier", "stilistische Schwäche" verurteilt wird,¹²⁶ als eine Wortfolge, die nicht mehr als Nachahmung der freien Umgangssprache gelten kann, die nicht nur allzu oft die Sprache "vergewaltigt", sondern auch die Klarheit und den Sinn verdunkelt,¹²⁷ wird in der jüngeren Forschung als künstlerischer Stil gewürdigt.

Jedoch ist auch die Problemstellung der neueren Kleistforschung nicht ganz frei von Lücken und Widersprüchlichkeiten. Besteht in der älteren Forschung der allgemeine Vorwurf, daß Kleist Wortfolge von der "Norm" abweicht--so wird in der neueren Forschung zwar diese Abweichung als ein positives Ausdrucksmittel bewertet (so z.B. Schneider)--doch auch hier findet sich nirgendwo die beweisbare Feststellung, was unter dieser "Norm" zu verstehen ist.

Merkwürdig ist, daß die neuere Kleistforschung in dieser Hinsicht eine frühe Warnung von Kayser übersehen konnte. Schon im Jahre 1948 versucht er darzustellen, wie die Fixierung des Begriffs "üblich" in der Syntax Schwierigkeiten bereiten würde:

Die stilistische Ausdeutung einer ganzen Sprache unterscheidet sich damit zunächst nur durch die Größe des Beobachtungsmaterials von der stilistischen Deutung eines Werkes. Auch da bieten sich als erste die syntaktischen Stilzüge zur Bearbeitung an, die nicht "üblich" sind; weiterhin verlangen aber alle syntaktischen Fügungen, die für das Werk typisch sind, nach Ausdeutung ihrer Leistungen, auch wo sie nicht vom Üblichen abweichen

Damit wird aber eine Schwierigkeit aller syntaktischen Arbeit deutlich. Denn, was ist das "Übliche"? Mit Hinsicht auf den Lautstand und die Morphologie, auch auf das Vokabular läßt sich mit einiger Sicherheit

ausmachen, was das Übliche ist, so daß Abweichungen schnell erkennbar sind. In der Syntax liegen die Dinge schwieriger. Ein Satz meint einen Sachverhalt. Das ist sein Wesen. Nun zeigt jede Beobachtung schon des alltäglichen Sprechens, daß der gleiche Sachverhalt auf die verschiedenste Art dargestellt werden kann. "Ein Mann kam plötzlich aus dem Haus",--dieser einfache Sachverhalt könnte auch erscheinen in der Fügung: Plötzlich kam ein Mann aus dem Hause. Oder: Aus dem Hause kam plötzlich ein Mann. Oder: Kam da plötzlich ein Mann aus dem Hause. All das sind mögliche Wortstellungen. Es ist nicht so, daß eine die übliche ist und die andern als Abweichungen auffällig würden. Welche Fügung im Augenblick des Sprechens gewählt wird, hängt von den Umständen dieses Augenblicks, der Situation, der Hörerschaft, dem Zusammenhang u.s.f. ab.¹²⁸

Es wäre zu wünschen, man hätte Kaysers Worte beachtet. Jedenfalls aber baut die neuere Forschung auf dem nie präzierten Begriff "Norm" ihre Spannungstheorie auf, die immer mehr Geltung zu gewinnen scheint. Diese Theorie beruht im allgemeinen auf der Annahme, daß eine "Spannung" durch die Fernstellung von syntaktischen Teilen erzeugt wird, die in der "Norm" nahegerückt stehen, etwa solchen Satzteilen wie Subjekt und Verb. Eine solche Annahme ist nur dann stichhaltig, wenn die Nahestellung von Subjekt und Verb im Deutschen tatsächlich als die einzige "Norm" bewiesen werden kann. Daß dies keineswegs als eine Selbstverständlichkeit hingenommen werden darf, weil die mittelbare Stellung des Subjekts zum Verb auch sprachüblich ist, wird bereits auf S. 24f. der vorliegenden Arbeit erörtert.

Es besteht andererseits kein Zweifel, daß dieser Spannungsaspekt einen fruchtbaren Ansatz zur Sprach- und Inhaltsdeutung von Kleists Werk bieten kann, wie uns die Arbeiten von Schneider oder Beissner zeigen. Jedoch bedarf

der Begriff "Spannung" ebenso wie der Begriff "Norm" einer genaueren Überprüfung. Gerade Goheen, die versucht hat, den Spannungsaspekt durch die Satzbetrachtungen von Drach und Boost sprachwissenschaftlich "plausibel" zu machen, scheint die mangelhafte Begriffspräzisierung zu entgehen. Die von ihr zitierten Untersuchungen von Drach und Boost (vgl. S. 40f. der vorliegenden Arbeit) haben mit ihren Erkenntnissen über manche Merkmale des deutschen Satzes der deutschen Syntaxforschung einen verdienstvollen Beitrag geliefert. Grundlegend für ihre Arbeiten ist die Theorie, daß sich mit dem ersten Wort eines Satzes eine "Spannung" einsetzt, die erst mit dem letzten Wort aufhört.¹²⁹ In der Kleistforschung scheint dieser Begriff schon immer eine Art Schlagwort zu sein. Seine Anwendung wie etwa von Gundolf oder Staiger¹³⁰ zeigt aber offensichtlich in eine andere Deutungsrichtung des Begriffs selbst als etwa seine Anwendung von Bokelmann oder Goheen.

Die vorliegende Arbeit setzt sich unter anderem zum Ziel, die Theorien der "Spannung", sowohl solche, die man bei Kleist, als auch jene, welche Drach und Boost für die deutsche Sprache entwickelt haben, einer breiteren Analyse zu unterziehen. Als erster Schritt dieser Analyse ist ein Vergleich zwischen Kleists Sprachstil in seinen Briefen mit dem in den Novellen auszuführen. Daraus soll das Herausbilden gewisser Stilmerkmale Kleists in seiner vordichterischen Prosa sichtbar gemacht werden. Bei diesem Vergleich wird besonders die Isolierung des Subjekts als eine allerhäufigst

wiederkehrende syntaktische Figur in Kleists Novellensprache hervorstechen. Durch eine statistische Zählung soll dann die Bedeutung dieser Isolierung des Subjekts für Kleists Kunstprosa gemessen werden. Die Statistik soll uns hier einen handfesten Beweis dafür liefern, daß die Sprache in Kleists Briefen grundsätzlich anders gestaltet ist, als Kleists Novellensprache. Erst dann folgt eine Auseinandersetzung mit den Satzbeobachtungen von Drach und Boost.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL 1

¹Für das Urteil der Zeitgenossen über Kleist siehe Heinrich von Kleists Lebensspuren: Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. Helmut Sembdner, Sammlung Dieterich Bd. 172, 2., veränderte und erweiterte Aufl. (Bremen: Carl Schünemann, [1964]); fortan: Lebensspuren.

²Siehe z.B. Günter Blöcker, Heinrich von Kleist oder das absolute Ich (Berlin: Argon Verlag, 1960), S. 226ff.

³Emil Staiger, "Heinrich von Kleist: 'Das Bettelweib von Locarno': Zum Problem des dramatischen Stils," in Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert, 4. Aufl. (Zürich: Atlantis, 1963), S. 100-17; der Aufsatz erschien zuerst in Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 20 (1942):1-16; Karl Otto Conrady, "Kleist's 'Erdbeben in Chili': Ein Interpretationsversuch," Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge, 35 (Juli 1954):185-95; Wolfgang Kayser, "Kleist als Erzähler," in Die Vortragsreise; Studien zur Literatur (Bern: Francke, 1958), S. 169-83. Der Aufsatz erschien zuerst in German Life and Letters 8 (1954/55):19-29.

⁴Heinrich von Kleist an Ulrike 5.2.1801, Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bde., 4. Aufl., hg. Helmut Sembdner (München: Carl Hanser, 1965), 2:626; fortan zitiert als SW 2.

⁵H. v. Kleist an Ulrike 13./14.3.1803, SW 2:729f.

⁶Vgl. Benno von Wiese, "Heinrich von Kleist: Tragik und Utopi," in Heinrich von Kleist: Vier Reden zu seinem Gedächtnis, Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, 2. Aufl. (Berlin: Erich Schmidt, 1965), S. 63-74; vgl. auch Wilhelm Emrich, "Kleist und die moderne Literatur," *ibid.*, S. 9-25.

⁷Emrich, ibid.

⁸Horst Turk, Dramensprache als gesprochene Sprache: Untersuchungen zu Kleists "Penthesilea", Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 31, 2. Aufl. (Bonn: H. Bouvier, 1968); fortan: Dramensprache.

⁹Ibid., S. 180.

¹⁰Ernst von Reusner, Satz. Gestalt. Schicksal: Untersuchungen über die Struktur in der Dichtung Kleists, Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Neue Folge, 6 (130) (Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1961).

¹¹Ch. M. Wieland an Dr. Wedekind in Mainz 10.4.1804, Lebensspuren, S. 78.

¹²Thomas Mann, "Heinrich von Kleist und seine Erzählungen", Thomas Mann Gesammelte Werke, 12 Bde. (Berlin: S. Fischer, 1960), 9:823-42, S. 829; fortan: Gesammelte Werke.

¹³Vgl. Benno von Wiese, "Der Tragiker Heinrich von Kleist und sein Jahrhundert," in Vom Geist der Dichtung. Gedächtnisschrift für Robert Petsch 1949 (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1949), S. 250-69, S. 252f.

¹⁴Friedrich Gundolf, Heinrich von Kleist, 2. unveränderte Aufl. (Berlin: Georg Bondi, 1924), S. 162f.; Staiger, "Bettelweib", S. 112f.

¹⁵Erich Schmidt, H. v. Kleists Werke, hg. Erich Schmidt, Georg Minde-Pouet, Reinhold Steig, 5 Bde., kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe (Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, [1904-05]), 3:137.

¹⁶Turk, Dramensprache, S. 60.

¹⁷H. v. Kleist, "Penthesilea", SW 1: 8. Auftritt, Vers 1135-39; fortan zitiert als PN.

¹⁸Turk, Dramensprache, S. 60.

¹⁹H. v. Kleist, "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden," SW 2:322, 27ff.

²⁰Hans Heinz Holz, Macht und Ohnmacht der Sprache: Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists (Frankfurt a.M. und Bonn: Athenäum, 1962). Nach Holz unterscheidet sich Kleists Novellensprache von der Dramensprache durch "ein Äußerstes an Präzision, an durchdachter syntaktischer Konstruktion sowohl wie auch an semantischer Eindeutigkeit" In den Dramen dagegen rängen die Menschen mit der Sprache, die Worte versagten sich ihrem Innersten, sie fänden den Weg zum Verstehen ihrer Mitmenschen nicht, Mißdeutung entstellte den Sinn der Worte (Holz, *ibid.*, S. 23). Seine Bemühung, die Dramensprache einfach aus den "irrationalen Tiefenschichten" einer "sprachunfähigen Subjektivität" zu erläutern (Holz, *ibid.*, S. 25) scheitere nach Turk an der "höchst bewußten Syntax" von Kleists Sprache, die in diesem Punkt keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Erzählung und Drama kenne (Turk, Dramensprache, S. 14).

²¹Turk, *ibid.*, S. 35f.

²²Turk, *ibid.*, S. 64.

²³*Ibid.*, S. 63.

²⁴Friedrich Beissner, "Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus," in Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider: Gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag, hg. v. ihren Tübinger Schülern (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1948):427-44; fortan: "Unvorgreifliche Gedanken".

²⁵Karl Ludwig Schneider, "Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils," in Heinrich von Kleist: Vier Reden zu seinem Gedächtnis, Jahressgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, 2. Aufl. (Berlin: Erich Schmidt, 1965), S. 27-43; fortan: "Ausdrucksprinzip".

²⁶Jutta Goheen, "Der lange Satz als Kennzeichen der

Erzählweise im 'Michael Kohlhaas', "Wirkendes Wort 17, Heft 4 (Juli/August 1967):239-46; fortan: "Der lange Satz".

²⁷Vgl. etwa die Besprechung der Arbeiten von Daniel Sanders und Minde-Pouet auf S. 17f. der vorliegenden Arbeit.

²⁸Georg Minde-Pouet, Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil, literarhistorische Forschungen (Weimar: Emil Felber, 1807), fortan: Heinrich von Kleist; Max Kommerell, "Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist," in Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe. Schiller. Kleist. Hölderlin, 4. Aufl. (Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1956), S. 243-317, S. 303; fortan: "Die Sprache".

²⁹Paul Kluckhohn, "Kleist-Forschung 1926-1943," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 21, Referatenheft (1943):45-87, S. 77f.

³⁰Ernst Friedrich Peguilhen an Adolfine von Werdeck, Dez. 1811: "Kleists hinterlassene Schriften sind nicht in meinen Händen, sondern . . . von ihm und Madame Vogel gemeinschaftlich verbrannt, wenigstens habe ich bis jetzt noch kein Blatt entdecken können, und weiß auch, daß beide sich mehrere Abende hindurch beschäftigt haben, den Ofen mit Manuskript zu heizen." Zitat aus: Heinrich von Kleist, hg. Helmut Sembdner, Dichter über ihre Dichtungen (Heimeran: [Ernst Heimeran, 1969]), S. 84; Auslassung original.

³¹Über die Handschriften vgl. Helmut Sembdner, "Kleists Interpunktion: Zur Neuausgabe seiner Werke," Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 6, hg. Fritz Martini u.a. (Stuttgart: Alfred Kröner, 1962), S. 229-52, S. 231f.; außerdem seine Anmerkungen zu Kleists Gedichten, und zwar über die Sammelhandschrift von Kleists Hand und die einzelnen Gelegenheitsgedichte (SE 2:911-17.). Die erforschung des zweibändigen Romans kann man nachlesen in Reinhold Steig, Neue Kunde zu Heinrich von Kleist (Berlin:

Georg Reimer, 1902; photomechanischer Nachdruck, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1969), S. 128ff. Über den verschollenen Aufsatz siehe Helmut Sembdners Einleitung zu seiner Ausgabe der Briefe von Kleist: Heinrich von Kleist: Geschichte meiner Seele: Ideenmagazin: Das Lebenszeugnis der Briefe, hg. Helmut Sembdner, Sammlung Dieterich, Bd. 233 (Bremen: Carl Schünemann, [1959]), S. XI; fortan: Geschichte meiner Seele.

³²Siehe die Darstellung im 3. Kapitel der vorliegenden Arbeit.

³³Minde-Pouet, Heinrich von Kleist, S. 65ff. und 94.

³⁴Hans Lorenzen, Typen deutscher Anekdotenerzählung: (Kleist--Hebel--Schäfer) (Hamburg: Heinr. Pöppinghaus, o. h.G., 1935), S. 12 und 14.

³⁵Thomas Mann, Gesammelte Werke, 9:823.

³⁶Vgl. etwa Minde-Pouet, Heinrich von Kleist, S. 113; Albert Fries, Stilistische und vergleichende Forschungen zu Heinrich von Kleist mit Proben angewandter Ästhetik, Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie 30, Germanische Abteilung 17 (Berlin: E. Ebering, 1906), S. 69; fortan: Stilistische.

³⁷Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist: Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Philologische Studien und Quellen, Heft 41 (Berlin: Erich Schmidt, 1968), S. 12.

³⁸Ludwig Tieck (Hg.), Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften (Berlin: Georg Reimer, 1821), S. LXXIII.

³⁹Johann Wolfgang Goethe, ibid., Goethes Werke, hg. Erich Trunz, 14 Bde. (Hamburg: Christian Wegner, 1948-60), Bd. 12 (6. Aufl. 1967): 30-34; fortan: "Einfache Nachahmung".

⁴⁰Ibid., S. 34.

⁴¹Ibid.

⁴²Ibid., S. 33.

⁴³Ibid., S. 34.

⁴⁴Ibid.

⁴⁵Minde-Pouet, Heinrich von Kleist, S. 113.

⁴⁶Otto Brahm, Das Leben Heinrichs von Kleist, Neue Ausgabe (Berlin: Egon Fleischel, 1911), S. 158.

⁴⁷Wilhelm Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur, 11. Aufl. (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1908), S. 691.

⁴⁸Daniel Sanders, "Über die Stellung von Umstands- (oder adverbialen) Bestimmungen und Sätze zwischen dem Satzgegenstand und dem Zeitwort (Subjekt und Verbum)," Zeitschrift für deutsche Sprache 3 (1889):326-32; idem, "Sprachliche Bemerkungen zu Heinrich von Kleist's 'Michael Kohlhaas'," ibid., 3 (1890):389-94 und 436-41, fortan: "Sprachliche Bemerkungen"; idem, "Einzelne Bemerkungen zu Heinrich von Kleist's Amphitryon," ibid., 3 (1890):402-03; idem, "Zu Heinrich von Kleist's Erzählung: Das Erdbeben in Chili," ibid., 3 (1890):404.

⁴⁹H. v. Kleist, "Michael Kohlhaas," SW 2:24, 17ff.; fortan: MK.

⁵⁰Sanders, "Sprachliche Bemerkungen", S. 391.

⁵¹Ibid., S. 393.

⁵²Ibid., S. 436.

⁵³Ibid., S. 441.

⁵⁴Ibid., S. 393.

⁵⁵Ibid.

⁵⁶Otto Behaghel, Deutsche Syntax: Eine geschicht-

liche Darstellung, Germanische Bibliothek, 1. Sammlung germanischer Elementar- und Handbücher, 1. Reihe: Grammatiken, Bd. 10, 4 Bde. (Heidelberg: Carl-Winter's Universitätsbuchhandlung, 1923-32), 1:212 und 214; fortan: Deutsche Syntax.

⁵⁷Behaghel, *ibid.*, 1:214.

⁵⁸H. v. Kleist, "Die Verlobung in St. Domingo," SW 2: 170, 36ff.; fortan: VD.

⁵⁹Semdbner, Geschichte meiner Seele, S. XII.

⁶⁰Schneider, "Ausdrucksprinzip", S. 27: "Statt in der von Scherer und Brahm konstatierten grammatischen Gesetzlosigkeit der Sprache Kleists nun nach einer stilistischen Gesetzmäßigkeit zu suchen, beschränkte sich die ältere Forschung entsprechend der damals dominierenden Richtung fast ganz darauf, die vom grammatischen Normalgebrauch abweichenden Stilformen des Autors zu erfassen und äußerst gewissenhaft zu rubrizieren."

⁶¹Daniel (Hendel) Sanders hat u.a. zusammen mit Eduard Muret das bis heute noch maßgebende Englisch-Deutsch enzyklopädische Wörterbuch bearbeitet, vgl. Cornelis Stoffel im Nachwort zu der Ausgabe Muret-Sanders: Enzyklopädisches Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache; Große Ausgabe, 2 Teile (Berlin-Schöneberg: Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, [1901]), 2:2, 2369 .

⁶²Sanders, "Über die Stellung von Umstands- (oder adverbialen) Bestimmungen und Sätze zwischen dem Satzgegenstand und dem Zeitwort (Subjekt und Verbum)," S. 332.

⁶³*Ibid.*, S. 327.

⁶⁴*Ibid.*, Lessings Satz wird nach Sanders zitiert.

⁶⁵*Ibid.*

⁶⁶*Ibid.*, S. 330.

⁶⁷Minde-Pouet, Heinrich von Kleist, S. 198: "Ebenso

frei wie über einzelne Worte schaltet Kleist über das Gefüge seiner Sätze. Mit seiner ungeheuerlichen, das Verständnis oft sehr erschwerenden Satzverschränkung steht er wohl einzig in unserer Litteratur da."

⁶⁸Ibid., S. 199.

⁶⁹Ibid., S. 301.

⁷⁰Fries, Stilistische.

⁷¹Ibid., S. 26f.

⁷²Ibid., S. 35.

⁷³Ibid., S. 69.

⁷⁴Brahm, Heinrich von Kleist.

⁷⁵Vgl. die Arbeiten von Minde-Pouet, Heinrich von Kleist, und Fries, Stilistische.

⁷⁶Vgl. S. 17 vorliegender Arbeit.

⁷⁷Richard Weißenfels, "Über französische und antike Elemente im Stil Heinrich von Kleists," Archiv für das Studium der neueren Sprache und Litteraturen 80 (1888):265-312 und 369-416, S. 372.

⁷⁸Siehe z.B. Fries, S. 20f. der vorliegenden Arbeit.

⁷⁹Beissner, "Unvorgreifliche Gedanken".

⁸⁰Ibid., S. 437; Cicero, zitiert nach Beissner.

⁸¹Minde-Pouet, Heinrich von Kleist, S. 189f.

⁸²Fries, Stilistische, S. 39.

⁸³Vgl. S. 17 vorliegender Arbeit.

⁸⁴Behaghel, Deutsche Syntax, 4; Paul Grebe u.a., DUDEN Grammatik der deutschen Gegenwartssprache, Der Große Duden Bd. 4, 2., vermehrte und verbesserte Aufl. (Mannheim/Zürich: Bibliographisches Institut, 1966), fortan: DUDEN Grammatik.

⁸⁵Behaghel, Deutsche Syntax, 4:46, 1462; Hervorhebung von mir.

⁸⁶Grebe, DUDEN Grammatik, S. 638, 7070.

⁸⁷Ibid., S. 639, 7070; Hervorhebung von mir.

⁸⁸Goethe, "Die Wahlverwandschaften: Ein Roman", Goethes Werke, 6:242-490; fortan: Whl. Hervorhebungen von mir.

⁸⁹Staiger, "Bettelweib", S. 104.

⁹⁰Ibid., S. 116.

⁹¹Beissner, "Unvorgreifliche Gedanken," S. 433; Lorenzo Bianchi, Untersuchungen zum Prosa-Rhythmus Johann Peter Hebels, Heinrich von Kleists und der Brüder Grimm (Heidelberg: Weiß, 1922).

⁹²Beissner, "Unvorgreifliche Gedanken," S. 434f.

⁹³Ibid., S. 441 und 444.

⁹⁴Ibid., S. 436.

⁹⁵Ibid., S. 443.

⁹⁶Ibid., S. 444.

⁹⁷Ibid., S. 440.

⁹⁸H. v. Kleist, "Penthesilea", SW 1: 23. Auftritt, Vers 2618-25; fortan: PN.

⁹⁹Beissner, "Unvorgreifliche Gedanken," S. 439; Oskar Walzel, Heinrich von Kleists Kunst (Bonn: 1928), S. 15, zitiert nach Beissner, *ibid.*, S. 440.

¹⁰⁰Beissner, *ibid.*, S. 438; Kommerell, "Die Sprache", S. 298f.

¹⁰¹Beissner, "Unvorgreifliche Gedanken," S. 439.

¹⁰²Ibid., S. 441f.

¹⁰³Siegfried Bokelmann, "Betrachtungen zur Satzgestal-

tung in Kleists Novelle 'Die Marquise von O...'," Wirkendes Wort 8, Heft 2 (Dezember 1957):84-9, 85; fortan: "Betrachtungen".

¹⁰⁴Ibid.

¹⁰⁵Ibid., S. 86.

¹⁰⁶H. v. Kleist, "Die Marquise von O...," SW 2: 105, 19ff.; fortan: MO.

¹⁰⁷Bokelmann, "Betrachtungen", S. 87.

¹⁰⁸Ibid., S. 89.

¹⁰⁹Ibid.

¹¹⁰Schneider, "Ausdrucksprinzip".

¹¹¹H. v. Kleist, "Tagesereignis", SW 2:430.

¹¹²Schneider, "Ausdrucksprinzip," S. 30.

¹¹³Ibid., S. 30f.

¹¹⁴Ibid., S. 36.

¹¹⁵Ibid., S. 35.

¹¹⁶Als Beispiel gibt Schneider folgende Stelle aus "Penthesilea" an:

"O, wie er mit der linken
Vor über seiner Rosse Rücken geht!
 Wie er die Geißel umschwingt über sie!"
 (PN 3. Auftritt, Vers 377-79.)

Die Szene beschreibt, wie Achill Penthesileas Verfolgung zu entziehen versucht. Hiezu meint Schneider: "Die Vorwegnahme und Exponierung der eng zum Verb gehörenden Richtungsangabe 'vor' konkretisiert im Zusammenhang mit den Richtungsadverbien 'Über' und 'um' die Bewegung derart, daß auch hier das Schwingen der Geißel plastisch vergegenwärtigt erscheint" (Schneider, *ibid.*, S. 32.)

¹¹⁷Ibid., S. 37.

¹¹⁸Ibid., S. 41; Laokoon, Blümner (Hg.), 66, I, S. 215 zitiert nach Schneider.

¹¹⁹Goheen, "Der lange Satz", S. 250, Anm. 14.

¹²⁰Ibid., S. 240.

¹²¹Ibid., S. 244.

¹²²Ibid., S. 243.

¹²³Ibid., S. 245.

¹²⁴Ibid., S. 246.

¹²⁵Erich Drach, Grundgedanken der deutschen Satzlehre. (Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg, 1940; 4., unveränderte Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963); Karl Boost, Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes: Der Satz als Spannungsfeld, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur 4, 2., unveränderter Nachdruck (Berlin: Akademie, 1956).

¹²⁶Vgl. die Erörterungen auf S. 12ff. der vorliegenden Arbeit.

¹²⁷Minde-Pouet, Heinrich von Kleist, S. 190.

¹²⁸Wolfgang Kayser, Das Sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft (Bern: A. Francke AG, 1948).

¹²⁹Drach, Grundgedanken, S. 41; Boost, Neue Untersuchungen, S. 17 und 30.

¹³⁰Gundolf, Heinrich von Kleist, S. 154-157; Staiger, Grundbegriffe der Poetik, 7. Aufl. (Zürich: Atlantis, 1966).

KAPITEL II

DIE ISOLIERUNG DES SUBJEKTS: GRAMMATIKALITÄT, FREQUENZ
 UND BEDEUTUNG FÜR DIE STILENTFALTUNG KLEISTS;
 DIE FRAGE NACH IHREM URSPRUNG

1. Zur Grammatikalität: die Ableitung
 des isolierten Subjekts

Im vorigen Kapitel haben wir auf die Eigentümlichkeit des Satzanfangs in Kleists Prosa hingewiesen, sowohl wie auch auf die unterschiedlichen Interpretationen, die er in der Forschung erhalten hat. Im Folgenden werden wir uns bemühen, um die bisherigen Meinungen über Kleists Satzanfang zu verifizieren und womöglich zu einer weiteren Erkenntnis zu gelangen. Das Verfahren soll zunächst rein deskriptiv sein. Dies schließt vor allem eine statistische Untersuchung der in Frage kommenden syntaktischen Figur ein.

Die Quellen zu einer Untersuchung von Kleists Prosa sind nicht nur seine Novellen, sondern auch seine Briefe, Anekdoten, Aufsätze und ähnliche Kurzprosastücke. In der von Helmut Sembdner betreuten Ausgabe von Kleists Werken und Briefen stehen die Erzählungen und Anekdoten der übrigen nichtbrieflichen Prosa gegenüber.¹ Letztere, welche aus "Kunst- und Weltbetrachtung", "Politische Schriften des Jahres 1809", "Berichterstattung und Tageskritik 1810-1811",

"Übersetzungen aus dem Französischen" und "Redaktionelle Anzeigen und Erklärungen" besteht, faßt Sembdner unter "Kleine Schriften" zusammen.² Das herausgegebene Material konstituiert keineswegs eine vollständige Überlieferung von Kleists Prosa, denn wie bereits erwähnt wird, ist uns vieles verlorengegangen.³ Ebenso unvollständig ist auch die Überlieferung der Briefe.⁴ Dabei gelten sie von jeher nicht nur als die erste und wichtigste Quelle seiner Biographie,⁵ auch für die stilistische Untersuchung von Kleists Sprache spielen die Briefe eine nicht geringere Rolle.

Es fällt bei einem Vergleich von Kleists Sprache in den Briefen und in der Kunstprosa (d.h. der Prosa in den Erzählungen, Anekdoten und den "Kleinen Schriften") sofort ein syntaktischer Unterschied auf. Worin dieser Stilunterschied besteht, soll weiter unten expliziert werden. Die spezifische Bedeutung dieser Briefe aber liegt vor allem darin, daß ein Teil von ihnen aus der vordichterischen Zeit stammt und uns daher wichtige Anhaltspunkte über den Dichters frühesten Stil gibt.

Berücksichtigt man die Entstehungszeit beider Prosastile, so ist festzustellen, daß es z.T. eine Überlappung gibt: die Briefe stammen aus der Zeit zwischen 13. (18.) März 1793 und 21. November 1811; die Novellen dagegen aus der Zeit von 1804 (dem Beginn des "Michael Kohlhaas") bis ungefähr Sommer 1811 (Entstehungszeit von "Der Findling" und "Der Zweikampf").⁶ Die Datierungsangaben der Anekdoten

und kleineren Schriften wollen wir uns hier ersparen, weil wir ja in dieser Arbeit vornehmlich mit der Kunstprosa in den Novellen uns befassen wollen. Mit Ausnahme von zwei Aufsätzen ("Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden" und "Über die Aufklärung des Weibes") stammen die Anekdoten und die anderen kleineren Prosaschriften aus der gleichen Zeit wie die Novellen.⁷

Bei dem Versuch, das Ungewöhnliche an Kleists Prosa zu beschreiben, wollen wir zunächst von einer allgemeinen Beschreibung deutschen Satzes ausgehen. Als Mittel dafür wollen wir das Sprachmodell "Clause Formation and Sentence Building: A Generative Model of German Syntax" benutzen.⁸ Dieses Sprachmodell besteht im Grunde aus drei Regelbündeln.

Das erste Regelbündel ist seiner Art nach deskriptiv und beschreibt erstens die Bestandteile einer Grundstruktur des deutschen Satzes, die in diesem Sprachmodell als "Infrastruktur" bezeichnet wird--und zweitens die Reihenfolge dieser Bestandteile. Die Bedeutung dieser Infrastruktur liegt in dem vom Sprachmodell gestellten Anspruch, daß sich jeder beliebige deutsche Satz auf diese Infrastruktur, bzw. "-strukturen", ab- oder zurückleiten lasse.

Das zweite Regelbündel enthält fünf Transformationsregeln, wonach fünf "Kernsätze" erzeugt werden können. Diese fünf Kernsätze sind im Grunde der finite Satz, der infinitivsatz, der attributive und der adverbiale Partizipialsatz und das Gerundivum.⁹ Weil diese fünf Regeln nur Kernsätze erzeugen, so werden sie im Sprachmodell als "Clause

Formation rules"--oder "Kernsatz-Formationsregeln" bezeichnet.¹⁰

Das dritte Regelbündel besteht aus anderen Regeln, die "EDICT-Regeln" genannt werden.¹¹ Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Kernsatz-Formationsregeln leiten diese Regeln keine Kernsätze, sondern Sätze ab. Aus diesem Grund heißen die EDICT-Regeln auch "Sentence-building rules" oder "Satz-Formationsregeln". Bei der Generierung eines deutschen Satzes spielen die EDICT-Regeln eine wichtige Rolle. Die Beherrschung der fünf Kernsatz-Formationsregeln sowohl der fünf anderen Satz-Formationsregeln ermöglicht es, jeden Satz im Deutschen zu generieren und analysieren. Die Ableitbarkeit aller deutscher Sätze auf die eine und dieselbe Grundstruktur, bzw. Infrastruktur, steht somit im Mittelpunkt dieses Sprachmodells. Obwohl das Hauptanliegen dieses Sprachmodells, wie die meisten anderen generativen Grammatiken, mehr auf die Förderung der aktiven Sprachbeherrschung ausgerichtet ist, so nützt uns trotzdem der deskriptive Teil dieses Modells, um die Eigentümlichkeiten von Kleists Prosa zu präzisieren.

Nachdem wir im Vorhergehenden einen Umriß des Sprachmodells gegeben haben, möchten wir nun kurz zwecks Exemplifizierung auf die Einzelheiten eingehen.

I. Die Infrastruktur des deutschen Satzes. Ihre Bestandteile und deren Reihenfolge in der Infrastruktur. Jeder Verbalsatz (d.h. ein verbhaltiger Satz) hat eine Infrastruktur, die man sich als eine sechsstellige Kette vorzustellen

hat. Jede Stelle wird als "Kernsatzsegment" oder Tagmem bezeichnet.¹² Graphisch läßt sich also diese Kette folgendermaßen darstellen:

(6) UPPRN (5) MDLAV (4) AVNOM (3) CLNAV (2) NCOMP (1) VERB
Die Erläuterung der Abkürzungen folgt sogleich.

Kernsatzglied 1: VERB

Die so von rechts nach links durchnummerierten Kernsatzsegmente¹³ werden jeweils von einem vorbestimmten "Kernsatzglied" besetzt.¹⁴ Im Kernsatzsegment Nr. 1 steht immer das VERB oder anders ausgedrückt, in jeder Infrastruktur ist das VERB immer das erste Kernsatzelement.

Jeder Verbalsatz setzt ein VERB voraus, das nach den herkömmlichen Begriffen der traditionellen Grammatik als ein Infinitiv zu identifizieren ist, hier aber als "Neutralform" bezeichnet wird.

Kernsatzglied 2: NCOMP ("Nucleus Complement")

Jeder Verbalsatz kann auch ein NCOMP, d.h. "Nucleus Complement" enthalten, aber auch nur eines. Dieses Kernsatzelement besetzt immer das zweite Kernsatzsegment der Infrastruktur.

Folgende Wortelemente lassen sich als potentielle NCOMP identifizieren:

1. Ein endungsloses Adjektiv: gut, groß, usw.
2. Ein Substantiv im Nominativ, das nicht als ein Adverb funktioniert: Arzt, ein alter Mann, usw.
3. Ein Name oder ein Titel im Nominativ: Willi Schutz, Kaiser Maximilian, usw.

4. Ein Adverb oder eine adverbiale Bestimmung: hier, schnell, guter Laune, usw.
5. Eine präpositionale Konstruktion: zu Hause, in der Stadt, usw.
6. Jedes "unbestimmte Substantiv", das nicht im Nominativ steht: einen Wagen (kaufen) usw.

Nicht jede Art von NCOMP kann jedoch zu jedem Verb stehen, z.B. kann man zwar ohne weiteres sagen:

zu Hause sein, bleiben

Willi heißen, sein

aber nicht:

??? zu Hause heißen

??? einen Wagen sein, usw.

Diese Einschränkung ist nicht nur eine Frage der Lexik, sondern hängt auch von der Valenz (Fügungspotenz) des jeweiligen Verbs ab.¹⁵

Der Begriff "unbestimmtes Substantiv" (siehe ad 6, oben) möge kurz erklärt werden. Die Begriffe "bestimmtes" ("specific") und "unbestimmtes Substantiv" ("nonspecific" noun) stehen als zwei voneinander scharf zu differenzierende Größen. Formalistisch gesehen sind "unbestimmte Substantiva" normalerweise solche, denen eines der folgenden Wortelemente vorausgeht:

1. ein oder irgendein
2. Null-Faktor, im Singular oder Plural
3. der, wenn kein Bezug zu einer bestimmten Einheit gegeben wird.

Den "bestimmten Substantiven" dagegen geht gewöhnlich eines der folgenden Wortelemente voraus:

1. der, wenn zugleich auf ein bestimmtes Objekt, spezifische Einheit oder Person bezogen wird.
2. Zahladjektiva wie: dieser, jener, mancher, mehrere, usw.
3. Possessivpronomina: mein, dein, sein, usw.

Das Verb und das NCOMP bilden zusammen den "Kernsatznukleus" ("clause nucleus"). Diesem gehen die übrigen vier Kernsatzelemente in einer etwas weniger prädeterminierten Reihenfolge voraus. Diese vier Kernsatzelemente sind:

Kernsatzglied 3: CLNAV ("Clause Nucleus Adverb")

Diese sind Adverbien, die normalerweise betont werden: auch, doch, usw.

Kernsatzglied 4: AVNOM ("Adverbo-Nominal")

Hieher gehören:

1. Demonstrativ-, Interrogativ- und betonte Personalpronomina.
2. Temporal-, Kausal-, Modal- und Lokaladverbien (und zwar in dieser Reihenfolge).
3. Bestimmte Substantiva.
4. Unbestimmte Substantiva, die kein Teil des Kernsatznukleus bilden. Auch die Substantiva im Nominativ gehören hieher.

Die Reihenfolge der AVNOM-Elemente ist weithin vom Mitteilungswert des jeweiligen Kernsatzglieds abhängig.

Kernsatzglied 5: MDLAV ("Modal Adverbs")

Es handelt sich hier um Modaladverbien wie: ja, wohl,

denn, usw. Sie drücken das Gefühl aus oder die Haltung des Sprechers und werden niemals betont.

Kernsatzglied 6: UPPRN ("Unaccented Personal Pronouns")

Diese unbetonten Personalpronomina stehen in der festen Reihenfolge von Nominativ--Akkusativ--Dativ--Genitiv. Selbstverständlich können sie auch die Betonung tragen, als solche aber erscheinen sie dann im vierten Kernsatzsegment.

Bevor wir fortfahren, müssen wir uns folgende Bedingungen zur Verteilung der Kernsatzglieder vor Augen halten:

- a. Dasselbe Wort kann in verschiedenen Kernsatzsegmenten erscheinen. Das Wort doch z.B. kann je nach seinem semantischen Unterschied betont oder unbetont sein. Je nachdem erscheint es also als drittes oder sechstes Kernsatzglied.
- b. Die Zugehörigkeit eines Wortes zum Kernsatzsegment wird auch nicht ausschließlich von seiner Wortklasse bestimmt. Nimmt man das Adverb als Beispiel, so sind drei Kategorien zu unterscheiden: die Modaladverbien (im 5. Kernsatzsegment), die Temporal-, Modal- und Lokaladverbien (im 4. Kernsatzsegment) und die Kernsatznukleus-adverbien (im 3. Satzsegment).

Eine vollständig besetzte Infrastruktur besteht also aus einer Kette mit allen diesen sechs Kernsatzgliedern:

(6).....(5).....(4).....(3).....(2).....(1).....

UPPRN + MDLAV + AVNOM + CLNAV + NCOMP + VERB

II. Die fünf Kernsatzformationsregeln. Vor der Anwendung der Kernsatzformationsregeln wird das Verb zunächst

modifiziert. Dies geschieht nach einer der sechs "Verbmodifizierungsregeln", die einzuteilen sind in "allgemeine" und "finite" Verbmodifizierungsregeln. Die ersteren können auf alle Kernsatztypen angewandt werden, die letzteren hingegen nur auf finite Sätze. Die drei allgemeine Verbmodifizierungsregeln sind:

PASV "passive voice" (das Passiv"

TRMV "terminative aspect" (in der herkömmlichen Terminologie: das Perfekt)¹⁶ und

MODL "modal auxiliary" (d.h. die Hinzufügung eines Modalverbs)

Erst nach Vollzug der allgemeinen Verbmodifizierung läßt sich die Infrastruktur weiter abwandeln, und zwar nach einer der Kernsatzformationsregeln. Durch die erste Kernsatzformationsregel wird das Verb finitisiert.

1. Kernsatzformationsregel: FNTZ ("finitization")

Diese erste Kernsatzformationsregel enthält die oben bereits erwähnten finiten Verbmodifizierungsregeln:

PAST "past tense"

SJNC "subjunctive"

PSNM "person and number"

Die Verbmodifizierungsregeln PAST und SJNC sind für die Finitisierung des Verbs fakultativ, obligat ist nur die letzte Regel PSNM.

2. Kernsatzformationsregel: INFZ ("infinitivization")

Durch Infinitivisierung wird der uns als Infinitivsatz bekannte Satztypus generiert. Dabei steht es dem

Sprecher frei, auf Sätze, die der allgemeinen Verbmodifizierung unterzogen werden, die Transformation INFZ anzuwenden. Durch INFZ wird das Subjekt getilgt und das Morphem zu vor die letzte Verbform eingeschoben.

Die Anwendung der allgemeinen Verbmodifizierungen PASV, TRMV und MODL unterliegt allerdings bestimmten Einschränkungen. Erstens dürfen diese Regeln nur in der angegebenen Reihenfolge von PASV+TRMV+MODL angewandt werden. Zweitens dürfen von diesen Regeln nicht mehr als zwei auf dasselbe Verb gebraucht werden. Somit ergibt sich zwar Kombinationsmöglichkeiten wie PASV+TRMV, PASV+MODL und TRMV+MODL, die Möglichkeit von PASV+TRMV+MODL ist aber ausgeschlossen. Die auf solche Weise erzeugten Sätze sehen wie folgt aus:

IS: Hans das sehen

PASV: das von Hans gesehen werden

INFZ: ((das)) von Hans gesehen zu werden

TRMV: Hans das gesehen haben

INFZ: ((Hans)) das gesehen zu haben

MODL: Hans das sehen können

INFZ: ((Hans)) das sehen zu können

PASV: das von Hans gesehen werden

TRMV: das von Hans gesehen worden sein

INFZ: ((das)) von Hans gesehen worden zu sein

PASV: das von Hans gesehen werden

MODL: das von Hans gesehen werden können

INFZ: ((das)) von Hans gesehen werden zu können

PASV: das von Hans gesehen werden

TRMV: Hans das gesehen haben

MODL: Hans das gesehen haben können

INFZ: ((Hans)) das gesehen haben zu können

(Die Doppelklammern ((. . .)) umklammern jeweils ein zu tilgendes Element.)

3. Kernsatzformationsregel: PRTZ/AV ("adverbial participialization")

Es geht hier lediglich um die Erzeugung des in der Schulgrammatik als adverbialer Partizipialsatz bezeichneten Satztypus.¹⁷ In diesem Verfahren wird das Subjekt wieder getilgt und die letzte Verbform nimmt die für das Partizip charakteristische Endung -(en)d an:

IS: die Besucher die Ausstellung betrachten

PRTZ/AV: ((die Besucher)) die Ausstellung betrachtend

In solchen Sätzen werden Hilfsverben wie: werden(d), haben(d), sein(d), usw. meistens getilgt. Beispiel:

IS: alle Forscher dieses Thema vernachlässigen

PASV: dieses Thema von allen Forschern vernachlässigt werden

TRMV: dieses Thema von allen Forschern vernachlässigt worden sein

D/worden: dieses Thema von allen Forschern vernachlässigt . . . sein¹⁸

PRTZ/AV: ((dieses Thema)) von allen Forschern vernachlässigt seiend

D/EE: . . . von allen Forschern vernachlässigt . . .
 (D/EE steht für "initial deletion of empty elements". Unter
 "empty elements" versteht man auslaßbare Elemente wie etwa
 in diesem Beispiel das Wort seiend.)

4. Kernsatzformationsregel:PRTZ/AJ ("adjectival
 participialization")

Im Unterschied zur vorherigen Partizipialisierung wird
 hier ein als Attribut wirkendes Partizip erzeugt.¹⁹ Dabei
 darf diese Verbmodifizierung als eine weitere Abwandlung der
 in ad 3 behandelten betrachtet werden, denn bei PRTZ/AJ wird
 das getilgte Subjekt hinter das in ein Partizip verwandeltes
 Verb gestellt:

IS: die Besucher die Ausstellung betrachten
 PRTZ/AV: ((die Besucher)) die Ausstellung betrachtend
 PRTZ/AJ: die . . . die Ausstellung betrachtend-
 Besucher

Handelt es sich um das sogenannte Partizip II, so muß
 das Verb zuerst der Passivmodifizierung PASV unterzogen wer-
 den. Das Hilfsverb worden muß dabei getilgt werden.

IS: alle Forscher dieses Thema vernachlässigen
 PASV: dieses Thema von allen Forschern vernachlässigt
 werden

TRMV: dieses Thema von allen Forschern vernachlässigt
 worden sein

D/worden: dieses Thema von allen Forschern
 vernachlässigt . . . sein

PRTZ/AV: ((dieses Thema)) von allen Forschern

vernachlässigt seiend

FRTZ/AJ: dieses . . . von allen Forschern vernach-
lässigt seiend- Thema

D/EE: dieses . . . von allen Forschern vernach-
lässigt- . . . Thema

(In der letzten Transformation wird wieder das Hilfsverb seiend-, das ja hier unwichtig ist, als "leeres Satzglied" --vergleich oben "empty elements"--getilgt.)

5. Kernsatzformationsregel: GNDZ ("gerundivization")

Die Infrastruktur wird hier in ein Substantivkomplex verwandelt, und zwar durch folgende Transformationen:

- a. Einfache Adverbien werden zu Adjektiven
- b. Substantivisches Subjekt oder Objekt werden in Genitiv verwandelt und hinter das Verb gestellt
- c. Das Subjektpronomen wird meistens zu einem Possessivpronomen
- d. Adverbiale Präpositionalkonstruktion gelangt hinter den ganzen Komplex

Beispiel:

IS: er plötzlich bei ihrem Auftritt den Kopf
zurückwerfen

GNDV: sein plötzliches Zurückwerfen des Kopfes bei
ihrem Auftritt

III. Die EDICT-Regeln. Im dritten Regelbündel des Sprachmodells begegnen uns fünf Satzformationsregeln, auch EDICT-Regeln genannt. Nach diesen Regeln werden die auf obige Weise erzeugten Kernsätze (finite-, infinitiv, ad-

verbale und attributive Partizipialsätze und Gerundiva) zu komplexen Sätzen zusammengefügt.

Die fünf Satzformationsregeln sind:

E/... "embedding" (Einbettung)

D/... "deletion" (Tilgung)

I/... "insertion" (Einschieben)

C/... "commentization" (Rhematisierung)

T/... "topicalization" (Thematisierung oder Topikalisierung)

Beispiele zu geben, wie diese Regeln im Einzelnen anzuwenden sind, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Weil aber einige dieser Regeln in der nächsten Analyse von Kleists Sprache angewandt werden, sind einige Proben doch unerlässlich.

Die Regel "T" (Thematisierung oder Topikalisierung²⁰), ist wohl am wichtigsten. Danach wird ein gewisses Element der Infrastruktur an den Satzanfang gestellt. Durch die wiederholte Anwendung dieser "T"-Regel auf verschiedene Kernsatzglieder lassen sich alle Kernsätze sowohl auch Sätze erzeugen. Normalerweise wird diese "T"-Regel zweimal angewandt: das erste Mal auf das FV (ob Vollverb oder Hilfsverb spielt keine Rolle), das zweite Mal auf ein beliebiges Kernsatzglied, ausgenommen die Modaladverbien (MDLAV) und Reflexivpronomina. Diese können nicht topikalisiert werden.

Zur Ableitung der Nebensätze mit der Endstellung des Verbs darf die "T"-Regel allerdings nicht auf das FV angewandt werden. Die Transformation vollendet sich hier schon mit der Finitisierung (FNTZ) des Verbs nach der einen oder der anderen Verbmodifizierungsregel. Beispiel:

IS: sie gestern wegen des schlechten Wetters
in der Turnhalle Faustball spielen

TRMV, PSNM: sie gestern wegen des schlechten Wetters
in der Turnhalle Faustball gespielt haben

Die Verb-Erststellung dagegen wird einfach durch die Topikalisierung des FV ("T/FV") erzeugt:

T/FV: haben sie gestern wegen des schlechten
Wetters in der Turnhalle Faustball
gespielt

Die Verb-Zweitstellung nun kommt dadurch zustande, daß nach Vollzug der T/FV die "T"-Regel zum zweiten Mal auf praktisch jedes Kernsatzglied (bis auf den MDLAV) angewandt wird. Alle in der obigen Infrastruktur vorkommenden Kernsatzglieder lassen sich also bei der zweiten Topikalisierung an den Satzanfang stellen:

T/X: sie	}	
gestern		
wegen des schlechten Wetters		haben (sie) (gestern)
in der Turnhalle		(wegen des schlechten Wetters) (in der Turnhalle)
gespielt		(Faustball) gespielt
Faustball gespielt		

(Das X steht für jedes beliebige Kernsatzglied bis auf ein Modaladverb oder ein Reflexivpronomen (vgl. die Besprechung oben, S. 71))

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die meisten einfachen finiten Sätze (d.h. "sentences"²¹) schlechthin

durch die Transformationen T/FV und T/X erzeugt werden können. Es gibt allerdings zwei Fälle, und die sind für diese vorliegende Arbeit von größter Relevanz, in denen die "T"-Regel mehr als zweimal verwendet werden muß. Wir wollen einfachheitshalber diese zwei besonderen Fälle als Fall A und Fall B bezeichnen.

Im Fall A ist es notwendig, anstatt des FV vielmehr das Subjekt als das erste Kernsatzglied zu topikalisieren. Diese Prozedur ist immer einzuschlagen, wenn ein pronominales Subjekt sich morphologisch nicht von seinem entsprechenden pronominalen Objekt unterscheiden läßt. In der Schulgrammatik beschränkt sich dies etwa auf es und sie. Weil sie als unbetonte Personalpronomina die erste Stelle, bzw. das sechste Kernsatzsegment der Infrastruktur besetzen (vgl. S. 65)--die Substantiva im Nominativ dagegen das vierte Kernsatzsegment (AVNOM), so kommt ein pronominales Akkusativobjekt vor einem substantivischen Subjektnominativ zu stehen:

IS: sie_{ACC} ihre Schwester_{NOM} gestern besuchen

In einem solchen Fall ist es erforderlich, daß noch vor der Topikalisierung des FV das substantivische Subjekt an Satz-anfang gesetzt wird:

IS: sie_{ACC} ihre Schwester_{NOM} gestern besuchen

TRMN, PSNM: sie_{ACC} ihre Schwester_{NOM} gestern besucht
hat

(PRE-FV) T/SJ: ihre Schwester_{NOM} sie_{ACC} gestern
besucht hat

T/FV: hat ihre Schwester_{NOM} sie_{ACC} gestern besucht

T/X: gestern hat ihre Schwester_{NOM} sie_{ACC} besucht

SOP: "Gestern hat ihre Schwester sie besucht."

(Das Zeichen "PRE-FV)" steht für Vor-Topikalisierung des FV"; "SOP" steht für "standard orthography and punctuation", dieses führt als Endstufe in der Transformationskette den fertigen Satz ein.)

Die PRE-FV Topikalisierung des Subjekts ist sonst in den anderen Fällen nur fakultativ, etwa in diesem Beispiel:

IS: ihn_{ACC} seine Schwester_{NOM} gestern besuchen

TRMV, PSNM: ihn_{ACC} seine Schwester_{NOM} gestern
besucht hat

(PRE-FV) T/SJ: seine Schwester_{NOM} ihn_{ACC} gestern
(hier fakultativ!) besucht hat

T/FV: hat seine Schwester ihn besucht

T/X: gestern hat seine Schwester ihn besucht

Übergeht man die PRE-FV Topikalisierung des Subjekts, so folgen nach der Anwendung der TRMV und PSNM Regeln sofort die T/FV und T/X Regeln.

Im Fall B kommt keine PRE-FV Topikalisierung des Subjekts vor. Das FV wird wie üblich als erstes topikalisiert, danach folgt zweimal die Anwendung der Regel T/X. Beim ersten Mal wird ein Adverb thematisiert, beim zweiten Mal entweder ein zweites Adverb oder das Subjekt selbst.
Beispiel:

IS: die Frau heute Nacht im Traum eine Vision sehen

TRMV, PSNM: die Frau heute Nacht im Traum eine Vision

gesehen hat

T/FV: hat die Frau heute Nacht im Traum eine

Vision gesehen

(POST-FV)T/AV: im Traum hat die Frau heute Nacht

eine Vision gesehen

T/X: heute Nacht im Traum hat die Frau eine

Vision gesehen

Wird anstatt eines zweiten Adverbs das Subjekt thematisiert, so haben wir als die vorletzte Transformationsstufe folgendes:

T/X: die Frau im Traum hat heute Nacht eine

Vision gesehen

Mit der eben vorgeführten Ableitung gelangen wir nun zu der für die Prosa Kleists so charakteristischen Isolierung des Subjekts.

Was eingangs in dieser Arbeit schon gesagt worden ist, nämlich daß Kleist außergewöhnlich häufig eine in der deutschen Sprache gegebene syntaktische Struktur verwendet (vgl. S. 25), darf nun als eine sprachwissenschaftlich bestätigt gelten. Sprachwissenschaftlich-theoretisch ist seine Isolierung des Subjekts ganz deutsch. Die eben veranschaulichte Ableitung dieser bestimmten Satzstruktur macht überzeugend klar, daß Kleist entgegen der Meinung der positivistischen Stilforschung, mit seiner Isolierung des Subjekts weder normwidrig noch normabweichend schreibt. Nur wegen der hohen Frequenz der Anwendung dieser Satzstruktur (vgl. die statistische Verifizierung auf S. 98)

läßt sich von einer Normabweichung sprechen. Dieses Ergebnis wird jetzt wieder erörtert und an Hand von Beispielen aus Kleists Novellen geprüft werden.

Zunächst mögen zwei Beispiele aus Kleists Prosa angeführt werden: im ersten findet sich die POST-FV Topikalisierung von zwei Adverbien, im zweiten die POST-FV Topikalisierung von einem Adverb und einem Subjekt.

Beispiel 1.: POST-FV/T von zwei Adverbien

Drauf endlich öffnete sie die Tür,
(MO 138, 24.)

IS: sie drauf endlich die Tür öffnen

PAST, PSNM: sie drauf endlich die Tür öffnete

T/FV: öffnete sie drauf endlich die Tür

(POST-FV) T/AV: endlich öffnete sie drauf die Tür

T/X (=AV): drauf endlich öffnete sie die Tür

SOP: "Drauf endlich öffnete sie die Tür,"

Beispiel 2.: POST-FV/T von einem Adverb und
einem Subjekt

Der Kommandant, nach einer langen Pause, erwiderte,
daß (MO 111, 15.)

IS1: der Kommandant nach einer langen Pause DAS
erwidern

IS2: (Inhalt des daß-Objektsatzes)

E/2; C/2: der Kommandant nach einer langen
Pause . . . erwidern + DAS . . .

PAST, PSNM: der Kommandant nach einer langen Pause
erwiderte + DAS . . .

T/FV: erwiderte der Kommandant nach einer langen

Pause + DAS . . .

(POST-FV) T/AV: nach einer langen Pause erwiderte
der Kommandant + DAS . . .

T/X (=SJ): der Kommandant nach einer langen Pause
erwiderte + DAS . . .

SOP: "Der Kommandant, nach einer langen Pause,
erwiderte, daß"

(Anmerkung zum Beispiel 2.: in der IS1 wird die Infrastruktur des Hauptsatzes--in der IS2 die des Daß-Satzes beschrieben. Das Symbol E/2 steht für "Einbettung der IS2 in die IS1"; das Symbol C/2 für "Commentization oder Rhematisierung", d.h. die Verschiebung eines Kernsatzglieds innerhalb der IS zum Ende der IS.)

Diese zwei spezifischen POST-FV Topikalisierungen finden sich ziemlich selten bei Kleist; weitaus häufiger ist die POST-FV Topikalisierung eines Nebensatzes mit einem Subjekt als dem zweiten topikalisierten Kernsatzglied. Als Nebensatz kommen hier nicht nur Konjunkional²²- und Relativsätze in Frage, sondern auch satzwertige Partizipien und Infinitive. So wie die satzwertigen Infinitive und Partizipien können Konjunktionalsätze in der Rolle eines Attributs stehen. Dann sind es meistens Inhaltssätze mit einem daß, oder auch Vergleichssätze mit wie, als oder als ob. Bei Kleists isoliertem Subjekt handelt es sich jedoch in den weitaus meisten Fällen um Konjunktionalsätze in der Rolle einer Umstandergänzung oder einer freien Umstandsangabe.²³ Sie lassen sich dann als Konjunkional-,

Temporal-, Modal- und Kausalsätze erkennen.

Bevor wir die Ableitung eines solchen durch adverbialen Nebensatz isolierten Subjekts von Kleist zeigen, ist es wohl sinnvoll, zuerst die Generierung von Nebensätzen im allgemeinen darzustellen. Denn über den Einbettungsvorgang muß noch Einiges gesagt werden.

Alle Nebensätze (d.h. satzwertige Infinitive, Partizipien, Gerundiva, Relativ- und Konjunktionalsätze) sind im Grunde syntaktisch von einem Matrixsatz abhängig. In diesen Matrixsatz wird ein Nebensatz durch die Einbettungsregel ("E") hineingelegt. Beim Einbettungsvorgang kann der einzubettende Nebensatz entweder ein "Matrixelement" ersetzen oder einem "dummy element" im Matrixsatz selbst angehängt werden. Wird ein adverbialer Konjunktionalsatz eingebettet, so hängt man ihn einem "dummy element" an, das in diesem Fall ein Platzhalter-Adverb ist. In der nächsten Transformationsstufe wird dann dieses Platzhalter-Adverb in eine semantisch entsprechende Konjunktion verwandelt. Das Erörterte möge folgendes Beispiel veranschaulichen:

Beispiel 3.: Die Generierung eines adverbialen Nebensatzes

"Ich muß jetzt gehen, weil ich keine Zeit habe."

Die in diesem Satz vertretenen Infrastrukturen sind:

IS1: ich jetzt DESHALB gehen

IS2: ich keine Zeit haben

IS2: ich keine Zeit haben

FNTZ (=PSNM): ich keine Zeit habe

Einbettung: in diesem Vorgang wird nun die IS2 dem Platzhalter-Adverb DESHALB angehängt:

IS1: ich jetzt DESHALB gehen

E/2: ich jetzt DESHALB + ich keine Zeit habe + gehen

Jetzt wird aus dem Adverb DESHALB eine semantisch entsprechende Konjunktion hervorgebracht:

ich jetzt DESHALB + WEIL ich keine Zeit habe +
gehen

Bei Nebensätzen steht es im allgemeinen dem Sprecher frei, den Nebensatz dort stehen zu lassen, wohin er durch Einbettung gelangt ist. Allerdings ist es durchaus möglich, den Nebensatz nach der C-Regel zu rhematisieren (engl. "Commentization"). Der Sinn dieser Transformation liegt im steigenden Mitteilungswert der Satzglieder: je näher ein Element dem Satzende steht, desto kräftiger prägt es sich dem Hörer ein. Indem ein Nebensatz rhematisiert wird, vermeidet man auch die Bildung eines Schachtelsatzes, der heute wegen seiner Unübersichtlichkeit so verpönt ist. Wird der obige Nebensatz rhematisiert, so haben wir:

C/2: ich jetzt DESHALB . . . gehen + WEIL ich keine
Zeit habe

Wenn der eingebettete Satz einmal rhematisiert worden ist, so spielt er keine weitere Rolle mehr bei der Erzeugung des Matrixsatzes. Letzteres kann man nun zu Ende entwickeln:

FNTZ (=MODL, PSNM): ich jetzt DESHALB gehen muß +

WEIL ich keine Zeit habe

T/FV: muß ich jetzt DESHALB gehen + WEIL ich keine
Zeit habe

T/X (=SJ): ich muß jetzt DESHALB gehen + WEIL ich
keine Zeit habe

D/EE: ich muß jetzt . . . gehen + WEIL ich keine
Zeit habe

SOP: "Ich muß jetzt gehen, weil ich keine Zeit habe."

Nachdem wir die Generierung eines Nebensatzes im allgemeinen beobachtet haben, können wir jetzt auf Kleists POST-FV Topikalisation von einem adverbialen Nebensatz und einem Subjekt zurückkommen. Vorwegnehmend sei nur festzustellen, daß ein adverbialer Konjunktionalsatz im Grunde nach dem 2.

Beispiel der POST-FV/T (d.h. die eines Adverb mit einem Subjekt, siehe S. 76) generiert wird.

Beispiel 4.: POST-FV/T von einem adverbialen Nebensatz und einem Subjekt

Der Roßkamm, von diesem Verfahren gerührt, schüttelte ihm mit vieler Herzlichkeit die Hand;
(MK 26, 30f.)

IS1: ihm der Roßkamm SO mit vieler Herzlichkeit die
Hand schütteln

IS2: dieses Verfahren den Roßkamm rühren

PASV/IS2: der Roßkamm von diesem Verfahren gerührt
werden

TRMV: der Roßkamm von diesem Verfahren gerührt worden
sein

D/worden: der Roßkamm von diesem Verfahren gerührt

. . . sein²⁴

- FRTZ/AV: ((der Roßkamm)) von diesem Verfahren gerührt
 seiend
- IS1: ihm der Roßkamm SO mit vieler Herzlichkeit die
 Hand schüttelnd
- E/2: ihm der Roßkamm + ((der Roßkamm)) von diesem
 Verfahren gerührt seiend + mit vieler Herz-
 lichkeit die Hand schüttelnd
- FNTZ/2 (=PAST, PSNM): ihm der Roßkamm + ((der Roßkamm))
 von diesem Verfahren seiend + mit vieler Herz-
 lichkeit die Hand schüttelte
- T/FV: schüttelte ihm der Roßkamm + ((der Roßkamm))
 von diesem Verfahren gerührt seiend + mit
 vieler Herzlichkeit die Hand
- (POST-FV)T/AV: ((der Roßkamm)) von diesem Verfahren
 gerührt seiend + schüttelte der Roßkamm ihm
 mit vieler Herzlichkeit die Hand
- T/X (=SJ): der Roßkamm + ((der Roßkamm)) von diesem
 Verfahren gerührt seiend + schüttelte ihm mit
 vieler Herzlichkeit die Hand
- D/EE: der Roßkamm + . . . von diesem Verfahren gerührt
 . . . + schüttelte ihm mit vieler Herzlichkeit
 die Hand
- SOP: "Der Roßkamm, von diesem Verfahren gerührt,
 schüttelte ihm mit vieler Herzlichkeit die
 Hand."

Selbstverständlich kommt auch die Isolierung des Subjekts

bei Kleist durch einen nachfolgenden Relativsatz (oder mehrere) zustande. Es besteht jedoch ein feiner syntaktischer Unterschied zwischen dieser und der vorher dargestellten Subjektisolierung durch einen nicht-relativischen Nebensatz, worauf hier kurz eingegangen werden soll.

Im strengsten Sinne genommen, bildet an sich nur eine POST-FV Topikalisierung von einem adverbialen Nebensatz (d.h. einschließlich der satzwertigen Infinitive und Partizipien) mit einem Subjekt eine syntaktisch "echte" Isolierung des Subjekts. Denn zwischen dem Matrixsatz und dessen adverbialen Nebensatz existiert keine grammatisch-formal explizit ausgedrückte Abhängigkeit. Ein Nebensatz, so lange er kein Relativsatz ist, kann grammatisch-theoretisch (wenngleich nicht der Sprachgepflogenheit üblich) jedes Kernsatzsegment in der Infrastruktur einnehmen. Formal-grammatisch gesprochen ist er weder an ein bestimmtes Kernsatzglied (außer dem Verb) gebunden, noch von einem abhängig. Im Unterschied dazu besitzt der Relativsatz diese formale Bezugslosigkeit und Stellungsfreiheit nicht. Im Einbettungsvorgang muß der Relativsatz daher dem Bezugswort unmittelbar angehängt werden.²⁵

Anders als ein Konjunktionalsatz z.B. kann der Relativsatz das erste Kernsatzsegment nicht besetzen, so lange sein Bezugswort ihm nicht vorangeht:

Frau von G... sagte, indem sie ihre Tochter vertraulich faßte, sie müsse (MO 134, 5f.)

Den adverbialen Konjunktionalsatz könnte man auch ohne

weiteres thematisieren:

"Indem sie ihre Tochter vertraulich faßte, sagte
Frau von G..., sie müsse"

Bei einem Relativsatz ist das ohne gleichzeitige Thematisierung des Bezugswortes nicht möglich:

. . .; die Erkundigung, die man über ihn einzog, sprachen ziemlich zu seinem Vorteil;
(MO 119, 31f.)

??? "die man über ihn einzog, sprachen die Erkundigungen ziemlich zu seinem Vorteil;"

In der Transformation müssen Bezugswort und Relativsatz daher als ein einziges Kernsatzglied betrachtet werden, sodaß bei einer Thematisierung des Relativsatzes etwa, das dazugehörige Bezugswort mitverschoben wird. So gesehen läßt sich bei einem am Satzanfang stehenden Subjekt, das von einem Relativsatz gefolgt wird, von keiner "echten" Subjektisolierung sprechen, sondern nur von einer Isolierung im weitesten Sinne des Begriffs. Bisher wird dieser feine Unterschied in der Kleistforschung übersehen; gleich ob das am Satzanfang stehende Subjekt von einem Relativsatz oder einem anderen Nebensatz gefolgt wird, bezeichnet man beide Fälle als eine Isolierung des Subjekts (vgl. die Arbeiten von Staiger, Beissner, Schneider, usw.). In der vorliegenden Arbeit selbst wird der Begriff der Subjektisolierung ebenso verallgemeinernd verwendet.

Bevor wir die Diskussion fortsetzen, soll die Einbettung eines Relativsatzes an Hand eines Beispiels aus Kleists Novellen exemplifiziert werden.

Beispiel 5.: Einbettung und Thematisierung eines
Relativsatzes

Veit Gotthelf, der Tuchhändler, der sich inzwischen
verheiratet, mehrere Kinder erzeugt, und die beträcht-
liche Handlung seines Vaters übernommen hatte, empfing
die Fremde sehr liebevoll:
(HC 221, 2ff.)

IS1: Veit Gotthelf = der Tuchhändler die Fremde sehr
liebevoll empfangen

IS2: sich der Tuchhändler inzwischen verheiratet

IS3: der Tuchhändler mehrere Kinder erzeugen

IS4: der Tuchhändler die beträchtliche Handlung seines
Vaters übernehmen

IS1 ----- { IS2
 { IS3
 { IS4

IS4: der Tler die beträchtliche Handlung seines Vaters
übernehmen

FNTZ (=TRMV, PAST, PSNM): der Tler die beträchtliche
Handlung seines Vaters übernommen hatte

RLTVZ: DER die beträchtliche Handlung seines Vaters
übernommen hatte

T/RLTVZ: DER die beträchtliche Handlung seines Vaters
übernommen hatte

IS3: der Tler mehrere Kinder erzeugen

FNTZ (=TRMV, PAST, PSNM): der Tler mehrere Kinder
erzeugt hatte

RLTVZ: DER mehrere Kinder erzeugt hatte

T/RLTVZ: DER mehrere Kinder erzeugt hatte

IS2: sich der Tler inzwischen verheiraten

FNTZ (=TRMV, PAST, PSNM): sich der Tler inzwischen
verheiratet hatte

RLTVZ: sich DER inzwischen verheiratet hatte

T/RLTVZ: DER sich inzwischen verheiratet hatte

IS1: VG der Tler die Fremde sehr liebeich empfangen

E/2,3,+4: VG = der Tler ++ 2, 3 & 4 ++ die Fremde
sehr liebeich empfangen

FNTZ (=PAST, PSNM): VG = der Tler ++ 2, 3 & 4 ++ die
Fremde sehr liebeich empfang

T/FV: empfang VG = der Tler ++ 2, 3 & 4 ++ die Fremde
sehr liebeich

T/X: Veit Gotthelf = der Tuchhändler ++ DER sich
inzwischen verheiratet hatte + DER
mehrere Kinder erzeugt hatte + und DER
die beträchtliche Handlung seines Va-
ters übernommen hatte ++ empfang die
Fremde sehr liebeich

D/EE: Veit Gotthelf = der Tuchhändler . . . + DER
sich inzwischen verheiratet . . . + . . .
mehrere Kinder erzeugt . . . + und . . . die
beträchtliche Handlung seines Vaters übernom-
men hatte ++ empfang die Fremde sehr liebeich

SOP: "Veit Gotthelf, der Tuchhändler, der sich inzwischen verheiratet, mehrere Kinder erzeugt, und die beträchtliche Handlung seines Vaters übernommen hatte, empfing die Fremde sehr liebevoll:
"

(Die Apposition "der Tuchhändler" wird in der IS durch das = Zeichen angedeutet. Im Einbettungsvorgang bezeichnen ++ Anfang und Ende einer einzubettende Kette von mehreren Kernsatzgliedern. Bei einer RLTVZ ("Relativization", Relativisierung) wird das substantivische Nominativsubjekt in der IS zu einem dementsprechenden Relativpronomen verwandelt. Das Symbol T/RLTV leitet dessen Topikalisierung ein.)

Im Zusammenhang mit der POST-FV Topikalisierung müssen noch zwei merkwürdige Beobachtungen erwähnt werden. Sie betreffen nämlich die Art des in der T/X-topikalisierten Kernsatzglieds:

1. Eine Untersuchung von Kleists Prosa (d.h. den Novellen, Anekdoten, Aufsätzen, Briefen, Politischen Schriften des Jahres 1809, Berichterstattung und Tageskritik 1810-1811, Übersetzungen aus dem Französischen, Redaktionellen Anzeigen und Erklärungen)--und ein Vergleich mit Goethes "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" (die natürlich einen viel beschränkteren Corpus bilden) zeigt uns, daß beide Autoren bei dem Vollzug der T/X-Regel in erster Linie ein grammatisches Subjekt, zweitens ein Adverb oder eine adverbelle Bestimmung, und nur ganz selten ein Objekt als das zu thematisierende Kernsatzglied haben.

In Goethes Novelle beträgt die Gesamtzahl des isolierten Subjekts genau 2,71% (d.h. 58 Belege aus insgesamt 2144 Sätzen der Novelle). Demgegenüber stehen 0,61% (13 Belege) Isolierung des Adverbs oder einer adverbialen Bestimmung und 0,23% (5 Belege) des isolierten Objekts.²⁶ Für Kleist besitzen wir zwar keine Statistikzahlen, jedoch dürften die Verhältnisse nicht viel anders liegen.

In "Michael Kohlhaas" z.B. ergeben sich 195 Fälle von isoliertem Subjekt im Verhältnis zu 6 isolierten Adverbien oder adverbialen Bestimmungen und nur drei isolierten Objekten; gleichfalls gibt es in dem "Erdbeben in Chili" achtzehn Belege mit dem isolierten Subjekt, gegenüber acht Belegen mit isoliertem Adverb und zwei Belegen mit einem isolierten Objekt.²⁷

2. In Goethes "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" folgt ein Relativsatz dem isolierten Objekt:

Jedem, der mächtig und groß ist, erscheint nichts lächerlicher als ein Kleiner und Schwächer, der . . .
(UdA 131, 36f.)

(Über die anderen vier Belege, siehe UdA 133, 13; 151, 1; 221, 25 und 221, 26.) Bei Kleist ist dies nicht immer die Regel. An zwei Stellen in "Michael Kohlhaas" begegnet man auch einem nicht-relativischen Satz:

--Diesen Brief, als der Knecht gegen Abend kam, überlieferte er ihm; (MK 76, 32f.)

Den Jagdjunker, nachdem er ihm die Sache auseinandergelagt, und von der Wichtigkeit des Zettels, in dessen Besitz der Kohlhaas war, unterrichtet hatte, fragte er, ob er sich (MK 85, 20ff.)

Zwar muß eingeräumt werden, daß zahlenmäßig solche Belege bei Kleist nicht viele sind, jedoch läßt sich hier von einer gewissen kleinen Abweichung im Sprachgebrauch sprechen. Denn, obwohl es in der Regel üblich ist, einen Relativsatz mit seinem Bezugswort als ein ganzes Kernsatzglied zu thematisieren (siehe die Erörterung auf S. 83f.)-- ist es andererseits nicht geläufig, ja überhaupt selten, bei einem thematisierten Objekt einen adverbialen Nebensatz folgen zu lassen.

Nach dem kurzen Exkurs wollen wir die Beschreibung von Kleists Syntax fortsetzen. Im Vorangehenden wurde in den Beispielen zwei, vier und fünf die Ableitung von Kleists isoliertem Subjekt dargestellt. In den letzten zwei Fällen kommt das Subjekt im ersten und der Nebensatz im zweiten Kernsatzsegment der Infrastruktur. Um der Vollständigkeit der Beschreibung willen soll unten anhand von weiteren Beispielen die Erzeugung von Nebensätzen veranschaulicht werden, die anders als im zweiten Kernsatzsegment stehen.

Beispiel 6.: Erzeugung eines Infinitivsatzes

Ein sonderbares Mittel war ihr eingefallen, den Vater zu entdecken: (MO 127, 1f.)

IS1: ihr ein sonderbares Mittel zu INF einfallen

IS2: die den Vater entdecken

IS2: sie den Vater entdecken

INFZ: ((sie)) den Vater zu entdecken

IS1: ihr ein sonderbares Mittel zu INF einfallen
 E/2: ihr ein sonderbares Mittel zu + ((sie)) den
 Vater zu entdecken + einfallen
 C/2: ihr ein sonderbares Mittel zu ES einfallen +
 ((sie)) den Vater zu entdecken

TRMV, PAST, PSNM: ihr ein sonderbares Mittel zu ES
 eingefallen war + ((sie)) den Vater zu entdecken
 T/FV: war ihr ein sonderbares Mittel zu ES eingefal-
 len + ((sie)) den Vater zu entdecken
 T/X: ein sonderbares Mittel zu ES war ihr eingefallen
 + ((sie)) den Vater zu entdecken
 D/EE: ein sonderbares Mittel (zu ES) war ihr einge-
 fallen + ((sie)) den Vater zu entdecken
 SOP: "Ein sonderbares Mittel war ihr eingefallen,
 den Vater zu entdecken."

(Über die allgemeine Prozedur bei einer Infinitisierung,
 vgl. S. 66 der Arbeit. Das ES ist hier ein Matrixelement--
 vgl. S. 78--, das den rhematisierten Infinitivsatz ersetzt.)

Beispiel 7.: Erzeugung eines adverbialen

Partizips

Der Graf erhob sich weinend. (MO 141, 8)
 IS1: sich der Graf SO erheben
 IS2: der Graf weinen

PRTZ/AV: ((der Graf)) weinend
 IS1: sich der Graf SO erheben

E/2: sich der Graf + ((der Graf)) weinend erheben

PAST, PSNM: sich der Graf + ((der Graf)) weinend

erhob

T/FV: erhob sich der Graf + ((der Graf)) weinend

T/X (=SJ): der Graf erhob sich + ((der Graf)) weinend

D/EE: der Graf erhob sich + . . . weinend

SOP: "Der Graf erhob sich weinend."

Beispiel 8.: Erzeugung eines attributiven

Partizips

Er warf einen Blick auf das in seinem Blut sich wälzende Mädchen; (VD 193, 5f.)

IS1: er einen Blick auf das SOLCH Mädchen werfen

IS2: sich das Mädchen in seinem Blut wälzen

PRTZ/AV: sich ((das Mädchen)) in seinem Blut wälzend

PRTZ/AJ: sich ((das)) in seinem Blut wälzend ((Mädchen)) ((das)) . . . in seinem Blut sich wälzende ((Mädchen))

(Für die Verschiebung eines Reflexiven Pronomens näher zum Verb hat das Sprachmodell noch keine bestimmte Regel entwickelt. Die Verschiebung des "sich" hier ist also unmotiviert.)

IS1: er einen Blick auf das SOLCH Mädchen werfen

E/2: er einen Blick auf das + ((das)) in seinem Blut sich wälzende ((Mädchen)) + Mädchen
werfen

PAST, PSNM: er einen Blick auf das + ((das)) in seinem

Blut sich wälzende ((Mädchen)) + Mädchen warf
 T/FV: warf er einen Blick auf das etc.

T/X (=SJ): er warf einen Blick auf das + ((das)) in
 seinem Blut sich wälzende ((Mädchen)) +
 Mädchen

SOP: "Er warf einen Blick auf das in seinem Blut sich
 wälzende Mädchen."

2. Die Frequenz des isolierten Subjekts

Rekapitulierend wollen wir folgendes hervorheben:

Alle Beispiele, deren Ableitung bisher exemplifiziert wird, gehören zum Aussagesatz. Diese Auswahl wird deshalb getroffen, weil sie uns damit unmittelbar in medias res bringt: die Isolierung des Subjekts bei Kleist. Denn diese ist ja nur in Aussagesätzen mit Verbzweitstellung denkbar. Vergleicht man dagegen die Beispielsätze zwei, vier, fünf, sieben und acht aus Kleists Prosa miteinander, so läßt sich ferner eine syntaktische Gemeinsamkeit feststellen: in diesen Sätzen steht das FV (hier unterstrichen) nach dem grammatischen Subjekt.

Beispiel 2: "Der Kommandant, nach einer langen Pause,
erwiderte, daß"

Beispiel 4: "Der Roßkamm, von diesem Verfahren gerührt,
schüttelte ihm mit vieler Herzlichkeit die
 Hand;"

Beispiel 5: "Veit Gotthelf, der Tuchhändler, der sich
 inzwischen verheiratet, mehrere Kinder erzeugt,

und die beträchtliche Handlung seines Vaters
übernommen hatte, empfang die Fremde sehr
lieblich:"

Beispiel 7: "Der Graf erhob sich weinend."

Beispiel 8: "Er warf einen Blick auf das in seinem Blut sich
wälzende Mädchen;"

Die Distanz zwischen FV und dem grammatischen Subjekt ist
allerdings nicht gleichbleibend. In den Beispielen sieben
und acht kommt das FV unmittelbar nach dem grammatischen
Subjekt; in den anderen Beispielen werden beide Kernsatz-
glieder durch Topikalisierung von einem oder mehreren ande-
ren Kernsatzgliedern voneinander getrennt. Für Kleists
Novellensprache ist die Stellung des Subjekts und des FV,
wie sie in den Beispielen zwei, vier und fünf vorkommt,
sehr charakteristisch. Sie konstituiert eben die so viel
diskutierte Isolierung des Subjekts. Die Beispiele sieben
und acht mit der Nahstellung Subjekt--FV sind dagegen ty-
pisch für den Stil in Kleists Briefen.

Wie das generative Sprachmodell zeigt, ist es in der
deutschen Sprache durchaus erlaubt, zwischen Subjekt und
FV Einschübe zu machen, was Kleist in seiner Kunstprosa
tut. Die Grammatikalität eines eingeschobenen Partizipial-
satzes z.B. wird von der Einbettungsregel bestätigt, und
ebensowenig regelwidrig ist der Einschub von Relativ- und
sonstigen adverbialen Konjunktionalsätzen. Damit wird die
Grammatikalität der dadurch entstandenen Isolierung des
Subjekts gesichert. Sogar der Satz aus dem "Bettelweib von

Locarno":

Das Ehepaar, zwei Lichter auf dem Tisch, die Marquise unausgezogen, der Marchese Degen und Pistolen, die er aus dem Schrank genommen, neben sich, setzen sich, gegen eilf Uhr,
(Hervorhebung von mir, BL 198, 5ff.)

wovon Staiger meint, daß es grammatisch bezugslos zum Satzganzen stehe, ist im Grunde nichts anders als ein Partizipialsatz mit einem ausgelassenen "habend". Das eine solche Ellipse gar nichts mit Kühnheit zu tun hat, kann man schon in Grebes Syntax nachlesen.²⁸

Wenn somit die Grammatikalität der Isolierung des Subjekts bewiesen worden ist, worin besteht dann das "Ungewöhnliche" dieser Konstruktion? Wie bereits an mehreren Stellen dieser Arbeit erwähnt worden ist, verwendet Kleist diese im deutschen Sprachsystem gegebene Satzstruktur außergewöhnlich oft und viel häufiger als je ein anderer deutscher Dichter. Hierin, in der außergewöhnlich hohen Frequenz, liegt eben das "Ungewöhnliche" daran.

Haben Forscher wie Beissner, Schneider, Staiger u.a. versucht, diese syntaktische Figur für das Verständnis von Kleists Dichtung fruchtbar zu machen, so tun sie das in der Erkenntnis, nicht nur von deren Bedeutung sondern auch wegen ihrer auffallenden Häufigkeit in Kleists Prosa. Denn wir dürfen wohl annehmen, daß eine ungewöhnlich häufig vorkommende Sprachform oder -struktur eine Relevanz für den betreffenden Stil haben muß.

Wie häufig Kleist diese besondere Konstruktion in seiner Prosa verwendet, soll eine statistische Analyse

genau beweisen. Dabei sollen alle Isolierungen des Subjekts aufgezählt werden, die uns in Kleists Prosa begegnen: in den Novellen, Anekdoten, in den von Helmut Sembdner als "Kleine Schriften" zusammengefaßten Kleinarbeit, und schließlich in den Briefen. Aus diesem ganzen Material haben wir zunächst folgende fünf Sachgruppen aufgestellt:

1. Novellen
2. Anekdoten
3. Aufsätze: "Kunst- und Weltbetrachtung", SW 2:301-49.
4. "Politische Schriften des Jahres 1809", "Berichterstattung und Tageskritik 1810-1811", "Übersetzungen aus dem Französischen", "Redaktionelle Anzeigen und Erklärungen", SW 2:350-460.²⁹
5. Briefe, SW 2: 463- 891

Es gab an sich keinen zwingenden Grund zur Aufteilung der "Kleinen Schriften" in die zwei Sachgruppen drei und vier. Sie geschah zunächst rein versuchsweise aus der Überlegung, daß die Aufsätze im allgemeinen länger sind als die anderen Arbeiten. Am Ende der statistischen Untersuchung überrascht uns aber tatsächlich der Unterschied in der Frequenz des isolierten Subjekts in den zwei Sachgruppen. Durch die Fünfteilung des gesamten Materials hoffen wir zu erreichen, daß sich die jeweilige Frequenz der Isolierung des Subjekts in den verschiedenen Prosagruppen leichter überblicken läßt.

Als Nächstes haben wir infolge von Kleists eigenwilliger Interpunktion (die wir im nächsten Kapitel in einem an-

deren Zusammenhang noch besprechen werden) folgende Sichtungskriterien festgelegt:

1. Gezählt werden nur grammatisch unabhängige Sätze mit Verbzweitstellung. Denn nur solche Sätze können die Isolierung des Subjekts haben. Somit werden Frage-, Ausruf-, Wunsch- und Befehlsätze von der Aufzählung ausgeschlossen.

2. Die gezählten Sätze müssen grammatisch unabhängig sein, d.h.:

a. Ein Satzgefüge wie dieses:

Der Hauptmann aber, der es führte, namens Gerstenberg, benahm sich so schlecht dabei, daß die ganze Expedition Kohlhaasen, statt ihn zu stürzen, vielmehr zu einem höchst gefährlichen kriegerischen Ruhm verhalf; (MK 37, 6ff.)

gilt also nur als ein Satz.

b. Dagegen gilt eine Satzreihe aus z.B. drei Hauptsätzen als drei grammatisch unabhängige Sätze:

Ich besah mir noch die Pleissenburg und die umliegende Gegend; ich kann Ihnen aber dieses unmöglich genau beschreiben, ich hätte zuviel zu tun; (Kleist an Auguste Helene von Massow, 13.(18.) März 1793, SW 2:463, 17ff.)

c. Sätze mit nebenordnender Konjunktion gelten als grammatisch unabhängig, Beispiel:

. . . ; denn je näher ich nach Frankfurt kam, je schöner je romantischer wurde die Gegend. (Kleist, loc. cit., SW 2:463, 19f.)

d. Ein Satz mit mehr als einem Verb, die alle von einem und dem gleichen Subjekt abhängig sind, gilt als nur ein Satz:

Ich erwarte und hoffe aber von beiden lieben Schwestern Briefe. (Kleist, loc. cit., SW 2:469, 33f.)

Die so nach obigen Prinzipien aufgezählten Sätze werden jeweils für jede Sachgruppe unter "Gesamtsumme der Sätze" subsumiert. Bei der Aufzählung der Sätze mit der Isolierung des Subjekts sind folgende Prinzipien zu beachten:

3. Unter Isolierung des Subjekts verstehen wir den Umstand, in dem das grammatische Subjekt als der erste Satzteil von seinem kongruierenden Verb durch eines oder mehrere der folgenden Sprachelemente getrennt wird:

a. Durch einen Relativsatz, z.B. (Hervorhebungen von mir)

Der Knecht, auf dessen blassem Gesicht sich, bei diesen Worten, eine Röte fleckig zeigte, schwieg eine Weile; (MK 17, 12f.)

b. Durch einen Partizipialsatz, z.B.

Herr Strömli, heiße Tränen auf sein Schnupftuch niederweinend, fragte: warum, Elender, hast du das getan? (VD 193, 8ff.)

c. Durch einen Infinitivsatz, z.B.

. . . ; Furcht, ergriffen und getötet zu werden, hielt sie ab, die entscheidenden Schritte deshalb zu tun, dergestalt, daß ich mich selbst heute mit Gefahr meines Lebens habe aufmachen müssen, um mein Glück zu versuchen. (VD 165, 5ff.)

d. Durch einen der unterschiedlichen Konjunktionalsätze:

Der Kurfürst, indem er die Klingel zog, sagte: (MK 88, 26f.)

e. Durch einen Hauptsatz mit einem Verb des Sagens:

Eine Verzögerung, bemerkte der Prinz, würde in diesem Fall um so unschicklicher gewesen sein, da der brandenburgische Anwalt Zäuner, gegen den Junker Wenzel von Tronka mit dem trotzigsten Nachdruck verfare, und bereits auf eine vorläufige Zurückziehung der Rappen, aus den Händen des Abdeckers, behufs ihrer künftigen

Wiederherstellung, bei dem Gerichtshof angetragen, und auch aller Einwendungen der Gegenpart ungeachtet, durchgesetzt habe. (MK 88, 19ff.)

f. Durch eine Apposition:

- Don Fernando, dieser göttliche Held, stand jetzt, den Rücken an die Kirche gelehnt;
(EC 158, 22ff.)

g. Durch adverbelle Bestimmungen:

- Der Kurfürst, aus Gram und Ärger über alle diese mißglückten Versuche, verfiel in eine neue Krankheit; . .
. . (MK 90, 17f.)

(Bei der Anwendung des Begriffs "grammatischen Subjekts"-- siehe ad 3, S. 96 der Arbeit) soll hier auf die Arbeit von Klaus Brockhaus hingewiesen werden.³⁰ Dort bespricht er die verschiedenen Probleme bei der Begriffsdeutung "Subjekt" und "Prädikat". In dieser Arbeit begreifen wir unter "grammatisches Subjekt" schlechthin den formal zum Verb kongruierenden Satzteil.)

4. Die durch solchen Einschub entstandene Isolierung des Subjekts wird zunächst in zwei Kategorien aufgezählt: in der einen wird das grammatische Subjekt nur durch eines der oben genannten Sprachelemente vom Verb getrennt,

Beispiel:

- Der Kurfürst, aus Gram und Ärger über alle diese mißglückten Versuche, verfiel in eine neue Krankheit; . .
. . (MK 90, 17f.)

In der zweiten Kategorie geschieht der Einschub durch mehr als ein Sprachelement, Beispiel:

- Der Mundschenk, Herr Hinz von Tronka, während der Kurfürst mit ungewissen Blicken an seinen Tisch trat, nahm das Wort und sagte:
(MK 52, 6ff.)

Die Anzahl beider Kategorien wird unter "Gesamtsumme der Isolierung des Subjekts" zusammengefaßt und der "Gesamtsumme der Sätze" gegenübergestellt.

5. Zu den Sätzen mit der Isolierung des Subjekts werden auch solche Sätze mitgezählt, in denen eine Konjunktion (meistens eine nebenordnende) dem isolierten Subjekt entweder nachfolgt (siehe Beispiel 2 a auf S. 95 oben) oder vorausgeht:³¹

Denn die Landesregierung, bei welcher die Bürgerschaft von Dresden, in einer dringenden Supplik, unmittelbar eingekommen war, wollte, vor Überwältigung des Mordbrenners, von dem Aufenthalt des Junkers in der Residenz nichts wissen; (MK 39, 28ff.)

Aus dem Erörterten ergeben sich folgende statistische Zahlen:

TABELLE 1

Frequenz des isolierten Subjekts

Gesamtsumme	Isolierung durch				Summe	
	ein syntakt. Element		mehr als ein syntakt. Elem.		des isol. Subj.	
	Zahl	v.H.	Zahl	v.H.	Zahl	v.H.
1. Novellen 3248	281	8,65	134	4,13	415	12,78
2. Anekdoten 496	30	6,05	9	1,81	39	7,86
3. Aufsätze 691	11	1,59	6	0,87	17	2,46
4. Pol. Schr. usw. 1092	41	3,75	12	1,10	53	4,85
5. Briefe 7198	56	0,78	28	0,39	84	1,17
Durchschnitt 12725	419	3,29	189	1,49	608	4,78

Vergleicht man die Prozentsätze aus der Tabelle 1, so läßt sich folgendes feststellen:

1. Die Isolierung des Subjekts durch ein Sprachelement kommt etwa doppelt so häufig vor als die durch mehrere.
2. Die Frequenz der Isolierung des Subjekts ist bei den Aufsätzen (Gruppe drei) erstaunlicherweise niedriger als bei den übrigen Kurzarbeiten der "Kleinen Schriften" (Gruppe vier).
3. Es läßt sich vor allem auf Grund der Statistik nachweisen, daß die Isolierung des Subjekts in den verschiedenen Prosagruppen Kleists mit unterschiedlicher Frequenz vorkommt. Sie erscheint am häufigsten in den Novellen, zweitens in den Anekdoten, drittens in der Gruppe der "Politischen Schriften", "Berichterstattung und Tageskritik", "Übersetzungen aus dem Französischen" und "Redaktionellen Anzeigen und Erklärungen"; viertens in den Aufsätzen, und am seltensten in den Briefen.

Vom Standpunkt der Isolierung des ersten Satzteils gesehen bilden also die zwei Prosagruppen, Novellen und Briefe, zwei voneinander differenzierte Syntaxstrukturen. Der auf S. 59 oben bereits angedeutete Stilunterschied zwischen Novellen und Briefen läßt sich eben auf Grund der großen Prozentendifferenz der Isolierung des Subjekts behaupten.

Auch können wir jetzt Stellung nehmen zu Beissners Ansichten über Kleists Rhythmus.³² Mit Recht hat er hervorgehoben, daß die Subjektisolierung ("Subjekt-Aufstutzung") ein typisches Sprachmerkmal von Kleists Sprache sei,

das dem Kleistischen Rhythmus zugrunde liegt. Dafür bietet unsere statistische Analyse einen Beweis.

3. Die Bedeutung des isolierten Subjekts bei der
Feststellung der genetischen Beziehung
zwischen Brief- und Novellenstil

Wenn man jetzt den Unterschied zwischen Novellen- und Briefstil macht, so stellt sich die nächste Frage, wie beide Stilarten sich entfaltet haben. Mancher Interpret Kleists wie z.B. Hans Joachim Kreutzer glaubt, daß die Novellenprosa ein später entwickelter Stil als die Prosa der Briefe sei; es gibt jedoch gute Gründe, seine Ansicht nicht zu teilen. Zunächst eine Darbietung seiner Thesen.

A. Frühestens Sommer 1801 sei der Beginn einer Kunstprosa bei Kleist zu belegen:³³

Das eigentliche Untersuchungsfeld für eine Vor- und Frühgeschichte der Kleistschen Dichtung stellen die Briefe dar. Ihre sprachliche Gestalt unterscheidet sich wesentlich von der erzählenden Prosa. Der für Kleist typische rhythmische Satzbau findet sich in den Briefen erst spät, grundsätzlich schwächer ausgeprägt und überhaupt nur an vereinzelten Stellen. Am artifiziellsten geraten später die stark kurialen Briefe an hochgestellte Persönlichkeiten. Auch sie behalten im großen und ganzen jedoch ihren eigenen, verhältnismäßig "normalen" Stil, der von der Kunstprosa Kleists merklich geschieden ist. Trotz dieser prinzipiellen Scheidung kann man sagen, daß die an den Briefen ablesbare allmähliche Herausbildung und Festigung der rhythmischen Physiognomie des Satzes einen stützenden Beweis für die Annahme eines relativ späten Beginns der Kunstprosa abgibt. Man hat nicht ohne Grund das Jahr 1806 in diesem Zusammenhang genannt;¹⁷ allererste Spuren finden sich im Sommer 1801.¹⁸

Die stilistische Entwicklung der Briefe vollzieht sich auf der sprachlichen Ebene ruckartig. Es

gibt auch nur einzelne hervorstechende Partien innerhalb einer durchweg gleichförmigen Umgebung.

¹⁷Irene Kahlen aaO. 139.

¹⁸Vgl. als erste Beispiele für eine ausdrucksvolle Inversion oder überhaupt Satzverwerfung: "Wer es das Leben mit Sorgfalt liebt, moralisch todt ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt" (II, 32). "Der Zaun, rief sie, muß abgetragen werden" (II, 40). "Die abgestorbene Eiche, sie steht unerschüttert im Sturm, aber die blühende stürzt er, . . ." (II, 43). Die Verwerfung wird hauptsächlich durch Antizipation des Subjekts erreicht.--Noch 1806 ist ein Satz wie dieser: "Der Gen. Rüchel, der dem Könige, daß er hergestellt sei, angekündigt, und seine Dienste angeboten hat, hat seit acht Tagen noch keine Antwort erhalten" (II, 158) eine Seltenheit.

In der ersten Anmerkung bezieht sich Kreuzer auf die Arbeit von Irene Kahlen, "Der Sprachrhythmus im Prosawerk Heinrich von Kleists".³⁴ Es genügt an dieser Stelle, folgende Erkenntnisse Kahlens im Bezug auf Kreuzers Zitat kurz zusammenzufassen:

Irene Kahlen glaubt, einen für Kleist typischen Sprachrhythmus entdeckt zu haben, der seinem Wesen nach der Formel Beissners von "Stauung und Lösung" entspricht. Die ersten Ansätze dieses Sprachrhythmus seien im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 10.10.1810 bemerkbar, wo die leidenschaftliche Gefühlsbewegung eine rhythmische Bewegung erzeuge, die den Erzählungen näher stehe. Von hier scheine die Entwicklung weiter fortgeschritten zu sein, denn

. . . es werden hier schon, wenn auch nur vereinzelt, kühne Satzkonstruktion gewagt, wie sie der Kleistischen Art gemäß waren.

Zunächst fehlt allerdings noch die Sicherheit des rhythmischen Gefühls. Und so stehen ganz typische Sät-

ze neben durchschnittlichen, alltäglichen: stark geschachtelte, die durch Isolierung und Inversion wichtige Wörter rhythmisch hervorheben neben paraktaktisch gebauten, in größere Teilstücke gegliederten.³⁵

Innerhalb von sechs Jahren, im Brief an Ulrike vom 17.2.1807 mache sich die rhythmische Entwicklung dadurch deutlich, daß der sehr gestufte und unterteilte Bau der Sätze sehr bewegt und dynamisch wirke:

Satzanfänge und -enden bilden die Schwerpunkte. Die Bögen sind sehr kurz, Partizipialkonstruktionen, asyndetische Aufzählungen sowie Isolierungen und Hinauszögerung des entscheidenden Wortes ergeben ein rhythmisches Bild, das nur insofern schwächer ist als in den Erzählungen, als dort der Wille zur künstlerischen Gestaltung der Sprache die letzte Steigerung verleiht. Nur noch selten steht das Satzgerüst für sich in seiner normalen Folge; es wird über den ganzen Satz verteilt, dabei vor allem an Anfang und Ende isoliert ("Ich hatte, (fünf Einschübe), glücklich Berlin erreicht." - 161, 9ff.)³⁶

Eine noch geschachteltere Satzstruktur zeige der Brief an von Altenstein (22.12.1807):

Trotz des formellen Elementes entdecken wir eine ganz typische Aufstauung der Bewegung innerhalb der Sätze in kurze straffe Schübe, wobei der Höhepunkt des rhythmischen Bogens vor der letzten, die Lösung bringenden Teillinie liegt.

Nach Kahlen hat dieser Brief trotz der fehlenden dynamischen Spannung der Novellen "ganz ähnlichen syntaktischen Bau wie die Kunstprosa".³⁷

Die Festigung des Sprachrhythmus in den Briefen sei ungefähr drei Jahre später zu beobachten: "Ein Brief an denselben Empfänger vom 1.1.1809 (. . .) zeigt noch stärker die Entwicklung zu äußerst geschachteltem Satzbau. Kleist ist seine Sprache nun sicher," (Kahlen, loc. cit.)

B. Kommen wir zurück auf Kreuzer. Über Kleists Stil

macht er ferner folgende Beobachtung:

Schon in Würzburg sind gewollte Abweichungen vom Normalsatz erkennbar. So am 19. September 1800 in der Sonnenaufgangsschilderung mit ihrer an die Bibelsprache gemahnenden Wortstellung und den Parallelismen, die dem Psalmenmetrum entsprechen: ". . . als die Sonne hinter den Bergen heraufstieg, und ihr Licht ausgoß über die freundlichen Fluren, und ihre Strahlen senkte in die grünenden Thäler, und ihren Schimmer heftete um die Häupter der Berge, und ihre Farben malte an die Blätter der Blumen und an die Blüten der Bäume - ja, da hob sich das Herz mir unter dem Busen, denn da sah ich und hörte, und fühlte, und empfand nun mit allen meinen Sinnen, daß ich ein Paradies vor mir hatte" (I, 139 f.). Es ergibt sich aber noch kein Gebilde, das wir einen Kleistischen Satz nennen würden. Nach gewissen Höhepunkten verfällt Kleist immer wieder in die gewohnte Sprache. (Hervorhebung von mir).³⁸

Es fällt Kreutzer auch auf, daß Kleist in seinen Briefen öfters schulmäßig erlernte Figuren wie Chiasmus, rhetorische Fragen, Anapher anwendet und zur Attributisierung eines Substantivs neigt.³⁹

Nach seinen bisher referierten Ansichten scheint Kreutzer auf Grund stilistischer Kriterien die Auffassung zu vertreten, daß die Kunstprosa Kleists erst allmählich, als ein Nebenprodukt der Prosa in den Briefen entstanden sei. Er stellt sich den Entwicklungsvorgang als einen stufenweise vor sich gehenden Prozeß vor, dessen früheste Phase zeitlich um die Jahre 1800/1801 liegt und dessen endgültige Herausbildung um 1806 geschieht. Es bleibt bei seiner Erörterung, daß die erste Phase der Kunstprosa durch die Anwendung von etwa "ausdrucksvoller Inversion" (vgl. seine zweite Anmerkung, zitiert auf S. 101 oben) kundgegeben wird, trotzdem unklar, in welchem Ausmaß eine Inversion für "Kleists typisch rhythmischen Satzbau" relevant ist.

Vom Standpunkt des Deutschen aus bildet Inversion keineswegs eine besondere Satzstruktur. Im Gegenteil, sie ist eine durchaus deutsche Wortfolge, die jedem Sprachträger zur Verfügung gestellt ist. Davon abgesehen möchte man sich wünschen, Kreutzer hätte gewisse Begriffe wie "Normalsatz" oder "Kleistischen Satz" weiter erklärt.

C. Bei der Analysierung der wesentlichen Züge von Kleists Kunstprosa weist Kreutzer letztlich auf den Aspekt der Komplexität des Satzes hin:

In Brief Nr. 103 (23. April 1807) erst beginnt die sonst für die Kunstprosa charakteristische Bepfählung der einzelnen Kola der Periode durch Kommata. Die Komplexität des Geflechtes von temporalen, kausalen und sonstigen Bestimmungen tritt nunmehr im Satzbau auch äußerlich zu Tage. Ein beliebiges Beispiel: "Inzwischen hatten wir, gleich bei unser Ankunft unsre Memoriale an den Kriegsminister eingereicht, und die Abschriften davon an den Prinzen August geschickt. Da unsre Arretierung in Berlin in der That ein bloßes Mißverständnis war, und uns, wegen unseres Betragens, gar kein bestimmter Vorwurf gemacht werden konnte, so befahl der Kriegsminister, daß wir aus dem Fort entlassen, und, den andren Kriegsgefangnen gleich, nach Chalons Sur Marne geschickt werden sollten."²⁷ Dieser Interpunktionsbrauch greift dann immer mehr auf die Briefe über. Das mag als zusätzliches Beweismittel für einen späten Beginn der Kleistschen Erzählkunst zumindest in der sprachlichen Form dienen, in der wir sie kennen.
(Hervorhebung von Kreutzer)⁴⁰

²⁷II, 165. Vgl. auch eine Seite wie II, 191.

Zu bezweifeln ist hier, ob die zur Komplizierung des Satzbaus führende Kommasetzung tatsächlich ein Spätprodukt von Kleists Syntax ist. Die folgende Stelle unten stammt aus einem der frühesten Briefe Kleists:

Alles Protestierens des Herrn Romerio, der sich nicht

gern aufhalten wollte, ungeachtet, fing ich an den schroffen Felzen hinanzuklettern. Ein Tritt auf einen losen Stein welcher abbrach, und ein darauffolgender 5 Fuß hoher Fall, schreckte mich von meinem Vorhaben ab, und hätte schlimmere Folgen für mich haben können, wenn unser zweiter Begleiter Herr Meier mich nicht aufgefangen hätte.

(Kleist an A. H. von Massow, März 1793, SW 2:464, 8ff.)

Ein flüchtiger Vergleich mit der von Kreutzer zitierten Stelle läßt sofort merken, daß die Syntax beider Briefauszüge keinen allzu krassen Unterschied zeigt. Das wird besonders klar, wenn wir die Interpunktion der Briefstelle bloß den schulgrammatischen Regeln zur Kommasetzung anpassen würden, etwa:

Inzwischen hatten wir gleich bei unserer Ankunft unsere Memoriale an den Kriegsminister eingereicht, und die Abschriften davon an den Prinzen August geschickt. Da unsre Arretierung in Berlin in der That ein bloßes Mißverständnis war, und uns wegen unseres Betragens gar kein bestimmter Vorwurf gemacht werden konnte, so befahl der Kriegsminister, daß wir aus dem Fort entlassen und den andren Kriegsgefangnen gleich, nach Chalons Sur Marne geschickt werden sollten.

Entgegen Kreutzer ist hervorzuheben, daß mit "Komplexität" des Satzgefüges wegen der vielen Bestimmungen das "für die Kunstprosa Kleists so charakteristische" weder adäquat beschrieben, noch zutreffend aufgedeckt wird.

Wenn in Kleists Briefen wirklich von einer allmählich sich entfaltende Stilentwicklung die Rede sein kann, so ist es Kreutzer nicht gelungen, uns durch den Aspekt der Satzkomplexität fest davon zu überzeugen. Eine Gegenüberstellung seines Beispiels mit einer anderen um 14 Jahre älteren Briefstelle ergibt keinen greifbaren Unterschied bezüglich der Syntax. Im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit

werden wir die Fragen nach der Bedeutung der Interpunktion für die Syntax und dem Aspekt der Satzkomplexität selbst eingehender behandeln.

Über Kreutzers Arbeit ist hervorzuheben, daß er manche Feststellungen macht, für die er weiter keine wissenschaftlich gesicherten Beweise bietet. Zum Beispiel behauptet er zur Bekräftigung seiner These von einer fortschreitenden Stilentwicklung in Kleists Briefen, eine "Satzverwerfung" wie folgende

Der Gen. Rüchel, der dem Könige, daß er hergestellt sei, angekündigt, und seine Dienste angeboten hat, hat seit acht Tagen noch keine Antwort erhalten.
(SW 2:774, 5ff.)

sei "noch 1806 . . . eine Seltenheit" (vgl. S. 101 oben). Impliziert Kreutzer damit, daß es in den Briefen nach 1806 eine solche Konstruktion häufiger vorkommt, so irrt er sich.

Was uns in dieser "Satzverwerfung" vorliegt, ist im Grunde die bekannte Isolierung des Subjekts. Zwar ist es wahr, daß nach der Statistik diese syntaktische Figur am seltensten in Kleists Briefen sich findet, ihre Gesamtsumme beträgt ja nur 84 oder 1,17%. Aber wenn man die Streuung der gesammelten Daten überprüft, so ergibt sich, daß die Isolierung des Subjekts in der Zeit bis Dezember 1805 beinahe doppelt so häufig vorkommt, als in der Zeit danach. Zahlenmäßig sieht das so aus:

Zahl der Isolierung des Subjekts
bis Dezember 1805 = 55
nach Dezember 1805 = 29

Bei der Auseinandersetzung mit Kreuzer sind wir ein wenig in die Breite gegangen. Um unser ursprüngliches Ziel zu vergegenwärtigen, wir sind dadurch auf seine Arbeit gekommen, da wir uns die Frage gestellt haben, wie die beiden Stilarten Kleists, seine Kunstprosa und die seiner Briefe genetisch zu einander stehen. Es wurde dargestellt, auf welche Wege Kreuzer zu der Auffassung gekommen ist, daß die Kunstprosa ein später entwickelter Stil als die Briefprosa sei. Zu den oben angeführten Einwänden gegen Kreuzers Thesen und Arbeitsmethode soll noch folgendes Argument als ein starker Widerlegungsgrund seiner Hauptthese hinzutreten.

Durch eine statistische Untersuchung haben wir bereits festgestellt, daß die Isolierung des Subjekts nicht gleichmäßig auftritt. In den Novellen ist ihre Frequenz vielfach höher als in der Briefprosa. Man könnte also auf Grund dieser Tatsache sagen, daß Kleists Novellenprosa durch eine außergewöhnlich häufige Anwendung der Isolierung des Subjekts charakterisiert wird; ja, daß diese Konstruktion wegen ihrer hohen Frequenz zum syntaktischen Merkmal in Kleists Novellenprosa geworden ist. Jedoch taucht diese Konstruktion zeitlich gesehen gar nicht einmal erst so spät auf in Kleists "Stilentfaltung", wie Kreuzer annimmt. Schon aus der Prosa der vordichterischen Zeit, in einem Brief von 1799, läßt sich diese Isolierung des Subjekts ertmalig belegen:

Ein französischer Offizier, der, als Ludwig der 14. ihn heranrief, sich zitternd seinem Könige näherte, und von ihm mit kalter königlicher Überlegenheit gefragt wurde, warum er so zittere? hatte dennoch die Freimütigkeit zu

antworten: "Sire, ce n'est pas devant vos ennemis, que je tremble ainsi."
 (Hervorhebung von mir; Kleist an Ulrike, 12.11.1799, SW 2:498, 31ff.)

Wir haben es hier eindeutig mit einer Isolierung des Subjekts über vier Nebensätze hinaus zu tun, derselben "Satzverwerfung", wofür Kreuzer mit einem Beleg aus dem Jahre 1806 ein Beispiel angeführt hat.

Bemerkenswert ist hier der Umstand, daß dieser allerfrüheste Beleg des isolierten Subjekts ausgerechnet bei der Wiedergabe von einer Anekdote benutzt wird--jener Kleinform, in der, wie man sich aus der Statistik (Tabelle 1, S. 98 oben) erinnert, die Frequenz des isolierten Subjekts an der zweiten Stelle kommt. Indessen braucht Kleist nicht unbedingt in diesem Stil zu schreiben, sooft er Anekdoten erzählt.

In einem Brief an Wilhelmine von Zenge, 1801, finden wir eine andere Anekdote über die Dichter Ewald von Kleist und Ludwig Gleim, die wir hier unten wiedergeben wollen:

Gleim war es eigentlich, der ihm zuerst die Aussicht nach dem Parnaß zeigte, und die Veranlassung ist seltsam und merkwürdig genug. Kleist war nämlich in einem Duell blessiert, und lag krank im Bette zu Potsdam. Gleim war damals Regiments-Quartiermeister und besuchte den Kranken, ohne ihn weiter genau zu kennen. Ach, sagte Kleist, ich habe die größte Langeweile, denn ich kann nicht lesen. Wissen Sie was, antwortete Gleim, ich will zuweilen herkommen und Ihnen etwas vorlesen. Damals eben hatte Gleim scherzhafte Gedichte, im Geschmack Anakreons, und las ihm unter andern eine Ode an den Tod vor, die ohngefähr so lautet: Tod, warum entführst du mir mein Mädchen? Kannst du dich auch verlieben?--Und so geht es fort. Am Ende heißt es: Was willst du mit ihr machen? Kannst du doch mit Zähnen ohne Lippen, wohl die Mädchen beißen, doch nicht küssen - Über diese Vorstellung, wie der Tod mit

seinen nackten, eckigen Zähnen, vergebens sich in die weichen Rosenlippen drückt, einen Kuß zu versuchen, gerät Kleist so ins Lachen, daß ihm bei der Erschütterung, das Band von der Wunde an der Hand abspringt. Man ruft einen Feldscher. Es ist ein Glück, sagt dieser, daß Sie mich rufen lassen, denn unbemerkt ist der kalte Brand im Entstehen und morgen wäre es zu spät gewesen. - Aus Dankbarkeit widmete Kleist der Dichtkunst das Leben, das sie ihm gerettet hatte. (Kleist an Wilhelmine v. Zenge, 3. Juni 1810, SW 2: 656, 37ff.)

Der krasse Unterschied im Stil der beiden Anekdoten aus Kleists frühen Briefen springt jedem sofort ins Auge. In der Anekdote über Gleim stehen Subjekt und Verb unmittelbar nacheinander: "Gleim war . . ." oder "Damals eben hatte Gleim . . .", usw. Kennzeichnend ist die Abwesenheit von Einschüben, aber auch die Anwendung der vielen koordinierenden und. Dadurch geschieht das Mitteilen lückenlos und gradlinig, ob es sich nun um die Verbindung von gleichwertigen oder ungleichwertigen Sätzen handelt:

Gleim war es eigentlich, der ihm zuerst die Aussicht nach dem Parnaß zeigte, und die Veranlassung ist seltsam und merkwürdig genug. (Kleist, loc. cit.)

Jeder dieser drei Sätze ist in-sich vollendet, und jeder von ihnen folgt dem anderen nach, anstatt daß er in den anderen hineingeschoben würde. Von diesen drei Sätzen ist der Relativsatz den anderen zwei nicht gleichwertig. Dennoch bewährt er sich selbst als eine Sinneinheit, die wegen der syntaktischen Gliederung wiederum Bestandteil des ganzen Gefüges bildet. In jedem Satz, ob gleich- oder ungleichwertig, wird der einzelne Gedanke finit ausgedrückt.

Auch ist zu bemerken, daß die verbale Einklammerung in

in der Anekdote über Gleim als abgrenzendes syntaktisches Merkmal der Gedankenteile funktioniert. Der letzte zusammengehörige Prädikatsteil markiert jeweils das Ende einer Sinneinheit und--mit oder ohne Nachtrag--zeigt den Beginn des folgenden Satzes an:

Ohne Nachtrag

Kleist war nämlich in einem Duell blessiert,
und

Mit Nachtrag

Damals eben hatte Gleim scherzhafte Gedichte gemacht,
im Geschmack Anakreons, und

Eine solche Nacheinanderfolge von Redeteilen, die sowohl gedanklich als auch grammatisch-formal finit gebaut sind, läßt sich in der Anekdote über Ludwig nicht beobachten. Es herrscht hier statt der Nacheinanderfolge finit gebauter Sätze eher ein krasses Ineinander von Einschachtelung.

Das Prinzip der Einklammerung wird hier anders gehandhabt als dort. Die Einklammerung faßt nicht nur einen einzigen Gedankeninhalt; mehrere Sätze, die das Geschehen erweitern und beschreiben, werden jetzt von der verbalen Einklammerung eingeschlossen. Die eingeklammerten Einzelsätze wiederum, grenzen sich voneinander ab durch weitere Einklammerungen:

der, als L. d. 14. . . . heranrief, sich zitternd näherte,
Wie eine Riesenklammer umfassen Subjekt und Verb des Hauptsatzes die einzelnen, kleineren Klammern:

Ein französischer . . . hatte dennoch
Offizier . . . die Freimütigkeit
zu antworten:

Die Struktur der Einklammerung ist hier weder so einfach noch so gradlinig wie in der Anekdote über Gleim. Hier werden in einen noch nicht finit ausgebauten Satz mehrere andere Sätze eingebettet, wobei diese selbst auch nicht unbedingt finit sind. Natürlich sind beide Möglichkeiten der Einklammerung keine Neuschöpfung Kleists. Als ein deutscher Sprachträger nimmt er die überlieferten syntaktischen Strukturvariationen in Anspruch; Gebilde, die Bestandteile der deutschen Gesamtsyntax sind.

Bemerkenswert ist eher die Fernstellung des Verbs vom Subjekt, wodurch ein spezifischer Rahmen zustande kommt. Auch diese Art von Klammerbildung, die wir bisher immer als Isolierung des Subjekts bezeichnen, ist eine im Deutschen mögliche, wenn nicht häufige Satzkonstruktion. Sie scheint aber die gebührende Anerkennung von deutschen Linguisten nicht zu bekommen. Rainier Rath z.B. hat in seiner Arbeit 1965 die Möglichkeiten der Klammerbildung im Deutschen aufgezählt, ohne jedoch diese besondere Art von Subjekt-Verb-Einklammerung zu erwähnen.⁴¹ Zugegeben, das Feld seiner Untersuchung ist die deutsche Gegenwartssprache der 1960er Jahre; aber wenn auch Kleists Novellensprache keineswegs mehr dazu gehört, so muß doch eingeräumt werden, daß ja die von ihm mit Vorliebe angewendete Subjekt-Verb-Einklammerung immer noch in der deutschen Sprache existiert.⁴²

Blicken wir zurück auf unsere Anfangsfrage. Kreutzers Meinung nach finden sich die Charakterstiken von Kleists

Kunstsprache erst um 1806/07 in den Briefen (siehe seine Zitate auf S. 100ff. oben); er glaubt, daß "die an den Briefen ablesbare allmähliche Herausbildung und Festigung der rhythmischen Physiognomie des Satzes einen stützenden Beweis für die Annahme eines relativ späten Beginns der Kunstprosa abgibt"(Hervorhebung von mir; vgl. Zitat auf S. 100 der vorliegenden Arbeit).

Leider präzisiert Kreuzer nicht, wie die "rhythmische Physiognomie" des Kleistischen Satzes aussieht. Doch können wir anhand der statistischen Untersuchung der Isolierung des Subjekts folgende Fakten hervorheben:

1. Die Isolierung des Subjekts i s t ein syntaktisches Merkmal von Kleists Kunstprosa. Als solches steht sie eng zusammen mit den zwei Faktoren, die Kreuzer für Charakteristiken der Kleistischen Kunstprosa wahrhaben will: der Komplexität des Satzgeflechtes und der Zerstückelung ("Bepfählung") der Perioden in Kolas durch Kommata.

2. Die festgestellte außergewöhnlich hohe Frequenz des Isolierten Subjekts in den Novellen weist andererseits auch auf ihre Bedeutung für den Kleistischen Satzrhythmus hin. Infolge der hohen Frequenz läßt sich nun mit Beissner sagen, daß sie tatsächlich den Rhythmus von Kleists Kunstprosa begründet.

Diese Isolierung des Subjekts, die für Kleists Kunstprosa syntaktisch wie auch rhythmisch von solch großer Relevanz ist, liegt uns aber schon früh in der vordichterischen Zeit im Jahre 1799 vor. Es muß daher bezweifelt werden, ob

Kreutzers Annahme von einem 'relativ späten Beginn der Kunstprosa' gesichert ist. Es scheint eher, daß Kleist schon vor seiner Dichterschaft beide einander so verschiedenen Syntaxarten kennt, wobei er von Anfang an die eine in seinen Briefen bevorzugt, die andere intensiv in seinen Novellen pflegt. Einen "Beginn" der Kunstprosa hat es bei Kleist niemals gegeben, wenigstens syntaktisch gesprochen. Der Prosastil der Novellen ist seit eh und je ein Teil von Kleists Sprache. Anstatt den Entwicklungsvorgang der Brief- und Novellenprosa als ein Nacheinander sich vorzustellen, wäre es angemessener, ihn als ein Nebeneinander zu verbildlichen.

Diese Feststellung mutet uns umso überraschender an, wenn wir uns überlegen, daß es in der Forschung eine allgemein akzeptierte Meinung ist, es ginge Kleist in den Briefen und Aufsätzen um ein bewußtes Bemühen um die stilistische Verbesserung seiner Sprache.⁴³ Da viele Vergleiche, Bilder, Redensarten, rhetorische Stilfiguren usw., denen man in Kleists Dichtung begegnet, auch anderswo in den Briefen auftreten, hat man vermutet, Kleist müßte wohl ein Zettelkästchen gehabt haben, das Formeln, Metaphern, Bildern usw. enthielt. Was die Anwendung von überlieferten Stilfiguren betrifft, so läßt sich tatsächlich eine ununterbrochene Kontinuität bestätigen.

Besonders früh tritt z.B. in Kleists Briefen die Vorliebe für lange Satzgebilde mit nebeneinander geordneten Sätzen hervor. Das Satzgebilde wächst aus einer Häufung

von gleichwertigen Sätzen, die nicht nur in sich syntaktisch parallel gebaut sind, sondern auch einen anaphorischen Satzanfang haben. Die gewollte oder stilbewußte Intensität der Aussage ist bei solchen Stellen nicht zu verkennen:

Auf meiner ganzen Reise nach Berlin ist der Gedanke an Dich nur selten, sehr selten aus meiner Seele gewichen. Ich bin überzeugt, daß wenn man die Augenblicke der Zerstreung zusammenrechnen wollte, kaum eine kleine Viertelstunde herauskommen würde. Nichts zerstreute mich, nicht das wirklich romantische Steinhöfel (ein Gut des Hofmarschalls Massow), wo gleichsam jeder Baum, jeder Zweig, ja selbst jedes Blatt nach einer entworfenen Idee des Schönen gepflanzt, gebogen und geordnet zu sein scheint; nicht der emporstrebende Rauch der Feueressen am Schloß, der mich an die Anstalten erinnerte mit welchen man eine königliche Familie hier empfangen wollte; nicht der ganze königliche Troß, der, in eine Staubwolke gehüllt, vor mir dahin rollte; nicht die schöne, bereits fertige Chaussee von Friedrichsfelde nach Berlin, auf welcher ich jetzt nicht ohne Freude, aber, wenn ich sie gebaut hätte, nicht ohne Stolz gefahren wäre; selbst nicht die brennende Hitze des Tages, die mir auf den Scheiteln glühte, als ob ich unter der Linie wäre, und die so sehr sie auch meinen Körper erschlaffte, doch meinen Geist nicht in seiner liebsten Beschäftigung, in der Erinnerung an Dich stören konnte.
(Hervorhebungen von mir; Kleist an Wilhelmine v. Zenge, 16.8.1800, SW 2:515, 37ff.)

Nach jeder anaphorischen Verneinung betont noch ein darauffolgender Relativsatz den syntaktischen Parallelismus des Satzgefüchtes:

nicht . . . , wo
 nicht . . . , der
 nicht . . . , der
 nicht . . . , auf welcher
 selbst nicht . . . , die

Die drei Stilmittel, Anapher, Parallelismus und Häufung, werden in den Novellen weiter gepflegt:

Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihm, die Trümmer weit umherschleudernd, in eine Nebenstraße; hier

leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; hier wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schrieten Leute von brennenden Dächern herab, hier kämpften Menschen und Tiere mit den Wellen, hier war ein mutiger Retter bemüht, zu helfen; hier stand ein anderer, bleich wie der Tod, und streckte sprachlos zitternde Hände zum Himmel.

(Hervorhebungen von mir; EC 146, 14ff.)

Will man also annehmen, daß die Novellen wie auch die Dramen und anderen literarischen Werke Kleists die Endphase seines stilistischen Bemühens waren, wobei die Briefe zu diesen sich so ungefähr wie Übungen zum Endprodukt verhalten, so ist zweierlei zu unterscheiden. Insofern man rhetorische Figuren, Bilder, Vergleiche usw. berücksichtigt, lassen sich die Briefe tatsächlich als eine Vorübung der Novellensprache betrachten. Was aber die Syntax betrifft, beide Prosaarten folgen von Anfang an ihren eigenen Gestaltungsprinzipien. Die Untersuchungen im kommenden Kapitel werden diese Ansicht weiter bekräftigen.

4. Fragen nach dem Ursprung des isolierten Subjekts

Wenden wir uns nun einer anderen Strittigkeit um die Isolierung des Subjekts zu. Es handelt sich um Fragen nach Ursprung und äußerer Beeinflussung, die zur Entstehung dieser besonderen Syntax bei Kleist geführt haben könnten. Die Verfasserin ist der Meinung, daß eine solche Problemstellung, die einmal etwa für den Positivismus von großer

Wichtigkeit war, für die Analyse von Kleists Sprache selbst kaum von echter Relevanz ist. Wenn trotzdem an dieser Stelle der Arbeit darauf eingegangen werden soll, so deshalb weil in der jüngsten Forschung zweifelhafte, auf veralteter Grammatik fußende Ansichten unkritisch weiter bernommen werden.

Man hat bei der Beschreibung von Kleists Sprache wiederholt auf französische Einflüsse hingewiesen.⁴⁴ Von ihnen allen hat Weißenfels die Frage am ausführlichsten behandelt. Er hat nicht nur solche dem Französischen nachgebildeten Ausdrücke wie "mein Marschall" (aus "mon general") untersucht, wie es Albert Fries etwa auch getan hat (vgl. Kapitel 1 oben)--sondern auch die vom Französischen entlehnte Syntax.

Weißenfells' Ausgangspunkt ist, daß man bisher die Selbständigkeit Kleists als Dichter allzu stark betont hat, während man andererseits seine Abhängigkeit von Zeitgenossen als auch Vorgängern übersehen hat: "Aber die Selbständigkeit Kleists ist meiner Meinung nach bisher zu einseitig betont, seine Abhängigkeit von Zeitgenossen und Vorgängern, seine historische Stellung zu wenig beleuchtet worden."⁴⁵ Für Weißenfells sind die Antike und die französische Sprache die zwei großen auf Kleists Arbeit einwirkenden Quellen:

Die ersteren [die antike Literatur] beruhen bei ihm, wie bei Goethe und Schiller und den übrigen Vertretern unserer klassischen Dichtung, auf bewußter Nachahmung des Altertums. Eine andere, fast ebenso mächtige Einwirkung auf Kleists Stil geht von der französischen Sprache aus.⁴⁶

Aber, so hebt Weißenfels hervor, "Diese [die französische] Einwirkung muß . . . als eine unwillkürliche, als eine, welche dem Dichter nicht zum Bewußtsein kam, aufgefaßt werden. Auch sie hat er gemein mit Goethe und Schiller und dem ganzen Stil des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts."⁴⁷ Dieser französische Einfluß ist vornehmlich syntaktischer Art und ist an solchen Erscheinungen zu beweisen, wie reflexiver Konstruktion, Partizipialsätzen, an der Verwechslung des Akkusativs mit dem Dativ, usw.⁴⁸

Die französische Einwirkung sieht Weißenfels auch im Hinblick auf Kleists Interpunktion⁴⁹ und auf die für uns in Frage kommende Isolierung des Subjekts. Letzteres geht aus folgender Stelle hervor:

Dazu kommt, wie gesagt, daß auch noch einige andere Eigentümlichkeiten der Wort- und Satzstellung Kleists an französische Manier erinnern. . . .

Kätchen S. 58, 13 ff. wird eine der vorangesetzten Bestimmungen durch einen Satz mit "als" vertreten: "Die ganze Strahlburg, bei euerem Einzug, als sie erfuhr, wer ihr seid, schlug die Hände über dem Kopf zusammen." Das ist echt französische oder vielmehr allgemein romanische, aus dem Lateinischen überkommene Stellung des Bestimmungssatzes. Und sie ist bei Kleist fast durchaus Regel, noch systematischer durchgeführt als die Voranstellung adverbialer und präpositionaler Bestimmungen: auf das Subjekt folgt der temporale oder modale Bestimmungssatz und dann erst das Verbum des Hauptsatzes. . . . Solche Stellung der Bestimmungssätze war übrigens zu Kleists Zeit ganz gewöhnlich, in Goethes Prosa ist sie ebenso häufig wie bei Kleist. (Hervorhebung von mir)⁵⁰

Die Einwirkung sowohl der Antike als auch der französischen Sprache führe jedoch nach Weißenfels zu keiner Ausgeglichenheit:

Speziell für Kleist wird das Resultat dieser Untersuchung, die ich jetzt unternehmen will, sein, daß auch

die französischen Elemente wie die antiken sich mit den echt deutschen seines Stils nicht organisch vermischt haben, daß dieser durch die fremden Einflüsse und des Dichters eigene extreme Principien eine komplizierte Künstlichkeit erreicht hat, welche nicht ihresgleichen findet in der deutschen Litteratur.⁵¹

Weißenfels scheint somit der Ansicht zu sein, daß gerade Kleists Versagen, das Eigene mit dem Fremden harmonisch zu verschmelzen, zum Stempel seiner Werke werde. Die Gallicismen bei Kleist will Weißenfels auf ein stark französisches Sprachgefühl zurückführen, denn:⁵²

Von Kleist speciell ist es bekannt, daß er französisch fast geläufiger als deutsch sprach und schrieb, eine natürliche Folge seiner Erziehung, seines Aufwachsens in der vom französischen Geist durchwehten Atmosphäre des preußischen Adels,² seiner frühzeitigen Vertrautheit mit der französischen Litteratur und seines späteren dreimaligen Aufenthaltes in Frankreich. Verstärkt mußte sein sicher schon vorhandenes französisches Sprachgefühl noch werden durch die Übersetzung resp. Bearbeitung der Lafontainischen Fabel von den "zwei Tauben" und des Moliërischen "Amphitryon",

²Vgl. Brahm, Heinrich v. Kleist S. 146.

Mit den Ansichten von Weißenfels setzt sich Michael Moering in seiner unlängst erschienenen Arbeit auseinander.⁵³

Entgegen Weißenfels erkennt Moering die französischen Einwirkung auf Kleist nicht als eine unbewußte Nachahmung fremder Syntax, sondern als einen "bewußten Kunstgriff".⁵⁴

Kleist verwende bestimmte Konstruktionen zur Verwirklichung gewisser Zwecke wie Lebendigkeit, Anschaulichkeit, Spannung und Tempo. Sie seien Ausdruck von Kleists "dramatischem Erzählstil."⁵⁵

Die von Weißenfels angeführten Beispiele der entlehnten französischen Syntax übernimmt Moering ohne Anstand,

auch die Zurückführung des isolierten Subjekts auf das Französische wie die Annahme, daß eine solche Wortstellung auch bei anderen zeitgenössischen Dichtern üblich sei. Moering will sogar zu diesen Einzelbelegen des Gallicismus bei Kleist noch die "Inversion" hinzufügen:

Ohne auf die zahlreichen (fast durchweg auf die Dramen bezogenen) "Gallizismen" einzugehen, die Weißenfels anführt, sei im folgenden das Beispiel einer sprachlichen und syntaktischen Besonderheit der französischen Sprache angeführt, die vorwiegend in Kleists Prosastil wiederkehrt und für dessen eigentümliche "Manier" mitverantwortlich ist.

Eine . . . erwähnte Eigenart des Kleistschen Stils ist die Umstellung der im Deutschen üblichen Wortfolge: [Hervorhebungen von mir]

Und da ich sage: die Raubhunde! Wo führen sie mir die Pferde hin? und mich erhebe: heraus aus dem Schloßhof! schreit der Vogt, und: hetz, Kaiser! hetz, Jäger! erschallt es . . . (Hervorhebung von Moering) 56

Der zitierte Satz aus "Michael Kohlhaas" entspricht nach Moering syntaktisch wie auch rhythmisch dem Satz aus La Fontaines Fabel "Der Fuchs und die Trauben":

" Mais, comme il n'y pouvait atteindre: /' Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats (. . .)." 57

Damit, so meint Moering, gebrauche Kleist im Deutschen ein dem "beau desordre" verwandtes Stilmittel, das Diderot in den "Briefen über die Blinden (bzw. Taubstummen)" fordere und in den "Bijoux indiscrets" anwende. Kennzeichen dieser "beau desordre" sei die Inversion als Rückgriff auf die "natürliche Ordnung" gegenüber der logischen. 58

Weißenfels' und Moerings Betrachtungen sind in drei Hinsichten zu korrigieren:

1. In Bezug auf den Ursprung des isolierten Subjekts

2. In Bezug auf die Geläufigkeit dieser Konstruktion in der zeitgenössischen Prosa von Kleist
3. In Bezug auf die Stellung der Inversion in der deutschen Sprachgeschichte

Im Folgenden sei so ausführlich wie nötig, auf diese drei Punkte eingegangen.

Zum ersten Gegenstand ist zu bemerken, daß in einem Satz wie "Der Graf vom Strahl, indem er ihre Hand nimmt, fragt" die Parallele zum Französischen "en prenant" tatsächlich jedem offensichtlich ist. Aber es bleibt noch zu beweisen, wenn Weißenfels eine solche Übereinstimmung schon unbedingt als eine Einwirkung der einen Sprache auf die andere deuten will.⁵⁹ Auch das Englische kennt ja eine gleiche Satzkonstruktion: "taking her hand". Warum ist nun diskriminierend aufzuschließen, Kleist habe die Konstruktion nicht vom Englischen, sondern ausgerechnet vom Französischen übernommen?

Was die zweite Behauptung betrifft, ist Weißenfels' folgende Aussage auch anzuzweifeln: "Solche Stellung der Bestimmungssätze [gemeint ist die Isolierung des Subjekts] war übrigens zu Kleists Zeit ganz gewöhnlich, in Goethes Prosa ist sie ebenso häufig wie bei Kleist." (vgl. S. 117 der vorliegenden Arbeit). Weißenfels stützt sich hier wohl nur auf Vermutungen. Zählt man die Anwendung dieser Konstruktion in Goethes "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" so ergibt sich die Tatsache, daß aus insgesamt 2144 Sätzen, diese Isolierung des Subjekts nur 58 Male vorkommt

(d.h. 2,71%). Genaueres ist aus der Tabelle 2 unten ersichtlich.

TABELLE 2

Frequenz des isolierten Subjekts in Goethes
"Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten"

Gesamtsumme der Sätze	Isolierung durch				Summe des isol. Subj.	
	ein syntakt. Element		mehr als ein syntakt. Elem.			
	Zahl	v.H.	Zahl	v.H.	Zahl	v.H.
2144	52	2,43%	6	0,28%	58	2,71%

Die Zählung der Sätze in Goethes Text wird nach gleichen Sichtungsprinzipien unternommen, die bei der Zählung von Kleists Prosa gelten (vgl. S. 95 ff. der vorliegenden Arbeit).

Goethes Text ist länger als irgendeine Novelle von Kleist; wie außergewöhnlich niedrig der 2,43% Prozentsatz ist, geht unverleugbar aus folgender Gegenüberstellung mit den jeweiligen Prozentzahlen hervor, die aus der Untersuchung von Novellen von Kleist gewonnen wurden. (siehe Tabelle 3 auf der folgenden Seite).

TABELLE 3

Isolierung des Subjekts bei
Goethe und Kleist

	Gesamtsumme der Sätze	Gesamtsumme der Isol. des Subj.	
		Zahl	v.H.
<u>Goethe</u>			
Unterh. dt. Ausg.	2144	58	2,71%
<u>Kleist</u>			
Michael Kohlhaas	1053	195	18,52%
Das Erdbeben in Ch.	256	18	7,03%
D. Marquise v. O...	721	45	6,24%
D. Bettelweib v. L.	32	9	28,13%
Die hl. Cäcilie	119	18	15,13%
D. Verl. in St. D.	503	74	14,71%
Der Findling	222	29	13,06%
Der Zweikampf	342	27	7,89%
Durchschnitt	(3248)	(415)	12,78%

Der Tabelle 3 ist der große Unterschied im Sprachgebrauch beider Dichter zu entnehmen. Die Isolierung des Subjekts ist keinesfalls bei Goethe so gewöhnlich wie bei Kleist. Außerdem geschieht bei Goethe die Isolierung des Subjekts durchaus in weitem Umfang durch einen dem Subjekt folgenden Relativsatz, weniger durch einen Bestimmungssatz, wie Weißenfels es annimmt. In 37 der insgesamt 58 Fälle folgt auf das Subjekt ein Relativsatz, in dem Rest kommen die gleichen unterschiedlichen Sprachelemente wie bei Kleist

vor: Apposition, Temporalsatz, Infinitivsatz, Daß- und Partizipialsatz, ebenso adverbiale Bestimmungen.

Zu Bemerken ist ferner ein Unterschied in der Art dieser Isolierung des Subjekts zwischen beiden Dichtern. Bei Goethe tritt die Isolierung des Subjekts durch mehrere Sprachelemente weitaus seltener auf als bei Kleist:

TABELLE 4

Vergleich zwischen Goethe--Kleist hinsichtlich der Frequenz der Isolierung des Subjekts durch ein Sprachelement gegenüber der Isolierung des Subjekts durch mehrere Sprachelemente

	Gesamt- summe der Sätze	Isolierung durch				(A) geteilt durch (B)
		(A) ein syntak. Element		(B) mehrere syntak. El.		
		Zahl	v.H.	Zahl	v.H.	
<u>Goethe</u>						
Unterh. dt. Ausg.	2144	52	2,43%	6	0,28%	8,67
<u>Kleist</u>						
Michael Kohlhaas	1053	125	11,87%	70	6,65%	1,79
Das Erdbeben in Ch.	256	14	5,47%	4	1,56%	3,50
D. Marquise v. O...	721	36	4,99%	9	1,25%	4,00
D. Bettelweib v. L.	32	5	15,63%	4	12,50%	1,25
Die hl. Cäcilie	119	10	8,40%	8	6,72%	1,25
D. Verl. in St. D.	503	54	10,74%	20	3,98%	2,70
Der Findling	222	17	7,66%	12	5,41%	1,42
Der Zweikampf	342	20	5,85%	7	2,05%	2,86

Bei Goethe kommt die Isolierung des Subjekts durch ein Sprachelement 8,67 mal häufiger vor als die Isolierung

durch mehrere Sprachelemente. Bei Kleist ist die Differenzzahl nicht so hoch; da wir es mit acht Novellen zu tun haben --so reicht die Skala dieser Differenzzahl von 1,25 bis zu 4,00 mal.⁶⁰ Anders ausgedrückt: bei Goethe wird die Möglichkeit, das Subjekt über mehrere Sätze hinaus aufzustützen, viel weniger ausgenutzt als bei Kleist.

Dieser prozentmäßig krasse Unterschied dürfte einer der entscheidenden Faktoren bei der Formung des Sprachrhythmus beider Dichter sein. Von Goethe, dem großen deutschen Klassiker, hat man oft die mustergültige Sprache gerühmt, wobei vor allem Wohlausgewogenheit und edles Ebenmaß des Satzbaus als das allgemeine Kennzeichen seines Stils erkannt werden.⁶¹ Kleists Sätze dagegen werden gern als "bis zum äußersten gespannt" beschrieben.⁶² Nach Beissner begründen dabei Unrast und Ungestüm des Dichters gejagten Rhythmus.⁶³

Der Begriff Rhythmus bedarf hier einiger Erläuterung. Beissners Definition möge hier zitiert werden, da sie durchaus brauchbar ist. Für ihn ist das Element des Rhythmus das sinntragende Wort, "seine Länge oder Kürze, auch seine Stellung im--langen oder kurzen, einfachen oder verwickelten--Satz, seine Entfernung von zugehörigen Wörtern. Die Einheit, innerhalb deren der Rhythmus zuerst beobachtet werden muß, ist der Satz, auch in gebundener Rede."⁶⁴ Um den Rhythmus eines Dichters zu bestimmen, soll der Betrachter, so meint Beissner, "auf die erwähnten Relationen zwischen den Wörtern und Wortgruppen innerhalb des Satzes

merken, auf Satzpausen und Satzfügen,"65

Wir haben Beissners Hauptgedanken bereits im Kapitel eins der Arbeit erörtert. Seine Schülerin, Kahlen, hat in ihrer größer angelegten Arbeit, ebenso wie Beissner den Sprachrhythmus Kleists durch eine möglichst induktive Weise ermitteln wollen. So stellt sie u.a. fest, daß das am Anfang des Satzes isolierte Subjekt dem Sprachrhythmus sein Gepräge gibt:

So ist von vornherein die Möglichkeit eines ruhigen und langsamen Ablaufs ausgeschaltet; die rhythmische Bewegung wird unterbrochen, eine neue beginnt, aber der Anfang bekommt durch Einschub und Isolierung so viel Gewicht, daß er nachwirkt über alle kleineren rhythmischen Linien der Einschübe hinweg, bis mit dem letzten fehlenden Hauptsatzteil der umfassende rhythmische Bogen geschlossen ist.⁶⁶

Die Unterbrechung der rhythmischen Satzbeziehung ist bei einer Isolierung des Subjekts über mehrere Sätze oder adverbiale Bestimmungen noch nachhaltiger als bei einer Isolierung über nur einen Satz oder eine adverbiale Bestimmung. Indem Goethe nur selten das Subjekt über mehr als einen Satz hin aufstutzt, vermeidet er eine zu lange Unterbrechung. Infolge dessen geschieht auf der Ebene des Satzrhythmus keine ungewöhnliche Steigerung. Der Satz büßt dadurch sein Ebenmaß und seine Gelöstheit nicht so sehr ein, als bei Kleist. Wir wollen nach diesen Beobachtungen zum dritten Punkt unserer Auseinandersetzung mit Weißenfels und Moering übergehen.

Moering meint, daß Kleist die "Inversion" erst durch das Französische kennengelernt habe.⁶⁷ Unter "Inversion" versteht man im allgemeinen die Umstellung des Subjekts, das

dem finiten Verb nachfolgt:

Wenn das Subjekt satzeröffnendes Glied ist . . . und die Personalform ihm folgt, spricht man von "gerader" Wortstellung:

Der Frühling ist in diesem Jahr besonders früh gekommen.

Eröffnet aber ein anderes Glied den Satz, so ändert sich die Reihenfolge; das Subjekt folgt der Personalform. Man spricht dann von "ungerader" Wortstellung oder von Inversion:

Morgen geht er ins Theater.
(Hervorhebungen original)⁶⁸

Sprachgeschichtlich gesehen kennt das Deutsch (zusammen mit Holländisch, Friesisch und die nordischen Sprachen) im Gegensatz zu etwa dem Englischen die Inversion von Hause aus.⁶⁹

Moering will nun dieser Inversion in Kleists Prosa eine Wichtigkeit beimessen, die statistisch jedoch nicht bewiesbar ist. Ich beziehe mich jetzt auf seine Behauptung, die "Inversion" sei eine Besonderheit, die "vorwiegend in Kleists Prosastil wiederkehrt und für dessen eigentümliche "Manier" mitverantwortlich ist."⁷⁰ Bei einer Untersuchung von Stichproben ergibt sich jedoch folgendes Bild:⁷¹

(siehe Tabelle 5 auf der folgenden Seite)

TABELLE 5

Frequenz der Inversion in Kleists Novellen

Novellen (in chronologischer Anordnung)	untersuchte Seiten in SW 2	Zahl der Sätze	(A) Subj.= 1. El.	(B) Inversion	(A) geteilt d. (B)
Michael Kohlhaas	74-80	43	21	22	0,95
Das Erdbeben in Ch.	144-49	103	62	41	1,51
D. Marquise v. O...	107-13	93	69	24	2,86
D. Bettelweib v. L.	196-98	32	16	16	1,00
Die hl. Cäcilie	222-28	64	31	33	0,94
D. Verl. in St. D.	182-88	105	68	37	1,84
Der Findling	201-07	84	47	37	1,27
Der Zweikampf	229-35	60	29	31	0,94
Durchschnitt	(584)	(343)	(241)	1,42

Nach den obigen Zahlen zu urteilen, verwendet Kleist die Inversion nicht häufiger als die Grundstellung Subjekt-Verb. In den Stichproben aus "Das Erdbeben in Chili", "Die Marquise von O...", "Die Verlobung in St. Domingo" und "Der Findling" steht das Subjekt in weitaus den meisten Fällen als satzeröffnendes Element. Der Verhältnisunterschied in diesen Novellen ist auffallend groß. Das Gegenteil davon läßt sich gar nicht beobachten: die Inversion ist entweder nur um eine geringfügige Mehrheit größer als die Grundstellung (vgl. "Michael Kohlhaas", "Die heilige Cäcilie" und "Der Zweikampf" z.B.) oder jene ist gleich häufig wie diese (siehe etwa "Das Bettelweib von Locarno"). Aus den Beobachtungen oben ist

es jedenfalls schlecht mit Moering zu sagen, daß die Inversion eine überwiegende Wortfolge in Kleists Prosa sei.

Wenn auch aus den bisher zitierten Stellen Moerings Arbeit (Moering, opus cit., S. 163f.) nicht ganz eindeutig hervorgeht, was er genau unter "Inversion" versteht, so legt eine andere Stelle seines Buches den Verdacht nahe, er verwechsle den Begriff "Inversion" mit einem besonderen Zug von Kleists Wortstellung, auf den andere Forscher schon hingewiesen haben. So zitiert Moering zur Erhärtung seiner "Inversion"-These Albert Fries und K. L. Schneider:⁷²

"A. Fries hat bei dem Stilmittel der Inversion (als Rückgriff auf die 'natürliche Ordnung') auf Herder verwiesen (Stilistische . . . Forschungen, a.a.O. S. 31), Karl Ludwig Schneider auf Klopstock (in seinem Aufsatz: Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils, a.a.O. besonders S. 38 ff.)"

Moering hätte Fries und Schneider gründlicher lesen und vorsichtiger auslegen sollen. Es geht bei keinem von ihnen an den zitierten Stellen ihrer Arbeiten um die "Inversion", sondern vor allem bei Schneider um eine die erzählte Geschehensfolge mitveranschaulichende Wortfolge in Kleists Werken. Es sei hier auf die Diskussion von Schneiders Betrachtungen auf S. 34ff. der vorliegenden Arbeit hingewiesen. Unmißverständlich drückt sich Schneider dort über die wüchtige, dramatische Wirkung von mehreren Beispielen einander unmittelbar folgender direkter Rede aus: "Auf dieses Prinzip einer dem imaginierten Vorgang, so weit wie

möglich angepaßten Nachbildung, dürfte wohl auch die Eigentümlichkeit Kleists zurückzuführen sein, oft bei direkter Rede das Verb des Sagens nachzustellen." Als Beispiel gibt Schneider folgende Stelle aus "Das Erdbeben in Chili":

Und als eine andere Stimme schreckensvoll, indessen sich ein weiter Kreis des Entsetzens um sie bildete, fragte: wo? hier! versetzte ein Dritter, und zog, heiliger Ruchlosigkeit voll, Josephen bei den Haaren nieder, daß (Hervorhebung von mir; EC 156, 16ff.)

Nach Schneider müsse es Kleist hier daran gelegen haben, die Ausrufe ". . . 'wo?' und 'hier!'" dem tatsächlichen Vorgang gemäß auch im Satz unmittelbar aufeinander treffen zu lassen," Denn in der älteren Fassung laute die Stelle:

Und als eine andere Stimme schreckenvoll, indessen sich ein weiter Kreis des Entsetzens um sie bildete, fragte: wo? zog ein Dritter, mit dem Ausrufe: hier! heiliger Ruchlosigkeit voll, Josephen bei den Haaren nieder, daß (Hervorhebung von mir)

Schneider stellt fest, die (geänderte) "merkwürdige Technik der Redewiedergabe macht erneut deutlich, wie sehr Kleists Ausdruck darauf angelegt ist, Handlungen und Vorgänge so darzustellen, daß die Sprache dabei selbst Aktionscharakter annimmt."⁷³

Aus dem Vorangehenden ist es einsichtig, daß Schneider keineswegs die Inversion, sondern die Art der Redewiedergabe von Kleist als eine Besonderheit betrachtet. Nicht zu übersehen ist außerdem, daß in beiden Fassungen der betreffenden Stelle eine "invertierte" Wortfolge vorliegt. Was durch die Umarbeitung radikal geändert wird, ist lediglich die Stellung der direkten Reden: "wo?" und "hier!". Kleist ändert sie, sodaß beide Redeteile bruchlos wiedergegeben werden.

Durch die Umgestaltung schafft er eine szenische Lebhaftigkeit, die das Dramatische des erzählten Momentes umso stimmungsvoller hervorhebt. Darin eben, die Wortfolge so zu manipulieren, daß sie zum Mitausdruck des Geschehens wird, liegt das Eigenartige in Kleists Sprache, nicht in dem, was Moering irreführend als "Inversion" erblicken will. Auch in dem von ihm selbst angeführten Zitat aus "Michael Kohlhaas" (siehe S. 119 oben) liegt das gleiche Bestreben, Unmittelbarkeit und Simultaneität der beschriebenen Vorgänge dramatisch mit Hilfe der Syntax zu reproduzieren, indem nach "mich erhebe" die direkte Rede des Vogtes gleich anschließt:

Und da ich sage: die Raubhunde! Wo führen sie mir die Pferde hin? und mich erhebe: heraus aus dem Schloßhof! schreit der Vogt, und: hetz, Kaiser! hetz, Jäger! erschallt es
(Hervorhebung von Moering; MK 19, 38ff.)

Rekapitulation:

Wir haben in diesem zweiten Kapitel verschiedene Fragen (alte und neue) in Bezug auf den Satzanfang in Kleists Sprache behandelt und sie neu zu beleuchten versucht. Dabei sind wir von einem Vergleich zwischen der Syntax der Briefe mit jener in den Novellen ausgegangen. Eine statistische Untersuchung hat ergeben, daß die Isolierung des Subjekts ein häufig wiederkehrendes Sprachmerkmal der Novellen ist, dagegen aber in den Briefen kaum eine bedeutende Rolle spielt. Damit läßt sich die Unterscheidung von Novellen und Briefen als zwei Texttypen mit differenzierten Syntaxstrukturen bei Kleist begründen. Bei der Frage über die

Entfaltung beider Syntaxstrukturen sind wir zu einer Auffassung gekommen, die der Kreuzers entgegengesetzt ist, welcher die Novellenprosa als ein aus der Briefprosa allmählich entstandenes Produkt verstehen will. In der Widerlegung dieser These stützen wir uns vor allem auf ein schon in der vordichterischen Zeit, 1799, vorliegendes "Embryo" der Novellenprosa. Wir glauben deshalb, daß beide Prosa-stile sich unabhängig voneinander entfaltet haben. Nur was die rhetorischen Stilmittel (Anapher, Häufung, usw.) betrifft, läßt sich von den Briefen als von einer Quelle der Novellensprache sprechen.

Bei der dann aufgeworfenen Frage, nach dem Ursprung des isolierten Subjekts bei Kleist, haben wir versucht, manche irreführende Meinungen zu korrigieren. Diese Frage haben wir auf S. 120 nur teilweise beantwortet. Blicken wir deshalb zum Schluß dieses Kapitels nochmals darauf zurück.

Wir stellen dort die Auffassung von Weißenfels und Moering, die Isolierung des Subjekts sei französischen Ursprungs, in Frage. Denn wir sind der Ansicht, das Vorhandensein einer parallelen Konstruktion im Französischen braucht nicht unbedingt schon eine Übernahme zu bedeuten. Weißenfels setzt auch ein starkes französisches Sprachgefühl voraus, das die unbewußte Einwirkung auf Kleist ermöglicht habe (siehe S. 118 oben). Dabei bezieht er sich hier auf Otto Brahm, der in seiner Biographie Kleists sagt:

Französische Sprache und Literatur waren Kleist, dessen

Kindheit Catel, der Übersetzer Lafontaines, belehrt hat, von früh auf vertraut, und er redet Französisch fast fließender, als Deutsch; Französisch war in dem Preußen seiner Jugend noch wie die Muttersprache, das Deutsch wurde gering geachtet. Das Beispiel des großen Friedrich ist jedermann geläufig.⁷⁴

Auch von Bülow, einer der frühesten Biographen Kleists, berichtet uns: ". . . daß er Kleist so leicht verlegen ward, stotterte, errötete, ein Kindergesicht hatte, und Französisch eigentlich fließender als Deutsch sprach."⁷⁵

Noch vor kürzerer Zeit hat Sembdner auf den Sprachgebrauch märkischer Offiziersfamilien im Zusammenhang mit Kleists eigener Sprachleistung hingewiesen:

Sein erstaunliches Vermögen, mit jedem Satz, den er niederschrieb, uns unmittelbar anzusprechen und zu ergreifen, gleichgültig, ob es sich um private Auslassungen, um publizistische Schriften oder um seine Dichtung handelt, erwuchs ihm nicht von ungefähr und war ihm ganz gewiß nicht durch seine Herkunft mitgegeben. Die märkischen Offiziersfamilien sprachen zu seiner Zeit ein erbärmliches Deutsch und ein nicht viel besseres Französisch. Kleist selbst, der auch später noch in der Anwendung grammatikalischer Gesetze keineswegs sicher war und häufig nach Märker Art den dritten und vierten Fall verwechselte, bemühte sich mit dem verbissenen Eifer des Autodidakten um eine sprachlich-stilistische Schulung.⁷⁶

Wieviel Französisch Kleist konnte und ob man bei ihm tatsächlich ein starkes Sprachgefühl voraussetzen kann, hierüber kann man nur Vermutungen aufstellen. Kleist selbst gibt uns leider gar kein Indiz. Dem Betrachter möge aber besonders zwei Überlegungen anheim gestellt werden:

1. Natürlich galt Französisch zu Kleists Zeitalter als die überlegene, feinere und mustergültige Sprache im Vergleich mit dem "groben" Deutsch. Marie von Kleist z.B. schrieb viele Briefe auf Französisch.⁷⁷ Merkwürdigerweise

ist auch nicht ein einziger französischer Brief von Kleist uns überliefert worden. Diese Tatsache müßte doch sehr stark gegen irgendwelche Verabsolutierung des angenommenen "starken französischen Sprachgefühls" sprechen.

2. Eine andere Überlegung ergibt sich aus der stilistisch-rhythmischen Wirkungen des isolierten Subjekts selbst. Im 18. Jahrhundert erblicken Gottsched und andere Verfechter des französischen Stils im Französischen die "natürliche und reine Art". Es geht hier um eine Ungezwungenheit, die sich als ein Gebrauch von artigen Wendungen zeigt, die den Leser unterhalten und entzücken sollen.

Diese Ungezwungenheit wird im allgemeinen auch als eine "zierlichkeit der Rede" erkannt. Im Gegensatz zur Langatmigkeit des deutschen Kanzleistils, den man jetzt an den Pranger stellen will, werden Kürze--aber nichtdestoweniger auch Übersichtlichkeit, erstrebt. Das Verb darf daher nicht weit vom zugehörigen Subjekt entfernt werden.⁷⁸ Diese neue Forderung verdient unsere Aufmerksamkeit, denn gerade diese Nahstellung Subjekt-Verb geht bei Kleists Isolierung des Subjekts verloren.

Hinzu kommt noch die Einklammerung als eine Begleiterscheinung des isolierten Subjekts.⁷⁹ Auch diese soll ja nach der neuen Stilistik des 18. Jahrhunderts vermieden werden. Es fragt sich außerdem auch, ob nicht der gehemmte und stockende Rhythmus der schwerfälligen Isolierung des Subjekts ohnehin der glatten Leichtigkeit des nachzuahmenden Französischen im Wege stehe.

Hält man sich alle diese Einzelheiten vor Augen, so scheint es fragwürdig, einer so unfranzösischen Konstruktion gerade einen französischen Ursprung zuteilen zu wollen. Wenn auch Französisch zweifellos hie und da auf Kleists Sprache eingewirkt hat, so gehört die Isolierung des Subjekts bestimmt nicht zu diesen Gallicismen. Wir müssen hier vielmehr die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß Kleist, unabhängig vom Französischen oder anderen Fremdsprachen, von alleine--und dann noch mit Vorliebe--seine Sätze in den Novellen nach dieser Struktur bildet.

Bei der Suche nach einem möglichen Förderungsfaktor dieser Konstruktion braucht man dabei nicht einmal so weit Ausschau zu halten wie Weißenfels es tut, wenn er eine französische Quelle annimmt. Die eigene deutsche Kanzleisprache könnte hier tatsächlich Pate gestanden haben. Gewiß benutzt Kleist viel weniger *connexio verbalis* (umständliche und oft überflüssige Satzverbindungen), oder die Paraphrase wie der von Gottsched gerügte Kanzleistil.⁸⁰ Aber dafür stechen zwei andere Merkmale von Kleists Sprache ins Auge: die beiden Prinzipien des Einschlebens und des Einklammers; sie treten zum großen Teil eben als Folge der Isolierung des Subjekts auf.

Kleist fordert damit sicherlich den populären Geschmack des 18. Jahrhunderts stark heraus. Denn schon 1748 (in seiner "Sprachkunst") und noch früher (in dem "Biedermann", siehe Blackall, opus cit., 180) hat Gottsched die Kanzleisprache wegen ihrer Unübersichtlichkeit und Unordnung sowie

ihres Archaismus angegriffen. Er wandte sich scharf gegen den Kanzleibrauch, die Verben am Ende des Satzes zusammenzuhäufen, und trat dafür ein, im Schriftdeutsch das Verb so nahe wie möglich zum Subjekt zu rücken und den Rest des Satzes diesen zwei Satzteilen folgen zu lassen, statt ihn dazwischen zu schieben. Über folgenden Beispielsatz:

Es ist billig, daß man den deutschen Landen und Provinzen ein Haupt, welches dieselben in sämtlicher Liebe erhalten, zieren, beschützen, und die Unfurchtssamen, mit dem Zaume weltlicher Gewalt aufhalten möchte, ordnen sollte, (Hervorhebung durch Gottsched)

meint Gottsched: "Hier sieht man wohl, daß die beyden letzten Worte, billig, und viel besser gleich nach den Worten, ein Haupt, hätte stehen können."⁸¹ Eine solche Aufeinanderfolge mehrerer Verben kommt bei Kleist durch den Einschub zwischen Subjekt und Verb zustande:

Die Äbtissin, die, schon beim Anbruch des Tages, durch einen Freund von der Gefahr, in welcher das Kloster schwebte, benachrichtigt worden war, schickte vergebens, zu wiederholten Malen, zu dem kaiserlichen Offizier, der in der Stadt kommandierte, und bat sich, zum Schutz des Klosters, eine Wache aus.
(Hervorhebung von mir; HC 217, 1ff.)

Man bemerkt hier, wie in den zwischen Subjekt-Verb eingeschobenen Relativsatz ein anderer zweiter eingeschachtelt wird, wodurch die Übersichtlichkeit des Satzgefüges tatsächlich leidet.

Es muß dennoch nur eine Vermutung bleiben, wenn wir die Kanzleisprache als mögliche Einflußquelle von Kleists Novellensprache nennen. Zwar brachten ihn seine militärische Herkunft und das kurze Beamtentum (1805-06) sicherlich in direkte Berührung mit der Kanzleisprache. Dennoch braucht

sich das nicht unbedingt schon in der individuellen Sprache niederzuschlagen. Eichendorf z.B. war 28 Jahre Beamter, seine dichterische Prosa aber zeigt nicht die geringste Spur der Kanzleisprache. Und umgekehrt standen auch hohe Militärpersonen zu Kleists Zeit wie Gneisenau und Clausewitz unter dem Eindruck des neuen gelockerten Stils.⁸² Auch Kleist als das Kind des Jahrhunderts zeigt sich nicht unbeeinflusst vom französischen Stil. Dies findet aber seinen Niederschlag nur in den Briefen, wobei es bemerkenswert ist, daß der Stil in den Briefen an höhere Beamte (etwa an von Stein oder an den König) der Kanzleisprache sehr ähnelt.⁸³

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL 2

¹Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bde., 4. Aufl., hg. Helmut Sembdner (München: Carl Hanser, 1965), Bd. 2; fortan: SW 2.

²Ibid., S. 299-446.

³Vgl. S. 9f. der vorliegenden Arbeit.

⁴Siehe SW 2:965

⁵Vgl. Sembdner in Heinrich von Kleist: Geschichte meiner Seele: Ideenmagazin: Das Lebenszeugnis der Briefe, hg. Helmut Sembdner, Sammlung Dieterich Bd. 233 (Bremen: Carl Schünemann, [1959]), S. XI; fortan: Geschichte meiner Seele.

⁶Über die Entstehungsdaten der zitierten Novellen vgl. Sembdner in SW 2:895, 907 und 909.

⁷Nach Sembdner wurde der Aufsatz "Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden" vermutlich vor Kleists Brief an Martini vom 18.3.1799 abgefaßt (SW 2:921). Der andere Aufsatz, "Über die Aufklärung des Weibes" ist nach Sembdner um Sept. 1800 entstanden (SW 2:924).

⁸Edward G. Fichtner, "Clause Formation and Sentence Building: A Generative Model of German Syntax," Die Unterrichtspraxis 3, Heft 1 (Frühjahr 1970):7-27; fortan: "Clause Formation". Erstmalig in obigem Artikel veröffentlicht, erfährt das Sprachmodell inzwischen manche Umgestaltung, die bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit noch auf ihre Veröffentlichung wartet: idem, The Contrastive Syntax of English and German (München: Wilhelm Fink, erscheint demnächst). Im Folgenden werden wir das Sprachmodell in seiner umgeänderten Form explizieren, indem wir die Änderungen jeweils in den Anmerkungen angeben werden, soweit es nötig ist.

⁹Begriffsbestimmung: ein Kernsatz bezeichnet in diesem

Sprachmodell einen Satz, der nur einen einzigen verbalen Kern ("clause nucleus") hat. Die Begriffsanwendung weicht hier ab von der amerikanischen Linguistik. "Kernel sentence" bedeutet danach eine Kette, wovon alle andere Satzarten wie z.B. Infinitive, Partizipien, usw., abgeleitet werden. Außerdem ist ein "kernel sentence" immer ein finiter Satz. Trotz der letzten Eigenschaft hat der amerikanische "kernel sentence" die Funktion unserer "Infrastruktur". In dem zu besprechenden Sprachmodell entwickelt sich zwar der Kernsatz aus einer Infrastruktur, aber er ist nicht nur ein finiter Satz, sondern kann auch ein Infinitiv oder Partizipialsatz sein. Der Begriff "Satz" impliziert die von Paul Grebe als "Satzreihe" sowohl auch "Satzgefüge" bezeichneten Größen, vgl. Paul Grebe u.a., DUDEN Grammatik der deutschen Gegenwartssprache, Der Große Duden Bd. 4, 2., vermehrte und verbesserte Aufl. (Mannheim/Zürich: Bibliographisches Institut, 1966), S. 549ff.; fortan: DUDEN Grammatik.

Nach dem Sprachmodell besteht ein "Satz" aus mehreren Kernsätzen. Über die Begriffsdeutung von "finitem Satz", "Infinitivsatz", "Partizipialsatz", "attributivischem Partizip" und "Gerundiva" vgl. S. 65ff. der vorliegenden Arbeit.

¹⁰Nach dem alten Konzept (Fichtners Aufsatz "Clause Formation") bestehen diese "Clause Formation Rules" nicht aus fünf, sondern aus sieben Regeln.

¹¹In "Clause Formation" heißen diese EDICT-Regeln: "Sentence Building Rules".

¹²In "Clause Formation", Paragraph 8 heißt ein Kernsatzsegment: "clause segment".

¹³Vgl. die graphische Darstellung dieser durchnummerierten Kernsatzsegmente in "Clause Formation", Paragraph 8.

¹⁴"Kernsatzglied" bezeichnet hier "clause element", vgl. "Clause Formation", Paragraph 9.

¹⁵Zum Begriff "Valenz" vgl. z.B. Gerhard Helbig, "Theoretische und praktische Aspekte eines Valenzmodells,"

Beiträge zur Valenztheorie, hg. Gerhard Helbig, Janua Linguarum: Series Minor, 115 (Den Haag: Mouton, 1971).

¹⁶Die TRMV-Regel reguliert das nach herkömmlicher Grammatik als "Perfekt" bezeichnete Tempus. Im allgemeinen sieht die traditionale Grammatik in dieser Form einen Tempusausdruck dafür, daß "ein Geschehen vom Standpunkt des Sprechers aus gesehen zwar vergangen, aber doch auf seinen Standpunkt bezogen ist." (DUDEN Grammatik, S. 98, 74Off.) Nach dem Sprachmodell wird das Perfekt mit keiner Vorstellung eines Zeitverhältnisses verbunden, sondern mit der eines "aspects". Als solches bezeichnet das Perfekt, daß ein Vorgang oder ein Zustand vom Standpunkt des Sprechers aus gesehen schon vollendet oder terminiert ist, daher der Begriff "terminative aspect".

¹⁷Partizipialsatz oder auch "satzwertiges Partizip", vgl. DUDEN Grammatik, S. 548 und Heinz Griesbach und Dora Schulz, Grammatik der deutschen Sprache, 2., überarbeitete Aufl. (München: Max Hæber, 1962), S. 87; fortan: Grammatik.

¹⁸Durch die Modifizierung TRMV und die Tilgung von worden erzeugt man das sogenannte "statal passiv" oder Zustandspassiv.

¹⁹Über den Begriff "attributives Partizip" vgl. Schulz-Griesbach, Grammatik, B 805, B 811 und B 833, 2.

²⁰Dem Begriff "Thematisierung" liegt das von Erich Drach geprägte Wort "Thema" zugrunde, vgl. Erich Drach, Grundgedanken der deutschen Satzlehre (Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg, 1940; 4., unveränderte Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963). Zusammen mit dem ebenfalls durch ihn geläufig gewordenen Wort "Rhema" bilden beide ein Begriffspaar, das im Englischen als "Topic" (=Thema) und "Comment" (=Rhema) bezeichnet wird. Diese englischen Begriffe entlehnt man der Arbeit von Charles Hockett, A Course in Modern Linguistics, 7. Aufl. (New York:

Macmillan Co., 1964), S. 191 und 201ff.

Jede menschliche Rede ist als eine Wortkette vorzustellen, wobei der erste und der letzte Teil von ihrer kommunikativen Funktion her gesehen von besonderer Wichtigkeit sind. Dies erklärt sich dadurch, daß das erste Wort das Schweigen unterbricht und die Aufmerksamkeit des Hörers auffordert--das letzte Wort dagegen die Ganzheit der Aussage vollendet und vom Schweigen gefolgt wird.

Auf ähnlichem Konzept beruht die von der Prager Schule entwickelte Theorie des "kommunikativen Dynamismus", wonach das erste und das letzte Wort einer Rede die Höhepunkte der Kommunikation bilden. Graphisch läßt sich die vom ersten Wort bis zum letzten zunehmende kommunikative Wichtigkeit folgendermaßen darstellen:

≠ 1 2 3 4 5 ≠

Das erste und das letzte Element einer Aussage werden eben als "Topic" und "Comment" bezeichnet. Die Anwendung der deutschen Termini wird im vierten Kapitel dieser Arbeit noch weiter erörtert. Es genügt hier zu unterstreichen, daß das "Topic" ("Thema") das erste Element eines Satzes ist und keinesfalls ein grammatisches Subjekt zu sein braucht.

Seinem Wesen nach kann das Thema:

- a. Entweder etwas sein, worüber der Sprecher Auskünfte erteilt, oder
- b. etwas sein, im Vorangehenden bereits Erwähntes, dem neue Auskünfte hinzugefügt werden sollen.

Die Frage, welches Satzelement von genügender Wichtigkeit ist, daß es als Thema dienen kann, entscheidet der Kontext, wie auch der psychologische Zustand des Sprechers.

²¹Der Begriff "Satz" oder "Sätze" ist hier im Sinne davon zu verstehen, wie oben in Anmerkung 9 schon erläutert worden ist.

²²Wir gebrauchen den Begriff "Nebensatz" hier in seinem herkömmlichen Sinne, nämlich im Sinne von jedem gramma-

tisch abhängigen oder untergeordneten Satz. Unter "Konjunktionalsatz" versteht man jeden mit einer unterordnenden Konjunktion eingeleiteten Nebensatz, eingeschlossen die mit ob eingeführten Fragesätze, vgl. DUDEN Grammatik, S. 559, 6240 ff.

²³Über die Begriffe siehe DUDEN Grammatik, S. 560, 6255.

²⁴Alle Partizipialsätze, die das sogenannte zweite Partizip enthalten, erzeugt man zuerst durch die Modifizierungen TRMV + D/worden, und erst dann durch PRTZ.

²⁵Nur unter ganz besonderen Umständen braucht man sich nicht streng an diese Regel zu halten, vgl. DUDEN Grammatik, S. 556, 6190: "Die Trennung vom Relativsatz und Bezugswort ist dann möglich und stilistisch zu empfehlen, wenn der Gliedsatz Satzglieder, die eng zusammengehören, trennt:
Nicht:

Bei mir stellte sich eine starke Abneigung, deren ich nicht Herr werden konnte, gegen Karls Freund ein,

Sondern:

Bei mir stellte sich eine starke Abneigung gegen Karls Freund ein, deren ich nicht Herr werden konnte."

(Hervorhebung original). Zwar läßt sich bei satzwertigen Partizipien und Infinitiven auch nicht von einer völligen Stellungsfreiheit im Satzfeld sprechen, da sie im üblichen Sprachgebrauch auch dem Bezugswort nahe gerückt stehen; jedoch ist diese Stellungsgebundenheit ihrem Wesen nach nicht syntaktisch-formal, sondern sinnmäßig-inhaltlich bedingt.

²⁶Für die Aufzählung wird die Hamburger Ausgabe benutzt: Johann Wolfgang von Goethe, "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", Goethes Werke, hg. Erich Trunz, 14 Bde. (Hamburg: Christian Wegner, 1948-60), Bd. 6 (7. Aufl., 1968) 125-241; fortan: UdA. Für die Analyse gelten die gleichen Sichtungsprinzipien unten auf S. 95ff. der vorliegenden Arbeit.

²⁷Auch hierfür sind die Sichtungsprinzipien unten auf S. 95ff. verbindlich. Hervorhebungen in den Zitaten aus Goethes und Kleists Werk von mir.

²⁸Emil Staiger, "Heinrich von Kleist: 'Das Bettelweib von Locarno': Zum Problem des dramatischen Stils," in Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert, 4. Aufl. (Zürich: Atlantis, 1963), S. 100-17, S. 91, fortan: "Bettelweib"; DUDEN Grammatik, S. 549, 6100.

²⁹Der "Katechismus der Deutschen abgefaßt nach dem spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte", SW 2:350-60, wird wegen der Dialogform nicht miteinbezogen.

³⁰Klaus Brockhaus, "Subjekt und Prädikat in Grammatik und Logik," Linguistische Berichte 1 (1969):19-26.

³¹Zu bemerken ist, daß denn und aber nicht zu der Infrastruktur der jeweiligen Sätze gehören. Als "asyntaktische Elemente" gehören sie zum "Discourse" und sind somit eine Frage der Textgrammatik.

³²Vgl. die Diskussion im ersten Kapitel, S. 27-32 und auch S. 124ff. unten.

³³Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist: Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Philologische Studien und Quellen, Heft 41 (Berlin: Erich Schmidt, 1968), S. 111f; die von Kreutzer zitierten Stellen finden sich jeweils in SW 2: 670,26ff. (Brief an Wilhelmine v. Zenge, Juli 1801), 676,20ff. (Brief an A. d. Werdeck, Juli 1801) und 774, 5ff. (Brief an Ulrike, Dezember 1806); fortan: Dichterische Entwicklung.

³⁴Irene Kahlen, "Der Sprachrhythmus im Prosawerk Heinrich von Kleists," (Diss., Tübingen, 1953); fortan: "Sprachrhythmus".

³⁵Ibid., S. 116f.

³⁶Ibid., S. 117f; für Kleists Satz siehe SW 2:776, 12.

³⁷Ibid., S. 118.

³⁸Kreutzer, Dichterische Entwicklung, S. 112; über die zitierte Stelle aus dem Brief von Kleist, siehe SW 2:568, 25 ff.

³⁹Ibid., S. 113.

⁴⁰Ibid., S. 115; für Kleists Zitat, siehe SW 2:779, 18ff.

⁴¹Rainier Rath, "Trennbare Verben und Ausklammerung. Zur Syntax der deutschen Sprache der Gegenwart," Wirkendes Wort 15, Heft 4 (Juli/August 1965):217-32; S. 217ff.

⁴²Hier ist ein modernes Beispiel dafür: "Ernst Stadler (1883-1914), dessen Kriegstod große Hoffnungen früh erlöschen ließ, brachte nach neuromantischem Einsatz (Präludien, 1905), die moderne Welt der Großstädte, D-Züge, Abenteuer und Taten, in den Schwung seiner breit und hymnisch strömenden Verse (Der Aufbruch, 1914)."--Hervorhebung original, Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Kröners Taschenausgabe Bd. 196, 15. Aufl. (Stuttgart: Alfred Kröner, 1968), S. 542.

⁴³Vgl. etwa Sembdner, Geschichte meiner Seele, S. XII: "Davon abgesehen gewähren uns die Briefe überraschende Einblicke in die Werkstatt eines Schriftstellers, der sich von früh an methodisch übte, die Sprache als ein persönliches Ausdrucksmittel und Handwerkszeug in den Griff zu bekommen." Auch ferner S. XV: ". . .; zumindest sind es Kleists Jugendbriefe sehr bewußt gestaltete Stil- und Ausdrucksübungen des werdenden Dichters."

⁴⁴Vgl. etwa Minde-Pouet, Fries, Sanders, Weißenfels, um nur einige Forscher zu nennen, und zuletzt auch Michael Moering, dessen Arbeit weiter unten behandelt wird.

⁴⁵Richard Weißenfels, "Über französische und antike Elemente im Stil Heinrich von Kleists," Archiv für das Stu-

dium der neueren Sprachen und Litteraturen 80 (1888):265-312 und 369-416, S. 266; fortan: "Französische".

⁴⁶Ibid., S. 267.

⁴⁷Ibid.

⁴⁸Beispiele der Gallicismen sind auf S. 265-312, Weißenfels, *ibid.*

⁴⁹Ibid., S. 372, Anmerkung 1.

⁵⁰Ibid., S. 373.

⁵¹Ibid., S. 267.

⁵²Ibid., S. 272.

⁵³Michael Moering, Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists (München: Wilhelm Fink, 1972); fortan: Witz.

⁵⁴Ibid., S. 162.

⁵⁵Ibid., S. 166.

⁵⁶Ibid., S. 163; über den zitierten Satz von Kleist, siehe MK 19, 38ff.

⁵⁷Hervorhebung von Moering, *ibid.*, S. 164.

⁵⁸Ibid.

⁵⁹Vgl. Weißenfels, "Französische", S. 373.

⁶⁰Die Differenzzahl habe ich ausgerechnet, indem ich die Gesamtzahl der "Isolierung des Subjekts durch ein Element" durch die Gesamtsumme der "Isolierung des Subjekts durch mehrere Sprachelement" teile (Auf der Tabelle: (A) geteilt durch (B)).

⁶¹Vgl. Adolf Bach, Geschichte der deutschen Sprache, 8., stark erweiterte Aufl. (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1965), S. 381 und 385; fortan: Deutsche Sprache.

⁶²Ibid., S. 389.

⁶³Friedrich Beissner, "Unvorgreifliche Gedanken über

den Sprachrhythmus," in Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider: Gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag, hg. v. ihren Tübinger Schülern (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1948), S. 427-44, S. 437; fortan: "Unvorgreifliche Gedanken".

⁶⁴Ibid., S. 434f; Hervorhebung von mir.

⁶⁵Ibid., S. 436.

⁶⁶Kahlen, "Sprachrhythmus," S. 86.

⁶⁷Vgl. Moering, Witz, S. 163.

⁶⁸DU DEN Grammatik, S. 638, 7070.

⁶⁹R. Priebisch und W. E. Collinson, The German Language, 6., verbesserte Aufl. (London: Faber & Faber, 1968), S. 357.

⁷⁰Vgl. Moering, Witz, S. 163.

⁷¹Bis auf "Das Bettelweib von Locarno", das insgesamt aus nur drei Seiten besteht, werden jeweils sechs Seiten aus jeder Novelle in SW 2 untersucht.

⁷²Moering, Witz, S. 166, Anmerkung 126.

⁷³Karl Ludwig Schneider, "Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils," in Heinrich von Kleist: Vier Reden zu seinem Gedächtnis, Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, 2. Aufl. (Berlin: Erich Schmidt, 1965), S. 27-43, S. 37; fortan: "Ausdrucksprinzip"; für die Lesarten der Stelle aus "Das Erdbeben in Chili" siehe H. von Kleists Werke, hg. Erich Schmidt, Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig, 5 Bde., kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe (Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1904-05), 4:380.

⁷⁴Otto Brahm, Das Leben Heinrichs von Kleist, Neue Ausgabe (Berlin: Egon Fleischel, 1911), S. 158; fortan: Heinrich von Kleist.

⁷⁵Helmut Sembdner, Heinrich von Kleists Lebensspuren:

Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, Sammlung Dieterich Bd. 172, 2., veränderte und erweiterte Aufl. (Bremen: Carl Schünemann, [1964]), S. 130; fortan: Lebensspuren.

⁷⁶Hervorhebung von mir; Sembdner, Geschichte meiner Seele, S. XII.

⁷⁷Sembdner, Lebensspuren, S. 438f.: Marie v. Kleist an Prinz Wilhelm von Preußen, Berlin, 3.9.1811; S. 447ff.: Marie v. Kleist an ihren Sohn, Groß-Gievitz, 24.10.1811.

⁷⁸Eric A. Blackall, The Emergence of German as a Literary Language 1700-1775 (Cambridge: University Press, 1959), S. 169; fortan: Emergence.

⁷⁹Vgl. die Erörterungen auf S. 110f. der vorliegenden Arbeit.

⁸⁰Blackall, Emergence, S. 175-8.

⁸¹Gottsched wird nach Blackall, *ibid.*, S. 181 zitiert.

⁸²Vgl. Bach, Deutsche Sprache, S. 391.

⁸³So auch Kreuzer, Dichterische Entwicklung, S. 116.

KAPITEL III

INTERPUNKTION UND SYNTAKTISCHE
KOMPLEXITÄT BEI KLEIST

Aus organisatorischen Gründen erfolgt im ersten Teil dieses Kapitels eine kurze Beschreibung der Interpunktion in Kleists Werken und der damit zusammenhängenden Probleme. Entscheidend ist hier die sich immer mehr durchsetzende Einsicht, daß Kleists Interpunktion für das Werk selbst zweckerfüllend und deshalb die Herstellung der originalen Zeichensetzung für Werkinterpretation, Satzmelodie und Sprachrhythmus von eminenter Wichtigkeit ist.

Die Einhaltung der originalen Kommasetzung zeigt sich als wesentliche Voraussetzung besonders bei einer experimentalen Untersuchung von Elementen, die hier "Pseudo-Einbettung" genannt werden. Die Erörterung dieser Analyse findet aber erst im zweiten Teil des Kapitels statt.

Die Hauptdiskussion in diesem zweiten Teil läuft darauf hinaus, Klarheit über bestimmte Fragen im Hinblick auf den Schwierigkeitsgrad von Kleists Prosasätzen zu gewinnen:

1. Wie läßt sich der syntaktische Schwierigkeitsgrad der Kunstprosa Kleists im Vergleich mit dem der Briefe wissenschaftlich verifizieren und abmessen?
2. Was für Sprachelemente können die syntaktische Schwie-

rigkeit der Novellen bestimmen?

Zum Abschluß des Kapitels setzen wir uns nochmals mit den Darlegungen von Irene Kahlen und Hans Joachim Kreutzer auseinander. Die von Kahlen gemachte Beobachtung, daß eine chronologische Entwicklung des rhythmischen Bildes in Kleists Briefen zu erkennen ist, will Kreutzer als ein Indiz für einen späten Beginn der Novellenprosa betrachten. Im vorangehenden Kapitel wurde zwar Kreutzers Theorie bereits stark angezweifelt. Aber die Resultate unseres Analyseverfahrens, in dem die syntaktische Schwierigkeit von Kleists Briefen und Novellenausschnitten quantitativ gemessen wird, stellen nun seine Ansicht weiter in Frage.

1. Kleists Interpunktion

Die Anwendung des Satzzeichens bei Kleist ist seit jeher ein Problem, sowohl für den Herausgeber als auch für den Leser. Kleists scheinbar eigenwilliges und undurchschaubares Prinzip in der Zeichensetzung hat zu mannigfaltigen Mutmassungen über die Rolle der Interpunktion selbst geführt.¹ Seine Interpunktion ist nicht nur für heutige Verhältnisse ungewöhnlich,² sie stimmt auch nicht mit den für sein Jahrhundert richtunggebenden Regeln Adelungs überein.³ Adelung ordnet die Interpunktion zur Sprachlehre, für ihn hat die Zeichensetzung vornehmlich mit der Sprachrichtigkeit zu tun. Kleist fügt sich nicht immer Adelungs Vorschriften. Worin er abweicht, soll erst

später im Zusammenhang mit Erich Schmidts Textemendation besprochen werden.

Es ist vorwegnehmend festzustellen, daß sich die Unschlüssigkeit hinsichtlich Kleists Interpunktion bei keinem Herausgeber deutlicher als bei Schmidt zeigt. Alle seine Vorgänger, von Ludwig Tiecks Werkausgabe von 1821 angefangen bis zu Theophil Zollings erster historisch-kritischer Edition von 1885, haben sich damit geholfen, daß sie die Zeichensetzung in den Erzählungen der üblichen Gepflogenheit anglichen. Störende Kommata wurden dabei beseitigt. Schmidt versucht als erster in seiner historisch-kritischen Ausgabe von 1905 die originale Interpunktion wiederherzustellen. Er schien jedoch von ihrer echten Bedeutung ebensowenig überzeugt zu sein wie seine Vorgänger. Zum Beispiel verwarf er die "zahllosen Kommata" (sic Schmidt) in den Novellen, weil sie seiner Meinung nach den Leser mehr belästigten, als daß sie ihm die Übersicht und Rezitation erleichterten.⁴

Mit der Ausgabe von 1905 schuf Schmidt eine Grundlage für die späteren Kleist-Editionen. Der von ihm festgelegte Text wurde z.B. zum größten Teil von Minde-Pouet in der zweiten, neuen durchgesehenen Auflage von Schmidtschen Ausgabe (Leipzig 1936-38) beibehalten. In seiner Sonderausgabe der Erzählungen von 1908 zeigt sich seine Behandlung der Interpunktion am eindringlichsten. Hier tilgt er alle von der Regel abweichende Satzzeichen.⁵ Solche eigenmächtigen Texteingriffe wären u.U. zu recht-

fertigen, wenn sich die scheinbar inkonsequente Interpunktion tatsächlich auf eine Gleichgültigkeit des Dichters gegenüber der Zeichensetzung zurückführen ließe. Der Meinung sind aber die meisten Interpreten Kleists nicht. Schon Otto Brahm in seiner Biographie drückt, ganz im Gegensatz zu Schmidt, die Meinung aus, daß die vielen Kommata in Kleists Sprache eben dazu dienen, den stark gegliederten Satzbau übersichtlicher zu machen.⁶ Und in Anlehnung an ihn glaubt Richard Weißenfels sogar, diese überreiche Interpunktion bei Kleist sei nach französischem Muster und schaffe eine natürliche Lebhaftigkeit umgangsprachlicher Art.⁷

In der letzten Zeit ist die Frage nach dem dichterischen Zweck von Kleists originaler Interpunktion immer wieder aufgeworfen worden. Dabei bilden hier zwei Faktoren den neuen Ausgangspunkt der Überlegungen. Erstens ist zu bedenken, wieviel Wert der Dichter der Kunst des Vortragens beimaß. Wie bekannt, nahm Kleist in Leipzig Deklamationsunterricht. Denn seine eigene Tragödie müßte, wenn gut deklamiert, "eine bessere Wirkung tun, als schlecht vorgestellt," schrieb er Ulrike im Brief vom 13. März 1803.⁸

Mit welcher Sorgfalt Kleist schon in den Briefen seine Interpunktion anwendet, zeigt Helmut Sembdner an einer Stelle aus Kleists Brief vom 12. Januar an Ulrike. Im Satz: "Mir wars, als geschähe das Unglück indem ich es laß" tilgte Kleist ein Komma hinter "Unglück", das er ursprünglich dort hingesetzt hatte. Dies zeigt nach Sembdner "einen bewußten Verzicht auf die übliche Zeichensetzung, um die Zugehörig-

keit des Temporalatzes zu dem vorhergehenden deutlich zu machen, wie sich ja auch beim lauten Lesen hier eine Zäsur verbieten würde."⁹ Außerdem findet Sembdner im Manuskript des "Zerbrochenen Krugs" eine Anzahl eigenhändiger Interpunktionsänderungen Kleists, etwa die Verwandlung von Kommata oder Semikolons in andere Zeichen und Streichungen von Kommata.¹⁰

Der zweite Anstoß zu neuen Bemühungen um die Wiederherstellung der originalen Interpunktion in Kleists Werken kommt von der Goetheforschung. Seit den fünfziger Jahren ist man hier zu der Erkenntnis gekommen, daß die Interpunktion eine große Bedeutung für den Ausdruckswert einer Dichtung hat. Ernst Grumach nennt Goethes Zeichensetzung, zumindest wie sie in der Versdichtung vorliegt, eine "rhythmische oder akustische Interpunktion oder vielleicht besser noch . . . Vortragsinterpunktion." Entsprechend wird daher von Manfred Windfuhr gefordert, daß die Wiederherstellung eines dichterischen Textes bis in die kleinsten Details der Interpunktion zum Grundsatz kritischer Gesamtausgaben gemacht werden solle.¹¹ In der Kleist-Edition werden diese Einsichten besonders von Sembdner angewandt.

Überzeugt von der Relevanz von Kleists Interpunktion für das Werk selbst, versucht er in der zweiten Auflage seiner Kleist-Werkausgabe von 1961 den Text von Schmidts Eingriffen zu säubern und die ursprüngliche Interpunktion wiederherzustellen. Er stößt bei diesem Bestreben schon wegen der mangelhaften Handschriften-Überlieferung auf unge-

wöhnliche Schwierigkeiten. Nur zwei Werke sind uns in Kleists Handschrift erhalten geblieben: "Der zerbrochene Krug" und "Die Familie Ghonorez". Die zwei Dramen: "Penthesilea" und "Prinz Friedrich von Homburg" besitzen wir in vom Dichter durchgesehenen Kopien, aber die übrigen Werke liegen nur in Druckform vor.¹²

Allerdings ist es fraglich, ob eine vollständigere Handschriften-Überlieferung eine bessere Abhilfe bei Fragen nach der Interpunktion hätte schaffen können. Aus Sembdners Untersuchungen ergibt sich, daß Kleist im Korrektursatz noch Verbesserungen und Interpunktionsänderungen anzubringen pflegte.¹³ Somit ließen sich die vorhandenen Handschriften ohnehin nicht als die maßgebende Instanz für Kleists originale Interpunktion gebrauchen. Für die Novellen finde sich aber in der Buchausgabe eine "Ersatz"-Urquelle.

Im Vergleich zu den Erstdrücken der Novellen im Morgenblatt für gebildete Stände, oder in Der Freimüthige oder Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser oder auch in Phöbus: Ein Journal für die Kunst habe ihre Buchausgabe einen außerordentlich korrekten Druck, so daß diese Ausgabe hinsichtlich der Interpunktion relativ authentisch sei. Alle Erzählungen bis auf "Der Findling" und "Der Zweikampf" waren ja teilweise oder ganz in den oben genannten Zeitschriften veröffentlicht worden, bevor sie in der späteren Buchausgabe erschienen.¹⁴ Bei den Erstdrücken in den Zeitschriften sei aber mit Eingriffen der Setzer oder Redaktoren zu rechnen, im Phöbus vor allem mit

denen Adam Müllers.¹⁵ In der zweiten Auflage seiner Ausgabe von 1961 hat Sembdner deshalb die Erzählungen nach dem Text der Buchfassung ediert. Für die drei Novellen, "Das Erdbeben in Chili", "Die Verlobung in St. Domingo" und "Das Bettelweib von Locarno", dienen dabei die jeweiligen Erstdrucke als Vorlage der Buchausgabe.¹⁶

Bei einem Vergleich der Buchfassung mit der Schmidt-schen Ausgabe von 1905 stellt Sembdner insgesamt 350 von Schmidt eigenmächtig hinzugefügte Kommata fest. Demgegenüber stehen etwa 40 Tilgungen.¹⁷ Einige der von Schmidt allgemein unternommenen Eingriffe werden im Folgenden angegeben. Sie erweisen sich nach Sembdner als eine unberechtigte Mißdeutung des dichterischen Willens Kleists.

Wenn nach Adelungs Vorschrift der Einschub eines Satzes oder Wortes zwischen Kommata gestellt werden soll, so bleibt bei Kleist das erste oder das zweite Komma bei einer als Einschub gewerteten adverbialen oder attributiven Bestimmung regelmäßig aus. In solchen Fällen fühlt sich Schmidt veranlaßt, das von der Grammatik vorgeschriebene Komma zu ergänzen:

. . . dergestalt, daß(,) da er auf seine eigne Frau, die ihm(,) mit der Bitte um Schonung und Menschlichkeit, in den Weg trat, nicht hörte
(Schmidts Änderung steht jeweils in Klammern; Hervorhebung von mir; DZ 237, 32ff.)

Zu dieser Stelle meint Sembdner: "Dreimal stürmt bei Kleist der Satz auf ein jeweils stärker betontes Wort ("Frau", "Menschlichkeit", "Weg") ein, die zugrundeliegende Gebärde immer dringender werden lassend-- . . . Von dieser Dynamik

des Satzes, in der der dargestellte Vorgang in bewundernswürdiger Weise zum Ausdruck kommt, ist durch die zwei von Schmidt hinzugesetzten Kommata nichts mehr zu spüren; . . .
 . . ."18 Drohe der Satzablauf durch ein Komma unrhythmisch zerteilt zu werden, so lasse Kleist es aus. In den meisten Fällen werde dadurch eine ganz bestimmte Satzbewegung deutlich: "Nach einem gleichmäßigen Fortschreiten hält der Satz unvermittelt an, um dann mit einem meist kurzen, betonten Ausklang rasch zu endigen."¹⁹

Sembdner zählt insgesamt 64 Fälle, in denen Schmidt ein Komma vor einer adverbialen Bestimmung setzt--in anderen 53 Fällen fügt er ein zweites fehlendes Komma, etwa wie in folgendem Beispiel:

Die Sonne neigte sich, und mit ihr seine Hoffnung(,) schon wieder zum Untergange (DE 148, 1f.)

Indem Kleist das zweite Komma absichtlich auslasse, folge nach Sembdner dem Inhalt entsprechend, jeweils nach einem kurzen Anlauf ein Zögern und Besinnen. Der Satz komme mit einem langsamen Absinken zu Ende.²⁰ Mit einer solchen Auslegung versucht Sembdner die innere Konsequenz der Zeichensetzung bei Kleist nachzuweisen.

Adelung fordert auch, daß Nebensätze vom Hauptsatz durch Kommata abgegrenzt werden sollen. Auf diese Regel nimmt Kleist auch nicht immer Rücksicht. Sembdner zählt in den Erzählungen ungefähr 20 Fälle mit einem kommalosen Partizipialsatz:

"Unschuldig", versetzte dieser, indem er sich(,)

gestützt auf den Prior, halb darauf emporrichtete . .
 . . (DZ 259, 16f.)

In den übrigen Fällen handelt es sich um Relativsätze (27 Fälle), Infinitivsätze (23 Fälle) und Konjunktionalsätze (17 Fälle); in allen diesen Belegstellen fehlt das von Adlungs Regel verlangte Komma, das einen Nebensatz von einem Hauptsatz trennt. Hier liegt nach Sembdners Meinung das Bestreben Kleists vor, die nahe Zugehörigkeit der Nebensätze zu ihrem Hauptsatz ausdrücklicher zu machen.²¹

Entsprechend wird auch bei Appositionen eines oder sogar beide von Adlung geforderten Kommata ausgelassen. Auch hier glaubt Sembdner, daß dadurch die Apposition eng mit dem Satzablauf verbunden wird. Beispiel:

. . . dem Grafen(,) Eurem Gegner(,) gegenüber; . . .
 (DZ 245, 13f.)

Um die unmittelbaren Worte eines anderen kundzugeben, sollen nach Adlungs Regel Anführungszeichen verwendet werden. Kleist folgt dieser Anweisung nur in sehr wenigen Fällen. Besonders merkwürdig ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung Sembdners, daß die zwischen Anführungszeichen stehenden Worte bisweilen wie Zitate einer dritten Person wirken. In der "Marquise von O..." z.B. finden sich nur drei Stellen mit Anführungszeichen.²² In den zwei anderen Novellen, "Das Erdbeben in Chili" und "Die Verlobung in St. Domingo" zeigt sich dagegen, daß die Anführungszeichen regelmäßig mit den Worten einer bestimmten Figur verwendet werden. In "Das Erdbeben in Chili" ist es Don Fernando, in der anderen Novelle entweder die alte Babekan oder Toni,

sogar auch dann, wenn die Betreffenden in indirekter Rede sprechen. Sembdner meint, es gehe hier um Partien, die beim Vorlesen durch Modifizierung der Stimme hervorzuhoben seien. Diese Feinheit verwische Schmidt jedoch, wenn er die Anführungszeichen, so gründlich wie es ihm gelinge, normiert haben wolle. Und zwar setzt er jede direkte Rede in Anführungszeichen und beseitigt die bei jeder indirekten Rede stehenden Zeichen.

Seine Beobachtungen über Kleists Interpunktion summiert Sembdner mit der Feststellung, daß Schmidts unsachgemäße Änderungen zu schwerwiegenden Verfälschungen des Sprachrhythmus, der Satzmelodie und gelegentlich sogar des Sinnes geführt haben. Kleists Interpunktion ist phonetisch bedingt. Ein wirkliches Verständnis seiner Absichten wäre daher nicht möglich, wollte man wie Schmidt die Interpunktion nach geläufigen grammatischen Gewohnheiten ergänzen oder ersetzen.²³

Es steht außer Zweifel, daß Sembdner durch seine sorgfältige und mühsame Untersuchungen eine Grundlage für eine Textausgabe geschaffen hat, die ihrerseits eine bessere Basis für Sprach- und Gehaltsinterpretation bietet als die früheren Editionen. Es ist sicher richtig, daß die Zeichensetzung eines Dichters wichtige Aufschlüsse über die Gestaltung des Satzrhythmus geben kann. Auch Kahlen hat darauf in ihrer Arbeit von 1953 im Zusammenhang mit Kleists Rhythmus hingewiesen.²⁴ Die von ihr vorgebrachten Beobachtungen wol-

len wir hier kurz zusammenfassen. Kahlen bemerkt, daß die langen, hypotaktisch gebauten Sätze bei Kleist durch überreiche Interpunktion stark gegliedert sind. Die mannigfaltigen Einschübe, entstanden eben durch die vielen Satzzeichen, ständen zueinander und zum Satzgerüst (d.h. Subjekt, Verb und Objekt) in einem Spannungsverhältnis. Dieses syntaktische Spannungsverhältnis übertrage sich auch auf den rhythmischen Lauf, der so lange ansteige und den Rhythmus auf einen Höhepunkt zuschiebe, bis diese meist kurze Spannung in einer abfallende Linie inhaltlich, syntaktisch und rhythmisch gelöst werde.²⁵ An folgender Stelle aus dem "Bettelweib von Locarno" weist Kahlen auf die Wirkung der Zeichensetzung hin:

Der Marchese, der, bei der Rückkehr von der Jagd, zufällig in das Zimmer trat, wo er seine Büchse abzusetzen pflegte, befahl der Frau unwillig, aus dem Winkel, in welchem sie lag, aufzustehen, und sich hinter den Ofen zu verfügen. (BL 196, 8ff.)

Obwohl die Partien von der bis trat einem Vortragenden an sich ein ruhig-ungehemmtes Durchlesen gestatteten, müsse er seine Stimme ständig heben. Die Interpunktion zwinge ihn zu Atempausen und damit zu stärkerer rhythmischer Gliederung. So bemerkt Kahlen, daß "Kleist selbst dort, wo trotz der Wortstellung ein ruhiges Erzählen möglich wäre, Einschübe, die nicht von der Syntax geboten sind, durch Interpunktion erzeugt und so den Eindruck dramatischer Spannung aufrechterhält."²⁶

Sembdner vorwegnehmend, beobachtet sie, daß eine regelbeflissene Interpunktion nicht unbedingt mit dichter-

scher Sprachgestaltung konform laufe. Kleists Zeichensetzung möge der präskriptiven Norm nicht gemäß sein--aufschlußreich sei jedoch die Erkenntnis, daß seine unzähligen Komma, die den Satzfluß wiederholt zerrissen, für den Sprachrhythmus der Erzählung nicht nur ungemein wichtig, sondern ihm auch angemessen seien.²⁷

Allerdings fänden sich in allen Erzählungen Stellen, deren undramatischer Inhalt in starkem Kontrast zu dem dynamisch-gespannten Rhythmus stehe. Oft wirke diese dramatische Bewegtheit des Satzes nicht überzeugend, weil durch Auslassung der zusätzlichen Interpunktion eine ruhigere Satzbewegung eintrete.²⁸ Gerade solche Stellen zeigten nach Kahlen, "daß Kleist eine andere als die dramatische Erzählweise nicht möglich war und er sie auch durch äußere Mittel wie überreiche Interpunktion zur Bildung stauender Stufen erreicht."²⁹ An einer Stelle in "Die Marquise von O..." beschreibt der Erzähler das stille zurückgezogene Landleben der Marquise:

Sie machte Anstalten, in wenig Wochen, sobald sie ihre Niederkunft überstanden haben würde, ihren schönen, aber durch die lange Abwesenheit ein wenig verfallenen Landsitz wieder herzustellen; saß in der Gartenlaube, und dachte, während sie kleine Mützen, und Strümpfe für kleine Beine strickte, wie sie die Zimmer bequem verteilen würde; auch, welches sie mit Büchern füllen, und in welchem die Staffelei am schicklichsten stehen würde. (MO 126, 23ff.)

Zwar lasse sich nach Kahlen hier eine leichte Mäßigung in der Art der Satzkonstruktion feststellen, ". . ., jedoch bleibt der Satz durch zahlreiche Interpunktion sehr gestuft und drängend--im Gegensatz zur eigentlichen inhaltlichen

Mitteilung, die eher etwas Idyllisches enthält."³⁰

Kahlen erkennt die Bedeutung der normabweichenden Interpunktion Kleists für die Bildung eines gespannten Satzrhythmus. Sie stellt zugleich fest, daß diese Spannung auch syntaktisch begründet ist, weil bei der starken Einschachtelung des Satzbaus die inhaltlich zusammengehörigen Teile zueinander und zum Satzgerüst in einem Spannungsverhältnis stehen.

Wie eingangs schon bemerkt worden ist, stehen attributive oder adverbiale Bestimmungen bei Kleist meistens zwischen Kommata. Dabei handelt es sich hier um solche Kommata, die nach Kahlen, wenn sie ausgelassen werden, dem Satzlauf eine ruhigere Bewegung verschaffen würden. Kreuzer, für den die besondere Zeichensetzung in den Erzählungen ein charakteristisches Merkmal von Kleists Kunstprosa bildet, meint über diese Bestimmungen, daß sie zum komplizierten Satzgeflecht beitragen (vgl. sein Zitat, auf S. 104 der vorliegenden Arbeit). Eine Nachprüfung dieser Ansicht wollen wir dem zweiten Teil dieses Kapitels vorbehalten.

2. Die syntaktische Komplexität

Kleists Satzbau, der eine gewisse Berühmtheit erlangt habe, sei im wirklichsten Sinne umständlich, urteilt Wolfgang Kayser.³¹ Diese Umständlichkeit erklärt sich tatsächlich schon aus der reichen Satzgliederung, die von manchen getadelt, von anderen wiederum bewundert wird. Jörg Stei-

ner, der Gegenwartsschriftsteller, betrachtet z.B. mit größter Bewunderung die ihm "unmögliche Durchorganisierung", die "Körperhaftigkeit der Sprache" bei Kleist.³²

Zur Wesensbestimmung Kleists Syntax in der Kunstprosa genügt es aber nicht, nur auf den hypotaktischen Satzbau hinzuweisen. Staiger macht in seiner Analyse des "Bettelweibs von Locarno" die scharfsinnige Beobachtung, daß bei keinem anderen deutschen Dichter der Bezug oder die Funktionalität der einzelnen Satzteile grammatisch so entschieden ausgeprägt ist wie bei Kleist. Des Dichters sorgfältig interpunktierte Prosa sei "bis ins Letzte gegliedert", wobei ihre Teile "mit schärfster Logik gefügt und aufeinander bezogen" seien. Konjunktionen, Infinitive mit zu, Partizipialkonstruktionen, Doppelpunkte, Kommata, dies alles stehe im grotesken Verhältnis zu Verb und Subjekt.³³

Dem Leser fällt es nicht immer leicht, bei dieser Auflösung des Satzes die verunselbständigten Teile richtig zu verstehen--oder im ursprünglichsten Sinne des Wortes sie zu "lesen", d.h. sinnvolle syntaktische Bezüge aus dem gegebenen Ganzen auszusondern. Dieses geistige Sammeln und Auslesen von sinngebenden Teilen verbietet ein schnelles Durchlesen seitens des Lesers. Und dies wiederum entspricht der allgemeinen Ansicht, daß die Hypotaxe ein schwierigerer und anspruchsvollerer Satzbau sei als die Parataxe. Bei Kleist ist jene der normale Satzbau in der Kunstprosa, diese in den Briefen.

Die Frage stellt sich nun, ob das gegenseitige Bedin-

gen der Hypotaxe und Satzkomplexität tatsächlich konkret nach wissenschaftlich-objektiven Mitteln erwiesen werden kann. In einem kürzlich auf der MLA-Tagung Dezember 1975 abgehaltenen Vortrag ist ein linguistisches Verfahren zur Abmessung syntaktischer Komplexität von Sätzen entwickelt worden.³⁴ Wie im Vortrag dargelegt wird, kann die Syntax eines gegebenen Textes von differenziertem Schwierigkeitsgrad sein. Denn drei Faktoren bestimmten die Schwierigkeit eines Textes:

1. Die Wahl der im Text benutzten Worte,
2. Der Inhalt des Textes und
3. Die syntaktische Struktur der Sätze.

Es fragt sich hier, wie die Sätze sind: wie lange sie sind, aus wievielen abhängigen Sätzen sie bestehen und ob es sich um finite oder nonfinite Sätze handelt.

Von den drei Faktoren wird der letzte als "syntaktische Komplexität" bezeichnet und bildet den Untersuchungsgegenstand des Analyseverfahrens.

Für diese Methode sind die theoretischen Sprachbetrachtungen des im zweiten Kapitel besprochenen Sprachmodells grundlegend.³⁵ Kurz zusammengefaßt sind die wichtigsten Grundsätze davon folgende:

1. Als Grundeinheit in der deutschen Satzstruktur-Analyse gilt nicht der "Satz", sondern der "Kernsatz".³⁶
2. Ein Satz kann aus einem Kernsatz oder mehreren Kernsätzen bestehen, die wiederum finit oder nonfinit sein können.

3. Jeder Satz muß aber mindestens einen unabhängigen finiten Kernsatz enthalten.
4. Jeder Kernsatz geht auf eine Infrastruktur zurück, die ein lexikales Verb haben muß. Diese Infrastruktur enthält außer dem lexikalischen Verb noch eine unterschiedliche Anzahl von nominalen und adverbialen Elementen.³⁷

Die syntaktische Komplexität eines Satzes wird nun von zweierlei bestimmt: (1) von der Zahl der (finiten oder nonfiniten) Kernsätze in einem Satz und (2) von der Anzahl der Wörter im Kernsatz selbst. Diese Bestimmung geht auf die Überlegung zurück, daß ein Kernsatz ja im Grunde die Oberflächenstruktur einer Infrastruktur ist. Letztere besteht ihrerseits aus dem Verb und dessen Ergänzungen, bzw. aus Nomina und Adverbien. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, begründet ja die Beziehung zwischen Verb und dessen Ergänzungen die Bedeutung des Kernsatzes. Je mehr Kernsätze oder Infrastruktur ein Satz enthält, desto komplizierter ist also die Syntax des betreffenden Satzes, und umso schwieriger ist er auch zu verstehen.

In der praktischen Ausübung des Verfahrens wird zunächst dreierlei von einem zu untersuchenden Text aufgezählt:

1. Die Zahl der Sätze im Text (symbolisiert durch S)
2. Die Zahl der Wörter (symbolisiert durch W) und
3. Die Zahl der lexikalischen Verben (symbolisiert durch V)

Sind diese drei Zahlen einmal festgelegt worden, so errechnet man nun mit Hilfe mathematischer Formeln folgendes:

1. Die Durchschnittszahl der Wörter pro Satz. Dies

wird durch die Formel W/S (Anzahl der Wörter geteilt durch Anzahl der Sätze) bestimmt. Das Ergebnis gibt uns einen Anhaltspunkt, ob die Sätze im gegebenen Text überwiegend lang oder kurz sind. Je höher die Zahl liegt, desto mehr Worte enthält der Durchschnittssatz im Text, und desto länger ist dieser auch.

2. Die Durchschnittszahl der Kernsätze pro Satz.

Die Zahl der V entspricht der Zahl der Kernsätze, weil jede Infrastruktur nur ein einziges V enthält. Die mathematische Formel hier ist V/S (Anzahl der Verben geteilt durch Anzahl der Sätze).

3. Zuletzt errechnet man die syntaktische Komplexität durch die Formel WV/S^2 (d.h. Anzahl der Wörter multipliziert mit der Anzahl der lexikalischen Verben, geteilt durch die Anzahl der Sätze hoch zwei. Je größer die Endzahl hier, desto schwieriger ist die syntaktische Gestaltung des betreffenden Textes.

Der praktische Nutzen dieses Verfahrens liegt nach Fichtner auf dem Gebiet des Fremdsprachenunterrichts und der Philologie. Für den Fremdsprachenunterricht, führt Fichtner aus, lasse sich dieses Verfahren etwa dazu anwenden, den unterschiedlichen syntaktischen Komplexitätsgrad von Texten, die als Unterrichtsmaterial dienen sollen, genau zu bestimmen. Andererseits könne die syntaktische Komplexität, als ein stilistisches Merkmal, dem Textphilologen bei Fragen nach der Autorschaft eines strittigen Textes Hilfe leisten.

Bei unserem Versuch, dieses Verfahren auf Kleists Pro-

sa anzuwenden, gilt es, die syntaktische Komplexität seiner Kunstprosa gegenüber der seiner Briefsprache mathematisch zu bestimmen. Die vier auf S. 161f. erörterten Grundsätze gelten bei der Bestimmung der Anzahl von S, W und V. Sie führen zu folgenden Konsequenzen:

1. Weil nur Sätze mit mindestens einem verbalen Kernsatz gezählt werden, so gilt ein elliptischer Satz mit einem nonverbalen Kernsatzglied wie etwa "Feuer!" nicht als ein Satz, sondern nur als ein Wort. Besteht dagegen ein elliptischer Satz aus einem verbalen Element, wie z.B. "Geh!", so wird dies nicht nur als ein Satz gezählt, sondern auch als ein Wort.

2. Nach Grundsatz drei müssen die herkömmlichen Satzreihen und Satzgefüge unterschiedlich bewertet werden: ein Satzgefüge gilt als ein einziger Satz; ebenso ein Satz mit mehreren Verben, die von einem Subjekt abhängig sind: "Ich kam, sah siegte." Andererseits gilt eine Satzreihe wie: "Ich kam, ich sah, ich siegte." als drei Sätze.

3. Bei der Zählung von Worten (W) gelten zusammengesetzte Eigennamen nur als ein Wort, z.B. "Sächsisch-thüringischen" (SW 2:465). Daten, Anredeformen und Briefschlüsse bleiben in allen drei Zählungen unberücksichtigt, weil solche Sprachelemente für die Satzstruktur eines Textes keine Bedeutung haben.

4. Der Begriff "lexikales Verb" impliziert hier das im Satz bedeutungstragende Verb, d.h. im Grunde das, was in der traditionellen Grammatik als "Vollverb" im Gegensatz zum

"Hilfsverb" verstanden wird.³⁸ Im folgenden Satzgefüge z.B. sind vier lexikale Verben:

Ich habe nie geglaubt, daß es in der Natur so schöne Landschaften geben könne, als ich sie gemalt gesehen habe; (Hervorhebung von mir; Kleist, SW 2: 464, 2f.)

Die Hilfsverben gelten nur als V, wenn sie in der Rolle eines Vollverben sind:

"Er hat das geschafft." (nur schaffen gilt als Vollverb)
 "Er hat das Vergnügen.")
 "Er wird krank.") beide Sätze enthalten je ein V.

5. Attributives Partizip:

Er warf einen Blick auf das in seinem Blut sich wälzende Mädchen; (VD 193, 5f.)

und nominalisierter Infinitiv gelten auch als Nebensätze mit einem V, wenn sie von einem Nebensatz ersetzbar sind (" . . . das in seinem Blut sich wälzende Mädchen . . ." = "das Mädchen, das sich in seinem Blut wälzt"). Attributive Konstruktionen wie "mit geschickter Hand", die die Ersatzprobe nicht bestehen, erbringen auch kein V.

Den Korpus der Satzkomplexitätsanalyse bei Kleist bilden insgesamt neunzehn Briefe und zehn Textausschnitte der Novellen. Die Briefe stammen aus unterschiedlichen Zeiträumen, wobei ihre Auswahl unter vielfältigen Gesichtspunkten geschieht, als der erste gilt z.B. die Datierung. Mit dem Brief vom 10.3.1793 bis zum Brief an Marie v. Kleist vom 21.12.1811 haben wir Beispielbriefe aus der frühesten und spätesten Zeitspanne in Kleists Leben. Denn der Brief vom 10.3.1793 ist der älteste uns überlieferte, während der

Brief an Marie v. Kleist am Tag von Kleists Selbstmord geschrieben wurde; zwischen beiden Zeugnissen liegen also 18 Entwicklungsjahre. Diese wollen wir in der syntaktischen Analyse dadurch genauestens verfolgen suchen, indem nach bestimmter Zeitspanne ein Brief oder mehrere der Analyse unterzogen werden.

Die Zeitspanne variiert. In der Regel beträgt sie ein Jahr. In drei Fällen jedoch (siehe Brief Nr. 2, 3 und 7 der Tabelle 6 weiter unten) ist der Zwischenraum größer (jeweils zwei und vier Jahre). Dieser Umstand läßt sich auf zwei Gründe zurückführen. Bei dem 2. und 3. Brief kommt der größere zeitliche Abstand durch die lückenhafte Überlieferung der Briefe in der Zeit vor 1800 zustande. Zwar besitzen wir für das Jahr 1799 Briefe vom März, April Mai und November. Für den Zeitraum davor jedoch sind nur die zwei Briefe vom 13.3.1793 und 25.2.1795 die einzig erhalten gebliebenen Dokumente von Kleist selbst. Hingegen, wenn keine Zeugnisse in der Zeit zwischen Brief Nr. 6 (10.10.1801) und Nr. 7 (13.5.1805) mit analysiert werden, so geschieht dies aus Willkür.

Als zweites Auswahlkriterium haben wir gewisse syntaktisch auffallende Merkmale gelten lassen, etwa übermäßige Einschachtelung oder starke hypotaktische Gliederung des Satzes. Diese Merkmale treten besonders in den Briefen an von Stein, Goethe und den König hervor.

Drittens werden auch solche Briefe untersucht, die nach Kahlen und Kreuzer Marksteine für Kleists Stilevolu-

tion bilden. Es handelt sich hier um die Briefe an Wilhelmine v. Zenge, 21.7.1801 (Nr. 5) und 10.10.1801 (Nr. 6); an Ulrike, 17.2.1807 (Nr. 10) und 23.4.1807 (Nr. 11); an von Stein, 22.12.1807 (Nr. 12) und 1.1.1809 (Nr. 14). Den Befund in den Briefen zeigt Tabelle 6 (S. 170).

Was die Untersuchung der Novellen betrifft, umfaßt der Ausschnitt für jede Novelle 1-2¹/₂ Seiten, oder satzweise ausgedrückt 10-15 Sätze. Ausnahmen bilden die Novellen "Michael Kohlhaas" und "Das Bettelweib von Locarno". Im letzteren Fall wird die ganze Geschichte analysiert. Weil es uns in dieser Analyse auf die syntaktische Entwicklung der Novellenprosa ankommt, so wird womöglich die Erstdrücke als Grundlage der Analyse herangezogen.

Für "Das Bettelweib von Locarno" wird der Erstdruck in Berliner Abendblätter benutzt.³⁹ Bei "Michael Kohlhaas" werden ausnahmsweise drei unterschiedliche Textstellen untersucht. Aus dem ersten Viertel dieser Novelle, das angeblich um 1804 in Königsberg entstanden ist, werden Abschnitte am Anfang und Ende analysiert.⁴⁰ Die Fertigstellung der Novelle geschah erst für die Buchausgabe Erzählungen, Bd. 1 im Sommer 1810.⁴¹ Diesem später verfaßten Teil wird der dritte Textausschnitt des "Michael Kohlhaas" entnommen.⁴² Die Auswahl der analysierten Stellen geschieht nach keinem bestimmten Prinzip. Es wird nur versucht, etwaigen Unterschieden zwischen dem "Früh"- und "Spät"-Stil in "Michael Kohlhaas" auf die Spur zu kommen.

Die Diskussion über die Datierung des "Michael Kohl-

haas", sowohl auch der anderen Novellen ist in der Kleist-Forschung noch immer nicht abgeschlossen. Kreuzer will z.B. entgegen Sembdner den Anfang des "Michael Kohlhaas" auf das Jahr 1805 legen.⁴³ Diese Strittigkeit um das genaue Jahr der Entstehung der Novelle spielt jedoch für die Satzkomplexitätsanalyse kaum eine Rolle. Der Anfang von "Michael Kohlhaas" bleibt weiterhin das Zeugnis der am frühesten begonnenen Kunstprosa von Kleist.

Den Angaben von Sembdner nach, entstanden "Das Erdbeben in Chili" und "Die Marquise von O..." um Juli 1807.⁴⁴ Die letztere Novelle erschien vollständig im Phöbus, 2. Heft, Februar 1808. Aus diesem Druck wird eine Stelle ziemlich am Anfang der Novelle selbst untersucht.⁴⁵ Ebenfalls vollständig erschien "Das Erdbeben in Chili in Cottas Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 217-221, 10.-15. September 1807, zwar unter einem anderen Titel, u.z. "Jeronimo und Josephe. Eine Szene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahre 1647". Weil mir dieses Blatt nicht zugänglich ist, habe ich für die Textanalyse dieser Novelle den Text aus der von Erich Schmidt besorgten Kleists Werkausgabe benutzt.⁴⁶ So wie Sembdner druckte Schmidt diese Novelle nach der späteren Fassung in Erzählungen Bd. 1, 1810.⁴⁷ Vergleicht man die für die Analyse in Frage kommende Stelle aus der Ausgabe von Schmidt mit den Lesearten, so sind nur geringe Unterschiede festzustellen.⁴⁸

Die Textstelle aus "Die heilige Cäcilie" wird dem kürzeren Erstdruck in Berliner Abendblätter entnommen.⁴⁹

Sembdner datiert die Entstehung dieser Novelle auf den 27. Oktober 1810.⁵⁰ Die Novelle "Die Verlobung in St. Domingo", Entstehungszeit Anfang 1811, erschien vollständig unter dem kürzeren Titel "Die Verlobung" in Der Freimüthige oder Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser, Nr. 60-68, 25. März-5. April 1811.⁵¹ Auch dieses Blatt ist mir nicht zugänglich, ich habe mir deshalb mit dem Text und den Lesearten aus der Ausgabe von Schmidt geholfen.⁵²

Die zwei letzten Novellen, "Der Findling" und "Der Zweikampf", entstanden im Sommer 1811 zur Füllung des zweiten Bandes der Erzählungen. Für die Textanalyse wird der Text von Sembdner in der von ihm besorgten Ausgabe benutzt.⁵³ Das Ergebnis der Satzkomplexitätsanalyse in den Novellen findet sich in Tabelle 7 (S. 171 der vorliegenden Arbeit).

TABELLE 6

Syntaktische Komplexität in Kleists Briefen

Briefe (chronologisch geordnet) an:	W	V	S	W/S	V/S	WV/S ²
1. A. H. v. Massow 13./18.3.1793	2780	335	189	14,71	1,77	26,07
2. Ulrike v. Kleist 25.2.1795	680	80	36	18,90	2,22	41,98
3. Ulrike v. Kleist 12.11.1799	2340	331	144	16,25	2,30	37,35
4. W. v. Zenge 19.9.1800	777	107	52	14,94	2,06	30,75
5. W. v. Zenge 21.7.1801	1559	232	99	15,75	2,34	36,90
6. W. v. Zenge 10.10.1801	1856	271	147	12,63	1,84	23,28
7. von Stein 13.5.1805	805	96	38	21,18	2,53	53,52
8. E. v. Pfuel ?.7.1805	584	89	38	15,37	2,34	35,99
9. R. v. Lilienstern 31.8.1806	885	138	85	10,41	1,62	16,90
10. Ulrike v. Kleist 17.2.1807	523	73	31	16,87	2,35	39,73
11. Ulrike v. Kleist 23.4.1807	760	103	45	16,89	2,29	38,66
12. von Stein 22.12.1807	317	32	13	24,38	2,46	60,02
13. J. W. v. Goethe 24.1.1808	323	44	13	24,85	3,38	84,09
14. von Stein 1.1.1809	511	65	18	28,39	3,61	102,52
15. F. Schlegel 13.6.1809	300	46	18	16,67	2,56	42,59
16. Ulrike v. Kleist 17.7.1809	448	69	30	14,93	2,30	34,35
17. A. v. Arnim 14.10.1810	217	31	10	21,70	3,10	67,27
18. Friedrich W. III 17.6.1811	621	62	14	44,36	4,43	196,44
19. Marie v. Kleist 21.11.1811	323	51	20	16,15	2,55	41,18
Mittelwert	19,23	2,53	53,14

TABELLE 7

Syntaktische Komplexität in Kleists Novellen

Titel/Datum/Stelle:	W	V	S	W/S	V/S	WV/S2
1. Michael Kohlhaas, 1804, <u>Phöbus</u> 6:20, 1-24.	294	41	14	21,00	2,93	61,50
2. Michael Kohlhaas, 1804, Phöbus 6:33, 13-34,8.	460	85	15	30,67	5,67	173,78
3. D. Erdbeben in Oh., 1807, Schmidt 3:295,2-296,17.	361	49	15	24,07	3,27	78,62
4. D. Marquise von O... <u>Phöbus</u> 2:5,16-6,10.	397	67	15	26,47	4,47	118,22
5. Michael Kohlhaas, Sommer 1810, SW 2:76,32-78,7.	444	61	10	44,40	6,10	278,84
6. D. Bettelw. v. L., Okt. 1810, <u>Berl. Abendbl.</u> ^a	978	152	32	30,56	4,74	145,17
7. D. hl. Cäcilie, Okt. 1810, <u>Berl. Abendbl.</u> ^b	382	54	10	38,20	5,40	206,28
8. D. Verl. in St. D., Anf. 1811, Schmidt 3:338,22-39,27.	372	55	15	24,80	3,57	90,93
9. D. Findling, Sommer 1811, SW 2:201,4-202,5.	375	47	10	37,50	4,70	176,25
10. D. Zweikampf, Sommer 1811, SW 2:229,1-31,7.	666	79	15	44,40	5,27	233,84
Mittelwerte				32,20	4,62	156,34

^aBerliner Abendblätter 11./12.10.1810, S. 39.42.

^bBerliner Abendblätter 17.11.1810, S. 163-64,13.

Wir sind des Stichprobencharakters der Untersuchung in allen Novellen (bis auf "Das Bettelweib von Locarno") bewußt und wollen selbstverständlich die sich jeweils ergebende Zahl nicht für die gesamte Novelle selbst auslegen. Dies geht besonders aus der Analyse von "Michael Kohlhaas" hervor. Wie bereits erklärt, wird diese Novelle an drei Stellen untersucht:

am Anfang und)
 Ende) des 1. Viertels in Phöbus

und am Anfang des letzten Viertels in den

Erzählungen

Obwohl die zwei Partien des 1. Viertels in Phöbus vermutlich aus derselben Abfassungszeit stammen, ist ihre Anzahl der Worte und der Infrastrukturen im Satz, als auch syntaktische Komplexität derart voneinander unterschieden (vgl. 1 mit 2), daß sich hier schwerlich von einer einheitlich strukturierten Syntax sprechen läßt.

Es läßt sich vermuten, daß auch in den anderen Novellen ähnliche syntaktische Schwankungen zu finden sind. Wenn aber deshalb die Zahlen der Tabelle 7 die jeweiligen Novellen keineswegs endgültig repräsentieren (außer den Zahlen des Textes "Das Bettelweib von Locarno"), so büßen sie dennoch ihre Bedeutung nicht ein. Trotz des Stichprobencharakters der Analyse, erteilt sie relativ zuverlässige Aufschlüsse über die Satzgestaltung der Erzählungen.

Vergleicht man nun die zwei Tabellen 6 und 7 miteinander, so fallen sofort zwei Tatsachen auf:

1. Im allgemeinen liegen die Zahlen bei den Novellen (bis auf den Eingangsabschnitt in "Michael Kohlhaas", 1) höher als bei den Briefen. Dies kommt besonders beim Vergleich des Mittelwerts zum Ausdruck: Der Mittelwert für die Novellen ist beinahe drei mal so hoch wie der der Briefe: 156,34:53,14.

2. Trotz der chronologischen Anordnung der Briefe und der Novellen weisen die Ergebnisse der Tabellen keinesfalls auf eine fortschreitende Ausformung der Komplexität des Satzgeflechtes hin. Besonders bei den Briefen ergibt sich ein sprunghafter Verlauf. Der Brief an Lilienstern (Nr. 9) zeigt mit seiner syntaktischen Komplexität von 16,90 mathematisch gesehen den allerniedrigsten Komplexitätsgrad sowohl im Vergleich mit den Briefen aus früherer Zeit als auch mit späteren.

Beide Feststellungen bedürfen weiterer Ergänzung. Wenden wir uns der ersten Feststellung zu. Die gemachte Beobachtung, daß die Zahlen der Satzkomplexität bei den Novellen im Durchschnitt höher liegen als bei den Briefen, bedeutet lediglich eine mathematisch exakte Bestätigung der allgemeinen Auffassung, Kleists Kunstprosa sei anders gestaltet als die Prosa in den Briefen. Die Analyse bekräftigt ferner, daß ein höherer Schwierigkeitsgrad die Syntax der Kunstprosa kennzeichnet und daß diese sich dadurch von dem der Mitteilungsrede abhebt. Wenn es objektiv bewiesen worden ist, daß die Syntax der Kunstprosa komplizierter ist, so stellt sich als nächste Frage, ob diese kompliziertere

Satzstrukturierung auf bestimmte, genau zu verifizierende Sprachelemente zurückzuführen ist. Die eine Antwort liegt uns vor in der Bewertung der Durchschnittszahl von Worten im Satz. Diese ist in den Novellen wesentlich höher als in den Briefen (vgl. die Mittelwerte 32,20:19,23) und deutet dementsprechend auf einen längeren Satz in der Kunstprosa hin.

Einen zweiten Grund, der zur Satzkomplexität in der Kunstprosa führt, hoffen wir auch genau herausarbeiten zu können. Der folgende Satz ist aus Kleists Brief an Ulrike (17.2.1807--Nr.10):

Ich hatte, mit einem Paß, den ich mir in Cöslin verschafft, und in Damm und Stettin, wo ich zuerst französische Truppen fand, hatte visieren lassen, glücklich Berlin erreicht. (SW 2:776, 12ff.)

Über diesen Satz macht Kahlen mehrere Beobachtungen: Durch die fünf Einschübe sei das Satzgerüst über den ganzen Satz verteilt, dabei vor allem am Anfang und Ende isoliert. Zusammen mit anderen Stileigentümlichkeiten wie Partizipialkonstruktion, asyndetischer Aufzählungen, Isolierungen und Hinauszögerung des entscheidenden Wortes, bilde die besondere Gestaltung des Satzgerüsts ein rhythmisches Bild, das in der Kunstprosa am stärksten ausgeprägt sei.

Die dabei auf der syntaktischen Ebene wahrzunehmende Einschachtelung bezeichnet sie als "kühne Satzkonstruktion", wie sie der Kleistischen Art gemäß sei.⁵⁴ Wenn das auf solche Weise verteilte Satzgerüst, das im Grunde zu Einschüben und Einschachtelungen führt, mit Kahlen als ein wesentliches syntaktisches Merkmal von Kleists Kunstprosa zu betrachten

ist, so fragt sich hier, ob die Relevanz der Einschübe im Hinblick auf die syntaktische Komplexität objektiv definiert werden kann. Beim Eingehen auf diese Frage, wurde versuchsweise die Novelle "Das Bettelweib von Locarno" viermal nach dem Verfahren der syntaktischen Komplexität analysiert:⁵⁵

1. In der ersten Analyse bildet Kleists originaler Text den Gegenstand der Untersuchung.
2. In der zweiten Analyse wird der Originaltext von allen "echten" Einschüben gereinigt, d.h. allen eingeschobenen Nebensätzen wie Relativ-, Konjunkional-, Infinitiv- und Partizipialsätzen, sowie Appositionen. Auch attributives Partizip wird wegen seiner Satzwertigkeit getilgt.⁵⁶
3. In der dritten Analyse wird der Text des "Bettelweibs von Locarno" von solchen Sprachelementen gesäubert, die hier als "Pseudo Einbettung" bezeichnet werden. Darunter sind freie Angaben zu verstehen,⁵⁷ meistens präpositionale Konstruktion, die in Kleists Text durch Kommata vom übrigen Satz getrennt stehen. Im Unterschied zu den "echten" Einschüben oder Nebensätzen handelt es sich hier bei diesen freien Angaben nur um scheinbare Einschübe, die nicht unbedingt zwischen Kommata zu stehen brauchen, d.h. es fehlt bisweilen das eine oder das andere Komma.
4. Bei der vierten Analyse ist der Novellentext sowohl frei von den eingeschobenen Nebensätzen oder Appositionen als auch von den Pseudo Einbettungen. Die auf solche Weise geänderten Texte, die der zweiten und dritten Ana-

lyse zugrunde liegen, finden sich im Anhang I und II. Alle vier Texte werden wie die 19 Briefe Kleists und die Novellenausschnitte nach der syntaktischen Komplexität hin untersucht. Das Ergebnis findet sich in Tabelle 8:

TABELLE 8
Syntaktische Analysen in "Das Bettelweib
von Locarno"

	syntakt. Komplexität
1. Kleists Text	145,17
2. Kleists Text ohne eingeschoben. Nebens. . . .	54,83
3. Kleists Text ohne Pseudo Einbettungen	138,34
4. Kleists Text ohne eingesch. Nebens. noch Pseudo Einbettungen	49,85

Aus der Tabelle 8 geht hervor:

a. Die Pseudo Einbettungen oder die adverbialen Bestimmungen allein spielen eine geringe Rolle hinsichtlich der Satzkomplexität. Denn ihre Tilgung vom Text (Textanalyse Nr. 3) bewirkt einen Schwierigkeitsgrad, der dem des Originaltextes (Textanalyse Nr. 1) noch nahe steht (138,34: 145,17).

b. Ein erheblicher Unterschied macht sich erst in den zweiten und vierten Textanalysen sichtbar. Die syntaktische Komplexität beträgt hier 54,83 (d.h. ohne eingeschobene Nebensätze) und 49,85 (d.h. ohne eingeschobene Nebensätze und Pseudo Einbettungen). Der Schwierigkeitsgrad in beiden Fällen verhält sich zu dem des Originaltextes wie

eins zu drei. Ohne Zweifel gewinnen wir aber aus der zweiten Textanalyse den objektiven Beweis, daß die eingeschobenen Infrastrukturen, bzw. Nebensätze, die syntaktische Komplexität in Kleists Novellensprache stark bestimmen.

c. Die zweite Textanalyse weist außerdem noch auf etwas Aufschlußreiches hin. Mit einer Satzkomplexität von 54,83 steht Kleists Kunstprosa, von ihren eingeschobenen Nebensätzen entlastet, dem Sprachstil in den Briefen (beim Mittelwert von 53,14) überraschend nahe. Demgemäß darf der Einschub von Infrastrukturen als eine objektiv gesicherte Charakteristik von Kleists Kunstsprache betrachtet werden. Denn ohne diesen besonderen Einschub nähern sich beide Prosastile, zumindest auf der Ebene der Satzkomplexität.

Dieselbe Probe mit Auslassung der Nebensätze wurde nochmals an Kleists Brief an den König Friedrich Wilhelm III (Brief Nr. 18) wiederholt. Dieser und die anderen Briefe an Goethe (Nr. 13), Freiherrn von Stein (Nr. 14) und Arnim (Nr. 17) stechen auf der Tabelle 6 wegen ihrer hohen syntaktischen Komplexität hervor. Mit ihren Zahlen von jeweils (Brief an Goethe:) 84,09, (an von Stein:) 102,52, (an Arnim:) 67,27 und (an den König:) 196,44 stehen sie alle über dem Mittelwert (53,14).

Ob ihr hoher syntaktischer Komplexitätsgrad damit zusammenhängt, daß Kleist hier weder an Verwandte, noch an persönliche Freunde schrieb und somit einen formalen Stil gebrauchen wollte, läßt sich nur vermuten. In diesen Briefen fallen besonders solche Merkmale auf wie Verteilung des

Satzgerüstes, "echte" sowohl als "unechte" Einschübe und Einschachtelungen:

Ich ward, gleich nach meiner Ankunft in Berlin, durch den Gen. Clarke, kein Mensch weiß, warum? arretiert, und als ein Staatsgefangener, durch die Gensdarmerie, nach dem Fort de Joux (bei Neufchâtel) abgeführt. (SW 2:802, 36ff.)

In dem an sich unkomplizierten Satzgerüst: "Ich ward . . . durch den Gen. Clarke . . . arretiert, und als ein Staatsgefangener, . . . nach dem Fort de Joux (bei Neufchâtel) abgeführt." prägt die zusätzliche Interpunktion der Pseudo Einbettungen "gleich nach meiner Ankunft in Berlin" und "durch die Gensdarmerie" das äußerliche Satzbild.

In Kleists Brief an den König (Nr. 18) geschieht die Zerstückelung des Satzbildes mehr durch "echte" Einschübe:

Ich, der keine anderen Interessen, als die Ew. Königlichen Majestät, welche, wie immer, so auch diesmal, mit denen der Nation völlig zusammenfielen, berücksichtigte, weigerte mich anfangs, auf dieses Anerbieten einzugehen; (SW 2:869, 27ff.)

Bemerkenswert ist, daß aus einem relativ einfachen Satz:

"Ich . . . weigerte mich anfangs, auf dieses Anerbieten einzugehen;" durch zahlreiche eingeschobene Nebensätze die Satzphysiognomie völlig geändert ist. Bei Auslassung der eingeschobenen Nebensätze zeigt der Brief an den König einen überraschend niedrigen Komplexitätsgrad von nur 52,70 im Vergleich zu 196,44 beim Originalbrief (der Text des Briefes ohne die eingeschobenen Nebensätze liegt im Anhang III vor).

Wir kommen zum Schluß der Diskussion. Im Vorangehenden ist es uns gelungen, drei Aspekte von Kleists Kunstprosa genauer zu bestimmen:

1. Die Kunstprosa zeichnet sich durch eine Satzkomplexität aus, die mathematisch berechnet, beinahe dreimal so hoch wie die Komplexität in den Briefen ist.
2. Diese weitaus höhere Satzkomplexität der Novellen läßt sich einmal auf einen längeren Satz zurückführen.
3. Zum zweiten wird sie auch von den eingeschobenen Infrastrukturen begründet.

Im zweiten Kapitel finden sich Darstellungen bestimmter Thesen von Kahlen und Kreutzer und die Auseinandersetzung damit (S. 100ff.). Rekapitulierend mögen ihre Ansichten hier kurz umrissen werden:

a. Die allmähliche Entwicklung des Satzrhythmus, der für Kleists Kunstprosa typisch ist, meint Kahlen in den Briefen deutlich verfolgen zu können. Die ersten Ansätze seien im Brief an Wilhelmine v. Zenge vom 10.10.1801 (Brief Nr. 6) sichtbar. Diese typischen Züge intensivierten sich dann im Brief an Ulrike vom 17.2.1807 (Brief Nr. 10), noch mehr im Brief an von Stein vom 22.12.1807 (Brief Nr. 12), um drei Jahre später, in einem anderen Brief an von Stein (Brief Nr. 14) vom 1.1.1809 die endgültige Ausbildung des Kunstprosastils zu bezeugen. Auf der Ebene der Syntax veräußerliche sich der typische Rhythmus der Kunstprosa durch solche Merkmale wie Verteilung des Satzgerüsts mit Einschüben oder Einschachtelungen, usw. (vgl. S. 174 der vorliegenden Arbeit).

b. Die obigen Beobachtungen von Kahlen fand Kreutzer in seiner Stilanalyse bestätigt. Zu Kahlens syntaktischen

Kriterien fügt er noch den Aspekt der Satzkomplexität hinzu. Als ein anderer Zug der Kunstprosa trete dieser nach Kreuzer auch um 1807 im Brief an Ulrike vom 23.4.1807 auf (Brief Nr. 11): "In Brief vom . . . 23. April 1807 . . . erst beginnt die sonst für die Kunstprosa charakteristische Be-
phählung der einzelnen Kola der Periode durch Kommata. Die Komplexität des Geflechtes von temporalen, kausalen und sonstigen Bestimmungen tritt nunmehr im Satzbau auch äußerlich zu Tage."⁵⁸

Diese Ansichten wurden in der vorliegenden Arbeit angefochten, da sie nicht genügend durch Beweise gestützt schienen. Die Ergebnisse der Tabelle 6 und 7 liefern nun weitere Indizien gegen sie:

1. Die Zahlen der syntaktischen Komplexität auf Tabelle 6 weisen auf keine feste Entwicklungslinie hin. Innerhalb der 18 Jahre (von 1793 bis 1811) ergeben sich Briefe mit ganz gemischter Satzkomplexität. Kein deutlicher mit der Chronologie der Briefe parallellaufender Sprachwandel wird auf der Tabelle sichtbar.

Nach dem Brief Nr. 1 folgt zwar Brief Nr. 2 mit einer höheren syntaktischen Komplexität von 41,98--jedoch sinkt die Satzkomplexität im Brief Nr. 3 schon zu 37,35; im Brief Nr. 4 sinkt sie weiter ab zu 30,75, um im Brief Nr. 5 wiederum auf 36,90 zu steigen.

Die besondere Bedeutung der Briefe um die Jahre 1800/1801 (Briefe Nr. 4, 5 und 6) ist sprachstatistisch gesehen unbewiesen. Mit ihren unauffälligen Satzkomplexität stechen

diese Briefe, in denen nach Kahlen und Kreutzer die ersten Anfänge der Kunstprosa sichtbar werden sollen, nicht sonderlich von den früheren noch von den späteren Briefen hervor.

2. Auch die Fixierung auf das Jahr 1807, in dem beide Interpreten beobachtet haben wollen, daß rhythmische und syntaktische Merkmale der Kunstprosa stärker in den Briefen hervortreten, scheint wenig gut begründet zu sein. Ihre Satzkomplexität ist mathematisch sogar niedriger als die des Briefes vom 13.5.1805 an von Stein (vgl. Briefe Nr. 10 und 11 mit Brief Nr. 7). Allenfalls zeigt nur der dritte Brief aus dem Jahre 1807, wiederum an von Stein gerichtet (Brief Nr. 12), eine höhere Zahl gegenüber Brief Nr. 7.

Die ansteigende Satzkomplexität in den analysierten Briefen an von Stein (Briefe Nr. 7, Nr. 12 und Nr. 14) darf man wohl nicht als die Andeutung einer Stilevolution auslegen, weil ja dazwischen die anderen Briefe eine höchst unregelmäßige Satzkomplexität aufweisen. Der Brief an von Pfuel z.B., der ungefähr einen Monat später verfaßt ist als Brief Nr. 7 an von Stein, teilt keineswegs die höhere Satzkomplexität, die für die Briefe an von Stein so bezeichnend ist. Noch weniger der Brief Nr. 9 an Lilienstern!

Nicht nur in den Briefen an von Stein, sondern auch in jenen an Goethe, Schlegel, Arnim und vor allem in dem an den König fällt die höhere Satzkomplexität auf. Aller Wahrscheinlichkeit nach läßt sich diese Besonderheit auf die Ausrichtung auf einen Empfänger zurückführen, der in diesen Fällen

weder zu dem Verwandten--noch zu dem unmittelbaren Freundeskreis gehört.⁵⁹

3. Aus der vierfachen Analyse des Textes "Das Bettelweib von Locarno" (siehe S. 176 oben) gewinnen wir die gesicherte Erkenntnis, daß entgegen Kreutzers Auffassung (vgl. sein Zitat auf S. 180 oben) die zwischen Kommata gestellten Bestimmungen--die sogenannten Pseudo Einbettungen--auf die Satzkomplexität keinen Einfluß haben. Andererseits trägt dieser Faktor weniger zu Satzkomplexität von Kleists Prosa als die Einbettung von Nebensätzen.

4. Aufschlußreich ist besonders ein Vergleich zwischen Brief Nr. 2 (vom 1795) und Brief Nr. 19 (vom 1811). Die Satzkomplexität ist in beiden Zeugnissen fast gleich groß (41,98:41,18). Diese Ähnlichkeit trotz einer großen Zeitdiskrepanz ist auch in den Novellen zu beobachten. Obwohl die Kohlhaas Texte 2 und 5 (siehe Tabelle 7) mit einem vermutlichen Zeitunterschied von sechs Jahren verfaßt worden sind, zeigen beide Textpartien eine erstaunlich ähnliche Satzkomplexität: 173,78 gegenüber 278,84.

Nach obigen Befunden zu urteilen, ist der von Kahlen und Kreutzer vertretenen Vorstellung von einer allmählich sich bildende Kunstprosa bei Kleist schwer zuzustimmen. Zwar muß ihre Ansicht, daß die Merkmale der Kunstprosa vereinzelt und mit unterschiedlicher Stärke in den Briefen auftreten, weiter unangetastet bleiben. Es wäre aber den objektiv gewonnenen Tatsachen gerechter, diese Kunstprosa als eine früh etablierte Syntax zu betrachten, die von vornhe-

rein die Grundlage von Kleists Sprache ist. Aus Gründen, derer wir niemals einsichtig werden, bevorzugt der Dichter sie besonders in den Novellen.

3. Schlußbeobachtungen

Eine Summierung der Ergebnisse möge dieses Kapitel beschließen: Wir gelangen mit Hilfe eines statistischen Verfahrens zu Erkenntnissen, die zwar nicht in jeder Hinsicht neu, dafür aber objektiv fundiert sind, so daß sie bestimmte Ansichten in der Forschung mit neuen Beweisgründen berichtigen oder bestätigen können.

1. Die Kunstprosa Kleists zeichnet sich gegenüber jener der Briefe durch eine größere syntaktische Komplexität aus.
2. Die Anzahl der Worte im Satz bzw. die Satzlänge und die eingeschobenen Infrastrukturen bzw. Nebensätze schälen sich als die zwei quantitativen Kriterien heraus, wonach die Satzkomplexität der Kunstprosa bestimmt wird.
3. Die überreiche Interpunktion ist zwar für das äußerliche Satzbild der Kunstprosa kennzeichnend, sie beeinträchtigt jedoch die Komplexität der Syntax selbst nicht. In der Forschung haben Kleists zusätzliche Kommata keine eindeutige Bewertung gefunden. Für den einen Interpreten sind sie der Syntax dienlich, weil sie den verschlungenen Satzbau übersichtlich machten, für den anderen wirkten sie eher störend und konsequenzlos. Hier liegt ein atypische Interpunktion vor, deren unterschiedliche Wirkung auf den Leser im Rahmen dieser Arbeit nicht un-

tersucht werden kann.

4. Die Satzanalyse bietet uns weiterhin eine objektive Basis zur Prüfung der Theorie von Kahlen und Kreutzer, daß eine allmähliche Ausbildung der syntaktischen Merkmale von Kleists Kunstprosa in den Briefen erkennbar sei. Zwar treten diese Merkmale häufiger als sonst in bestimmten Briefen hervor. Ihrer Auffassung aber widerspricht die sprunghafte Streuung der Satzkomplexitätszahlen in den untersuchten Briefen und Novellenausschnitten. Es lassen sich aus den Tabellen 6 und 7 weder bedeutsame Einschnitte noch eine klare markante Entwicklungslinie erkennen. Das Nebeneinander von schwierigen und leichten Textstellen in der Kunstprosa wie auch in der Mitteilungsrede schließt die Möglichkeit aus, daß Kleist die Syntax seiner Kunstprosa erst im Laufe der dichterischen Entwicklung herausgebildet habe. Die Untersuchungen der Satzkomplexität bringen objektive Erkenntnisse zu Tage, die sich an manche Ergebnisse aus dem vorherigen Kapitel anknüpfen lassen. Dort werden u.a. Isolierung des Subjekts, überreiche Interpunktion und zahlreiche Einschübe als Kennzeichen von Kleists Kunstprosa erkannt, die schon früh in einer Anekdote aus Kleists Brief von 1799 hervortreten.

Diese drei Merkmale der Kunstprosa lassen sich nun durch ein viertes ergänzen, nämlich durch die überhöhte syntaktische Komplexität. Uns ist gelungen, die syntaktische Bedeutung der überreichen Interpunktion und der unzähligen

eingeschobenen Infrastrukturen, genauer zu präzisieren.

Trotz krasser stilistischer, rhythmischer und syntaktischer Unterschiede zwischen Kleists Kunstprosa und seiner Mitteilungsrede wäre es verfehlt, sich die eine oder die andere als die später entwickelte Sprache des Dichters vorzustellen. Die syntaktischen Strukturen beider Ausdrucksformen erweisen sich als fertig gebildete Sprachmittel, die schon immer dem Dichter gegeben waren. Kleist hat nicht allmählich die Syntax seiner Kunstprosa geschmiedet, er fand sie sofort. Der Unterschied zwischen diesen beiden Stilarten liegt nicht in den Strukturen seiner Sprache, sondern in der unterschiedlichen Frequenz, mit der Kleist die für seinen "Stil" charakteristischen Strukturen in verschiedenen Kontexten anwendet.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL 3

¹Vgl. etwa die Meinungen von Otto Brahm und Richard Weißenfels, erörtert auf S. 150 der vorliegenden Arbeit.

²Unsere gegenwärtig angewandte Interpunktion geht zurück auf Regeln, die Konrad Duden gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Dieses System wurde dann durch Beschluß der ständigen Konferenz der Kultusminister der deutschen Länder vom 18./19. November 1955 als für die Bundesrepublik verbindlich erklärt. Als Leser des 20. Jahrhunderts können wir deshalb nicht erwarten, daß Kleists Interpunktion mit unserem 1955 standardisierten deutschen Satzzeichen deckt.

³Johann Christoph Adelung, Kleines deutsches Wörterbuch für die Aussprache, Rechtschreibung, Biegung und Ableitung, 5., umgearbeitete Aufl. von Karl Benjamin Schade, Teil 2: Vollständige Anweisung zur deutschen Orthographie, nebst einem kleinen Wörterbuch für die Aussprache, Orthographie, Biegung und Ableitung (Leipzig: Weygand, 1824).

⁴H. v. Kleists Werke, hg. Erich Schmidt, Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig, 5 Bde., kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe (Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, [1904-05]), 3:137.

⁵Heinrich von Kleists Erzählungen, hg. Erich Schmidt (Leipzig: Insel Verlag, 1908), S. XXI.

⁶Otto Brahm, Das Leben Heinrichs von Kleist, Neue Ausgabe (Berlin: Egon Fleischel, 1911), S. 177.

⁷Richard Weißenfels, "Über französische und antike Elemente im Stil Heinrich von Kleists," Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen 80 (1888):265-312 und 369-416, S. 371 und in der Anmerkung 1 *ibid.*

⁸SW 2:730

⁹Helmut Sembdner, "Kleists Interpunktion: Zur Neuausgabe seiner Werke," Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 6 (Stuttgart: Alfred Kröner, 1962), S. 229-52; S. 231; fortan: "Interpunktion".

¹⁰Ibid., S. 231.

¹¹Manfred Windfuhr, "Die Neugermanistische Edition, zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31, Heft 1 (1957):425-42, S. 437f.

¹²Sembdner, "Interpunktion," S. 231f.

¹³Ibid., S. 232.

¹⁴Vgl. SW 2:895: " 'Erzählungen. Von Heinrich von Kleist. Berlin, in der Realschulbuchhandlung, September 1810.' enthält: Michael Kohlhaas, Die Marquise von O..., Das Erdbeben in Chili. 'Erzählungen. Von Heinrich von Kleist. Zweiter Teil. Berlin, in der Realschulbuchhandlung, [August] 1811.' enthält: Die Verlobung in St. Domingo, Das Bettelweib von Locarno, Der Findling, Die heilige Cäcilie, Der Zweikampf."

¹⁵Sembdner, "Interpunktion," S. 233.

¹⁶SW 2:902, 904 und 906.

¹⁷Sembdner, "Interpunktion," S. 233.

¹⁸Ibid., S. 235.

¹⁹Ibid., S. 236.

²⁰Ibid., S. 237.

²¹Ibid.

²²Ibid., S. 243: diese drei Stellen sind nach Sembdner (1) der als bedeutungsvoll zitierte Ausruf "Julietta! Diese Kugel rächt dich!", (2) der in der indirekter Rede wiedergegebenen Brief des Kommandanten und (3) der Text der Zei-

tungsanzeige.

²³Ibid., S. 252.

²⁴Irene Kahlen, "Der Sprachrhythmus im Prosawerk Heinrich von Kleists" (Diss. Tübingen, 1953); fortan: "Sprachrhythmus".

²⁵Ibid., S. 13.

²⁶Ibid., S. 16.

²⁷Ibid., S. 40.

²⁸Ibid., S. 97.

²⁹Ibid.

³⁰Ibid.

³¹Wolfgang Kayser, "Kleist als Erzähler" in Die Vortragsreise; Studien zur Literatur (Bern: Francke, [1958]), S. 169-83, S. 177 und 179.

³²Jörg Steiner zu Charlotte Engel in: Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache: Dargestellt am Problem der Tempuswahl: Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart, hg. Peter André Bloch u.a. (Bern und München: Francke, 1971), S. 139-40.

³³Emil Staiger, "Heinrich von Kleist: 'Das Bettelweib von Locarno': Zum Problem des dramatischen Stils" in Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert, 4. Aufl. (Zürich: Atlantis, 1963), S. 100-17, S. 104 und 107.

³⁴Edward G. Fichtner, "Syntactic Complexity: A Quantitative Measure of One Parameter of Linguistic Difficulty," Vortrag, gehalten bei der Sitzung des Pädagogischen Seminars für Germanische Philologie der M.L.A. Tagung, San Francisco, California, 26-29 Dez. 1975 (Mimeographie).

³⁵Vgl. die schon besprochene Arbeit von Edward G. Fichtner, "Clause Formation and Sentence Building: A Generative Model of German Syntax," Die Unterrichtspraxis 3,

Nr. 1 (Frühjahr 1970):7-27.

³⁶Vgl. die Begriffsdefinition beider in Kapitel zwei, Anmerkung 9.

³⁷Über die Begriffsbestimmung "Lexikales Verb" vgl. S. 164f. der vorliegenden Arbeit.

³⁸Vgl. Paul Grebe u.a., DUDEN Grammatik der deutschen Gegenwartssprache, Der Große Duden, Bd. 4, 2., vermehrte und verbesserte Aufl. (Mannheim/Zürich: Bibliographisches Institut, 1966), S. 71, 640; fortan: DUDEN Grammatik.

³⁹"Das Bettelweib von Locarno", Berliner Abendblätter 11.10.1810, hg. Heinrich von Kleist, Nachdruck mit Nachwort und Quellenregister von Helmut Sembdner (Stuttgart: Cotta, 1959), [39]-42, fortan: Berliner Abendblätter (Nachdruck).

⁴⁰Über das Jahr 1804 vgl. Helmut Sembdner in SW 2:895f. und die Besprechung weiter unten; für die analysierten Stelle aus "Michael Kohlhaas", siehe Phöbus: Ein Journal für die Kunst, hg. Heinrich von Kleist und Adam Müller, Nachdruck mit Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961), Heft 6, S. 20 [300]: "An den Ufern der Havel" bis zum "Ist der alte Herr todt?"--ibid., S. 33 [313], 13-34 [314], 8: "Nur kurz vor ihrem Tode" bis zum "und brach nach der Tronkenburg auf."; fortan: Phöbus (Nachdruck).

⁴¹Vgl. SW 2:895f.

⁴²Im allgemeinen ediert Helmut Sembdner die Novellen in seiner Kleistausgabe nach dem Text in Erzählungen Bd. 1 und 2. Weil mir diese zwei Bände nicht zugänglich sind, wird stattdessen die Ausgabe von Sembdner selbst benutzt. Der dritte Textausschnitt des "Michael Kohlhaas" entnehmen wir somit SW 2:76, 32-78, 7: "Diesen Brief, als" bis zum "aufs Spiel zu setzen."

⁴³Vgl. Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist: Untersuchungen zu seinen

Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Philologische Studien und Quellen, Heft 41 (Berlin: Erich Schmidt, 1968), S. 189; fortan: Dichterische Entwicklung.

⁴⁴Vgl. SW 2:889 und 902.

⁴⁵"Die Marquise von O...", Phöbus (Nachdruck), Heft 2, Februar. 1808, S. 5 [67], 6-6 [68], 10: "Sie bat" bis zum "und darin noch befindlich sei."

⁴⁶"Das Erdbeben in Chili", H. v. Kleists Werke, hg. Erich Schmidt, Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig, 3:295,2-296,17: "In St. Jago" bis zum "beizuwohnen."

⁴⁷Vgl. Schmidt in H. v. Kleists Werke, 4:380.

⁴⁸Die Lesearten zu den Erzählungen sind in H. v. Kleists Werke, Bd. 4; zur analysierten Stelle sind folgende Unterschiede zwischen Erzählungen und Morgenblatt festzustellen:

Schmidt (<u>Erzählungen</u>)	<u>Morgenblatt</u>
3:295,9 ungefähr	ohngefähr
,14 die hämische Aufmerksamkeit	die eigennützige Aufmerksamkeit
296,6 der Wunsch	der geheime Wunsch
,12 Vizekönigs	Vicekönigs
297,3 Gekrache	Gekrach'

Schmidt beobachtet ferner über "Das Erdbeben in Chili": "Viele, leider als Ausnahme nicht nachzubildende Absätze (in E wie in P mußte Raum gespart werden). . . . Genaue Übereinstimmungen der Interpunktion zeigen, daß ein korrigiertes Exemplar M die Vorlage war für E 1, 307-342."

⁴⁹"Die heilige Cäcilie", Berliner Abendblätter (Nachdruck), 15.-17. Nov. 1810, S. 163-164: "Aber der Triumph der Religion war," bis zum "daniederlag;"

⁵⁰Vgl. SW 2:908.

⁵¹Vgl. SW 2:904.

⁵²"Die Verlobung in St. Domingo," H. v. Kleists Werke, 3:338, 22-339, 27: "Hierauf trug Toni" bis zum "davor nieder." Der Text von Schmidt weist keinen Unterschied auf mit dem von Sembdner (SW 2:182, 16-183, 17). Folgende sind die Lesearten zu der analysierten Stelle:

Schmidt (<u>Erzählungen</u>)	<u>Freimüthigen</u>
3:338,24 häuslichen	häusliche
339,4 mißtraute	mißtraute
,6 mißvergnügen	Mißvergnügen
,21 Mädchen, gleichfalls zu	Mädchen gleich, zu
,27 auf Knien davor	davor auf die Kniee

⁵³Vgl. Sembdner, SW 2:907 und 909: die analysierten Stellen sind: "Der Findling", SW 2:201, 4-202, 5: "In Rom stellte" bis zum "einräumten."; "Der Zweikampf", SW 2: 229, 1-231, 7: "Herzog Wilhelm von Breysach" bis zum "gedrechselt war."

⁵⁴Kahlen, "Sprachrhythmus," S. 117f.

⁵⁵Untersucht wird der Erstdruck in Berliner Abendblätter (Nachdruck).

⁵⁶Vgl. die Ableitung des attributiven Partizips auf S. 90, Beispiel 8 der vorliegenden Arbeit.

⁵⁷Vgl. Gerhard Helbig, "Theoretische und praktische Aspekte eines Valenzmodells," Beiträge zur Valenztheorie, Janua Linguarum: Series Minor, 115 (Den Haag: Mouton, 1971), S. 31-49.

⁵⁸Kreutzer, Dichterische Entwicklung, S. 115.

⁵⁹Vgl. Kreutzer, ibid., S. 116.

KAPITEL IV

ORDNUNG UND SPANNUNG ALS MERKMALE
DES KLEISTISCHEN SATZES

1. Kleists "verborgene" Ordnung

Kürzlich hat Klaus Müller-Salget auf die Merkwürdigkeit in der Kleistforschung hingewiesen, daß die inhaltliche Interpretation seiner Werke öfters zu Ergebnissen kommt, die einander widersprechen.¹ Ein krasses Beispiel dafür wäre etwa die Deutung des Charakters von Michael Kohlhaas. Bewertet Richard Matthias Müller ihn positiv, indem er den Roßhändler als einen rechtschaffenen Mann ansieht,² so zieht R. S. Lucas das Fazit, Kohlhaas sei nicht nur ein schlechter Ehemann und übler Sohn der Kirche, sondern auch ein schlechter Vater.³ Der Grund für solche widersprüchliche Auslegung, meint Müller-Salget, sei im Werk von Kleist selbst gegeben. Der Gebrechlichkeit der Welt wegen müsse sich der einzelne auf Irrungen und Trug gefaßt machen, wolle er seinem verletzten Recht Geltung verschaffen.

Kleist zeige, "daß auch die lauterste Absicht vor Mißgriffen und Übersteigerungen nicht bewahrt, daß unter bestimmten Umständen der rechtschaffenste Mensch, eben weil er der rechtschaffenste ist, auch der entsetzlichste werden muß;"⁴ Diese tragische Doppeldeutigkeit um die Gestalt Michael Kohlhaas, aber auch andere wie Luther oder

Lisbeth, sei unauflösbar. Eben diese "Rätselhaftigkeit der Welt und das Ineinander des Gegensätzlichen"⁵ bilde das Grundthema von Kleists Dichtung. In der Novelle "Der Zweikampf" z.B. drücke sich dieses nicht zu überwindende "zugleich" der Paradoxa in der Anwendung des Motivs des Gottesurteils aus. Auch das angeblich Sicherste und Heiligste, wie das Gottesurteil im Mittelalter darstelle, wäre nicht dazu fähig, dem Menschen die Wohltat absoluter Wahrheit zu vergeben. Nichts nehme dem Menschen den Zwang zur eigenen Entscheidung und zum selbstverantwortlichen Tun ab.⁶

Hier scheint Müller-Salgets Interpretation wieder in das Thema des einsamen und verlassenen Menschen zu münden (vgl. S. 4 der vorliegenden Arbeit). Ihm kommt es aber auf die Erkenntnis an, daß eine Verkennung des Prinzips der Doppeldeutigkeit des Menschen und seiner Erfahrungen in Kleists Dichtung nur entgegengesetzte Deutungen hervorrufen könnte.

Eine ähnliche Widersprüchlichkeit der Urteile ist auch im kritischen Schrifttum über Kleists Satzgliederung zu beobachten. Emil Staiger rühmt in seiner Analyse des "Bettelweibs von Locarno" den "dramatischen" Stil von Kleist, der mit seiner ausgiebigen Interpunktion das Ganze in Teile zerlege, wobei diese wiederum in einer Ordnung zueinander stünden. Dieser Bewertung ganz entgegengesetzt steht nun die Ansicht Horst Turks, der Kleists Satzexposition Verworrenheit und das Fehlen eines Ordnungswillens vorwerfen will.⁸ Ob diese Art von einander stark widersprechenden Stilurtei-

len nicht auch in Kleists eigener Sprache begründet ist, diese Frage möge einer anderen Arbeit vorbehalten sein.

Das vorliegende Kapitel möchte versuchen, auf ein Ordnungsprinzip in Kleists Satzgliederung, das bisher dem Blick der Interpreten verborgen geblieben ist, vorzudringen. Nicht, daß wir von vornherein einem Werturteil über Kleists Satzgliederung angeschlossen haben, sei es dem Urteil von Staiger oder jenem von Turk. Aber es fällt uns bei Kleist auf, daß unter der scheinbar unübersichtlichen Satzgliederung eine Formtendenz wahrzunehmen ist, die die Infrastrukturen (ob von Satz, von Kernsatz oder von Kernsatzglied) in drei Komponenten aufteilt und ihnen eine bestimmte Stellung innerhalb des Gesamtgefüges zuweist.

Die Einteilung des Kleistischen Satzgefüges in Infrastrukturen und jede von diesen wiederum in drei Bestandteile richtet sich nach vier möglichen Gesichtspunkten.

1. Als das erste Kriterium gelten die herkömmlichen Satzgrenzen. Anfang und Ende jeder dreigeteilten Infrastruktur werden durch die üblichen syntaktischen Merkmale markiert. Folgender ist ein Satz aus "Michael Kohlhaas":

Das Rechtgefühl aber macht ihn zum Räuber und Mörder.
(MK 10, 20f.)

Die Satzgrenzen bilden hier eben der Satzanfang Das und das Satzende Mörder. Bei einem Nebensatz deutet etwa Konjunktion oder Relativpronomen den Satzanfang an, das Ende dabei wird von einem Verb (oder NCOMP) markiert, z.B.:

. . .; doch eine Granate, die, eben in diesem Augenblicke, in dem Hause zerplatzte, vollendete die gänz-

liche Verwirrung in demselben.
(MO 105, 13ff.)

In dem Nebensatz die, eben in diesem Augenblicke, in dem Hause zerplatzte, bilden die als Relativpronomen und zerplatzte als das Verb die Satzgrenzen.

2. Das zweite Kriterium der Dreiteilung ist die eigenwillige Interpunktion von Kleist selbst. Will man die Dreigliedrigkeit der obigen Kernsatzstruktur veranschaulichen, so läßt sich das durch folgende Darstellung sichtbar machen:

die,	eben in diesem Augenblick,	in dem Hause zerplatzte,
------	----------------------------------	--------------------------------

Die Infrastruktur des Nebensatzes fängt mit die an und hört mit zerplatzte auf. Innerhalb der Infrastruktur selbst macht sich die triadische Struktur erkennbar durch die Dreiteilung in die, als erste, eben in diesem Augenblick, als zweite und in dem Hause zerplatzte als die dritte Komponente.

Die Stelle der zweiten Komponente nimmt eine adverbiale Bestimmung ein: eben in diesem Augenblick,. Wie im dritten Kapitel erwähnt wird, stehen adverbiale Bestimmungen bei Kleist sehr häufig zwischen Kommata, weshalb sie auch in der vorliegenden Arbeit als "Schein" oder Pseudo Einbettungen bezeichnet werden. Durch diese überflüssigen Kommata wird der adverbialen Bestimmung eine eigene Komponentenstelle zuerkannt. Im Laufe der Untersuchung werden sich die zusätzlichen Satzzeichen von Kleist als ein besonders sinnvolles

Kriterium in der Dreiteilung der Infrastrukturen erweisen.

3. Das dritte Einteilungsprinzip hängt von der Wiederholung von drei Elementen ab, die syntaktisch gleichartig sind. Diese drei Elemente können Bestandteile einer Phrase oder eines Ausdrucks sein, wobei jedem Bestandteil ein Eigenwert und deshalb auch Eigenbereich zukommt. Ein Beispiel zur Erläuterung wäre folgender Satz aus dem "Erdbeben in Chili":

Don Henrico Asteron, einer der reichsten Edelleute der Stadt, hatte ihn ungefähr ein Jahr zuvor aus seinem Hause, wo er als Lehrer angestellt war, entfernt, weil er sich mit Donna Josephe, seiner einzigen Tochter, in einem zärtlichen Einverständnis befunden hatte.
(DE 144, 7ff.)

Die triadische Struktur, der dieser Satz unterliegt, zeigt sich in folgender Anordnung:

Don Henrico Asteron,	-----	-----
einer	der reichsten Edelleute	der Stadt,
-----	hatte ihn	-----
ungefähr ein Jahr zuvor	aus seinem Hause,	wo er als Lehrer angestellt war,
-----	-----	entfernt,
weil er sich	mit Donna Josephe, seiner einzigen Tochter, in einem zärtlichen Einverständnis	befunden hatte.

Es wird jedem Bestandteil des Ausdrucks ungefähr ein Jahr zuvor/ aus seinem Hause,/ wo er als Lehrer angestellt war ein Eigenbereich zugewiesen, weil alle drei Adverbialausdrücke, d.h. syntaktisch gleichwertig sind. Über die Parallelität innerhalb einiger Komponenten der obigen Anord-

nung und über die Leerstellen wollen wir später reden.

4. Das vierte Einteilungsprinzip bildet das Prinzip der Analogie. Wir verstehen darunter den Umstand, daß ein Kernsatzglied oder eine präpositionale Konstruktion die Autonomie einer selbständigen Komponente erhält aus der Einsicht, daß in jeder Kernsatzgruppe eine Dreiteilung vorliegt. Die triadische Struktur, die auf solche Weise aufrechtgehalten wird, ist im folgenden Satz aus "Michael Kohlhaas" zu beobachten:

. . .; und nachdem er den Landvogt, durch geschickte Märsche, fünf Meilen von der Stadt hinweggelockt, und vermittelt mehrerer Anstalten, die er traf, zu dem Wahn verleitet hatte, daß er sich, von der Übermacht gedrängt, ins Brandenburgische werfen würde: wandte er sich plötzlich, beim Einbruch der dritten Nacht, kehrte, in einem Gewaltritt, nach Wittenberg zurück, und steckte die Stadt zum drittenmal in Brand.
(MK 37, 35ff.)

Der Satz stellt sich folgendermaßen dar:

	u n d	
nachdem er den Landvogt,	durch geschickte Märsche,	fünf Meilen von der Stadt hinweggelockt,
	u n d	
vermittelt mehrerer Anstalten,	die er traf,	zu dem Wahn verleitet hatte,
daß er sich,	von der Übermacht bedrängt,	ins Brandenburgische werfen würde:
wandte er sich	plötzlich,	beim Einbruch der dritten Nacht,
kehrte,	in einem Gewaltritt,	nach Wittenberg zurück,
	u n d	
steckte die Stadt	zum drittenmal	in Brand.

Die Sicherung einer eigenen Komponentenstelle für plötzlich und zum drittenmal beruht lediglich auf dem Analogiekriterium, ansonsten gelten--wie oben dargelegt--Satzgrenzen und Satzzeichen als die anderen Kriterien hier.

Zwar kann die Tendenz zur Dreigliedrigkeit in den Infrastrukturen bei Kleist auf verschiedene Weise zur Gestaltung gelangen, jedoch scheinen drei besondere "Protoschemata" der Dreigliedrigkeit wiederholt zurückzukehren.

Für das erste Protoschema sind zweierlei charakteristisch: das Prinzip der Dreigliedrigkeit tritt in einer einfachen Gestaltung hervor, nämlich indem die drei Komponenten nebeneinander gereiht stehen. Zum zweiten wird jede Komponentenstelle lückenlos besetzt. Diese zwei Aspekte verdeutlichen sich auf folgende Weise:

DIAGRAMM A

. X . FV . X .

Im Satz aus "Michael Kohlhaas" oben würde sich die Dreigliedrigkeit nach Diagramm A folgendermaßen zeigen: (vgl. S. 194)

Das		ihn
Rechtgefühl	macht	zum Räuber
aber		und Mörder.

Häufig erscheint bei Kleist die erste Komponente (hier: Das Rechtgefühl aber) als das Vor-FV-Elemente ein grammatisches Subjekt (vgl. die Erörterung über die niedrige Frequenz der Inversion bei Kleist im zweiten Kapitel vorliegender Arbeit).

Die zweite Komponente bildet im obigen Beispiel ein FV. Dies muß es nicht immer sein, ist es aber in den meisten Fällen. Folgender Satz aus "Michael Kohlhaas" zeigt den

Ausnahmefall:

Er gab dem Junker Wenzel von Tronka, auf eine schriftliche Bitte, eine Wache, die ihn vor der Gewalttätigkeit des Volks, das ihn platterdings aus der Stadt entfernt wissen wollte, schützte; und nachdem er, auf allen Dörfern in der Gegend, Wachen ausgestellt, auch die Ringmauer der Stadt, um sie vor einem Überfall zu decken, mit Posten besetzt hatte, zog er, am Tage des heiligen Gervasius, selbst aus, um den Drachen, der das Land verwüstete, zu fangen. (MK 37, 27ff.)

Dieses Sprachgebilde läßt sich in sechs Gruppen von Infrastrukturen aufteilen. Alle sechs von ihnen zeigen in sich die triadische Struktur und können nach Beispiel des Diagramms A nacheinander aufgereiht werden:

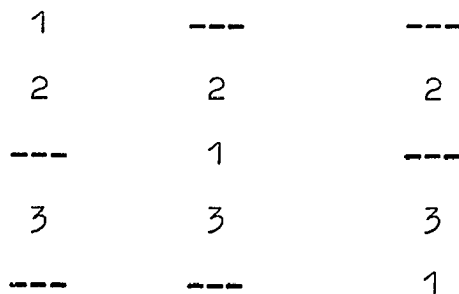
Er gab dem Junker Wenzel von Tronka,	auf eine schriftliche Bitte,	eine Wache,
die ihm vor der Gewalttätigkeit des Volks,	das ihn platterdings aus der Stadt entfernt wissen wollte,	schützte;
u n d		
nachdem er,	auf allen Dörfern in der Gegend,	Wachen ausgestellt,
[nachdem] auch die Ringmauer der Stadt,	um sie vor einem Überfall zu decken,	mit Posten besetzt hatte,
zog er,	am Tage des heiligen Gervasius,	selbst aus,
um den Drachen,	der das Land verwüstete,	zu fangen.

Bei der Dreigliederung des Satzes oben gelten Satzgrenzen und Kleists Interpunktion als die maßgebenden Kriterien.

Wenn einfache Nebeneinanderreihung und Vollständigkeit der Komponenten als Merkmale des ersten Protoschemas betrachtet werden können, so kommt in dem zweiten Protosche-

ma vorwiegend ein anspruchvolleres "Flechtgebilde" vor. Leerstellen, bzw. nicht besetzte Komponentenstelle, werden nun zum Mitspieler. Komponenten von verschiedenen Infrastrukturen werden hier ineinander verflochten und die einzelnen Infrastrukturen selbst bewahren die Dreigliedrigkeit weiter. Die Anordnung der Komponenten, die zur selben Infrastruktur gehören, scheint besonders auf eine gestaltende Absicht hinzuweisen. Diese Intention ist an den geometrischen Zügen zu erkennen, die der Stellung der Komponenten im gesamten "Flechtgebilde" abzulesen sind. Ein Diagramm des zweiten Protoschemas sieht daher im Vergleich zum Diagramm des ersten viel verschlungener aus.

DIAGRAMM B



Zwecks Veranschaulichung ist im Diagramm B die Anordnung der Komponenten aus drei Infrastrukturen graphisch dargestellt.

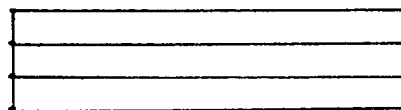
Der Übersichtlichkeit halber werden die drei Bestandteile aus den Infrastrukturen 1, 2 und 3 jeweils mit der gleichen Zahl numeriert. Infrastruktur eins ist ein Matrixsatz, Infrastrukturen zwei und drei bilden eingeschobene Nebensätze. Zu beobachten ist, wie die drei Komponenten des Matrixsatzes (im Diagramm tragen sie alle die Zahl "1") Anfang, Mitte und Ende des Gebildes ist. Wie sie im Diagramm

stehen, machen sie den Eindruck einer treppenartigen Figur. Zwischen jeweils zwei ihrer Komponenten stehen die der Infrastrukturen zwei und drei, die selbst nach dem Diagramm A angeordnet sind. Die Verflechtung von Komponenten aus "fremden" Infrastrukturen in die Groß-Infrastruktur des Matrixsatzes geschieht in vielfältiger Ausgestaltung, die weiter unten ausführlicher behandelt werden soll.

Ein Wort muß noch über die Entstehung und Bedeutung der Leerstellen im Diagramm B gesagt werden. Das Vorhandensein von Leerstellen ist aus dem Gesichtspunkt der Analogie zu begreifen. Eine Leerstelle deutet nur darauf hin, daß trotz der dreigliedrigen Formintention eine Komponentenstelle unbesetzt bleibt. Ein Beispiel dieses zweiten Protoschemas findet sich auf S. 202.

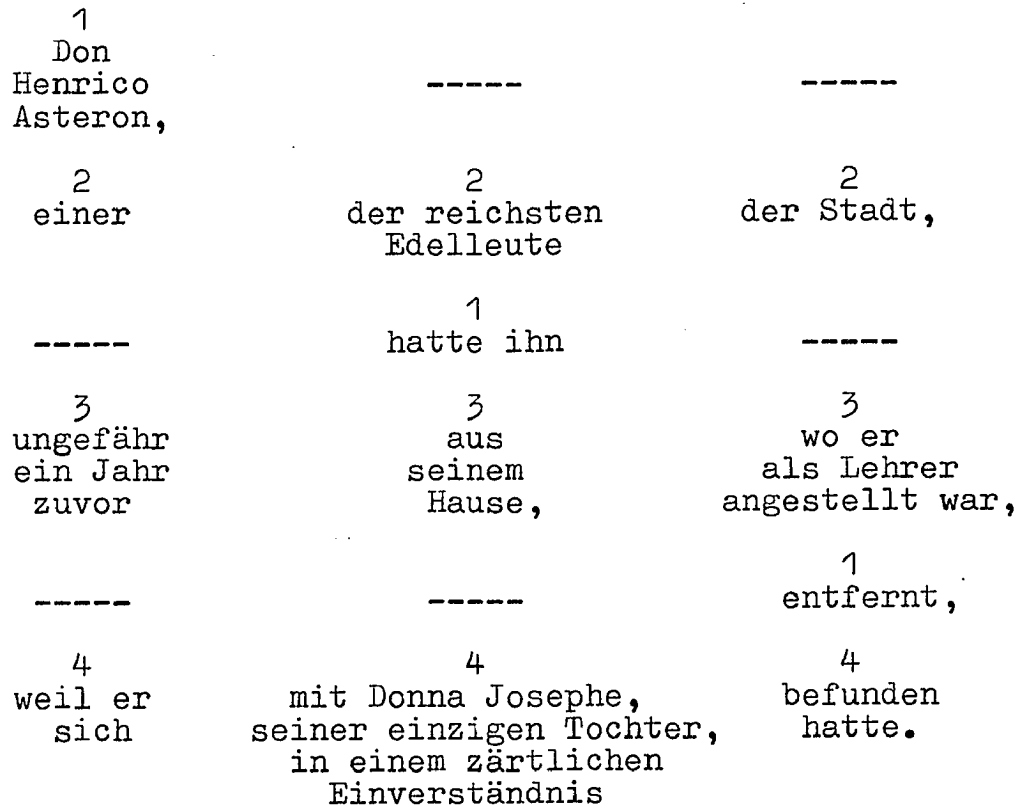
Das dritte Protoschema der Dreigliedrigkeit zeigt sich nicht in der Infrastruktur, sondern in der Komponente selbst. So weit eine Komponente länger ist als ein Wort, wie etwa eine präpositionale Konstruktion, so weist sie häufig, entsprechend dem Prinzip der Dreigliedrigkeit, ein dreischichtiges Schema auf:

DIAGRAMM C



Beispiele dieses dritten Protoschemas finden sich z.B. in dem angeführten Satz aus "Das Erdbeben in Chili" oben (siehe S. 196). Hier sehen wir, daß einige der Komponenten der je-

weiligen Haupt- und Nebensätze auch eine triadische Ordnung nach Diagramm C aufweisen. Dieser Satz bietet ein besonders gutes Beispiel der triadischen Struktur bei Kleist, da der Satz alle drei Protoschemata enthält.



Aus der Einteilung eines längeren Satzes nach den vier erwähnten Gesichtspunkten und durch das Kombinieren der drei exemplifizierten Protoschemata kommt ein nicht zu übersehendes Gestaltungsprinzip zum Vorschein, deren Hauptmerkmal die Symmetrie ist.

Symmetrie kommt besonders dort zum Ausdruck, wo wesentliche Bestandteile des Matrixsatzes treppenartig nacheinander geordnet werden können und zwar so, daß das dazwischen Eingeschobene in symmetrischer Anordnung zu den Bestandteilen des Matrixsatzes steht. Der folgende Satz aus "Michael

Kohlhaas" hat eine Struktur, der eine Kombination der ersten und zweiten Protoschemata zugrundeliegt:

Kohlhaas, während, dadurch herbeigerufen, ein Famulus sich mit Licht in dem Vorsaal meldete, stand betreten, indem er sich die Augen trocknete, vom Boden auf; und da der Famulus vergebens, weil der Riegel vorgeschoben war, an der Türe wirkte, Luther aber sich wieder zu seinen Papieren niedergesetzt hatte: so machte Kohlhaas dem Mann die Türe auf. (MK 48, 21ff.)

Die Struktur dieses Satzes stellen wir folgendermaßen dar:

<u>Kohlhaas</u>	-----	-----
während,	dadurch herbeigerufen,	ein Famulus sich mit Licht in dem Vorsaal meldete,
-----	<u>stand betreten,</u>	-----
indem er sich	die Augen	trocknete,
-----	-----	<u>vom Boden auf;</u>
	u n d	
da der Famulus vergebens,	weil der Riegel vorgeschoben war,	an der Türe wirkte,
da Luther aber sich wieder	zu seinen Papieren	niedergesetzt hatte:
so machte Kohlhaas	dem Mann	die Türe auf.

Man beobachte nun in diesem Beispiel die symmetrische Verteilung der Leerstellen innerhalb der ersten, dritten und fünften Satzgruppe, wobei jedesmal zwischen zwei Bestandteilen des Matrixsatzes eine vollständige Infrastruktur steht. In starkem Kontrast zu dieser beispielhaften Wortgeometrie steht die einfachere Dreiteilung in dem nachfolgenden Satzgefüge, das aus drei Infrastrukturgruppen besteht. Die Kompaktheit dieser drei Infrastrukturgruppen und die Abstu-

fung zum Kürzeren hin fallen dabei sofort ins Auge.

Noch eine andere Art von Konfiguration fällt bei dieser Anordnung auf. Nicht nur weist die erste Komponente überwiegend auf eine Person hin: Kohlhaas, er, Famulus, Luther, Kohlhaas, ja die Spalte der ersten Komponente fängt an und endet auch mit dem Protagonisten Kohlhaas. Dagegen enthält die dritte Komponente regelmäßig ein Geschehensverb: meldete, trocknete, wirkte, niedergesetzt hatte. Dieses Geschehensverb wechselt zweimal mit dem NCOMP auf ab. In beiden Fällen steht das auf an bedeutender Satzgrenze, gleichsam diese unterstreichend. Es häufen sich auch an der dritten Komponentenstelle Ortsbezeichnungen, die stellungsmäßig wiederum eine gewisse Ordnung andeuten:

Vorsaal

O

Boden

Tür

O

Tür

Man bemerke an dieser Ordnungsmöglichkeit, wie die Bestandteile des ersten Matrixsatzes Kohlhaas . . . stand betreten, vom Boden auf; in gleichem Abstand zueinander stehen: im Mittelpunkt steht das FV, von zwei Leerstellen umfaßt. Zu diesem FV stehen Kohlhaas und vom Boden auf in treppenartiger Stellung.

Kleist scheint eine Vorliebe für solche treppenartige Anordnung zu haben. Sie begegnet uns wiederholt in den an-

deren Novellen auch. In der "Verlobung in St. Domingo" kommt sie sogar als eine Doppelfigur vor:

Babekan, welche in Folge einer grausamen Strafe, die sie in ihrer Jugend erhalten hatte, an der Schwindsucht litt, pflegte in solchen Fällen die junge Toni, die, wegen ihrer ins Gelbliche gehenden Gesichtsfarbe, zu dieser gräßlichen List besonders brauchbar war, mit ihren besten Kleidern auszuputzen; sie ermunterte dieselbe, den Fremden keine Liebkosung zu versagen, bis auf die letzte, die ihr bei Todesstrafe verboten war: und wenn Congo Hoango mit seinem Negertrupp von den Streifereien, die er in der Gegend gemacht hatte, wiederkehrte, war unmittelbarer Tod das Los der Armen, die sich durch diese Künste hatten täuschen lassen.
(VD 161, 17ff.)

Im obigen überlangen Satz liegt folgende Anordnung vor:

<u>Babekan,</u>	-----	-----
welche in Folge einer grausamen Strafe,	die sie in ihrer Jugend erhalten hatte,	an der Schwindsucht litt,
-----	<u>pflegte</u> in solchen Fällen die junge Toni,	-----
die,	wegen ihrer ins Gelbliche gehenden Gesichtsfarbe,	zu dieser gräßli- chen List besonders brauchbar war,
-----	-----	mit ihren besten Kleidern <u>auszuputzen</u> ;
sie	ermunterte	dieselbe,
den Fremden keine Liebkosung zu versagen,	bis auf die letzte,	die ihr bei Todesstrafe verboten war:
	u n d	
wenn Congo Hoango mit seinem Negertrupp von den Streifereien,	die er in der Gegend gemacht hatte,	wiederkehrte,
war	unmittelbarer Tod das Los der Armen,	
die sich	durch diese Künste	hatten täuschen lassen.

Es werden hier drei Matrixsätze nebeneinander gereiht: Babek-
kan . . . pflegte . . . die junge Toni . . . auszuputzen;
sie . . . ermunterte dieselbe . . . und . . . war unmittel-
barer Tod das Los der Armen Der erste Matrixsatz
bildet sozusagen eine Kaskade, sowie auch der zweite und
der dritte Matrixsatz--wobei das Eingeschobene sich symme-
trisch um sie herum verteilt.

Am meisten beeindruckt einen die "Doppelkaskade" im
Eingangssatz des "Zweikampfs". Zitieren wir erst den Satz:

Herzog Wilhelm von Breysach, der, seit seiner heim-
lichen Verbindung mit einer Gräfin, namens Katharina
von Heersbruck aus dem Hause Alt-Hünningen, die unter
seinem Range zu sein schien, mit seinem Halbbruder, dem
Grafen Jakob dem Rotbart, in Feindschaft lebte, kam ge-
gen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts, da die Nacht
des heiligen Remigius zu dämmern begann, von einer in
Worms mit dem deutschen Kaiser abgehaltenen Zusammen-
kunft zurück, worin er sich von diesem Herrn, in Er-
mangelung ehelicher Kinder, die ihm gestorben waren, die
Legitimation eines, mit seiner Gemahlin vor der Ehe er-
zeugten, natürlichen Sohnes, des Grafen Philipp von Hü-
ningen, ausgewirkt hatte. (DZ 229, 2ff.)

Hier läßt sich folgende "Doppelkaskade" feststellen (siehe
nächste Seite):

Herzog Wilhelm von Breysach,	-----	-----
der, seit seiner heim- lichen Vermählung mit einer Gräfin,	namens Katharina von Heersbruck,	aus dem Hause Alt-Hünigen,
die	unter seinem Range	zu sein schien,
mit seinem Halbbruder,	dem Grafen Jakob dem Rotbart,	in Feindschaft lebte,
-----	kam gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts,	-----
da	die Nacht des heiligen Remigius	zu dämmern begann,
von einer in Worms	mit dem deutschen Kaiser	abgehaltenen Zusammenkunft,
-----	-----	zurück,
worin er sich	von diesem Herrn,	in Ermangelung ehelicher Kinder,
-----	die Legitimation eines,	-----
mit seiner Gemahlin vor der Ehe erzeugten,	natürlichen Sohnes,	des Grafen Philipp von Hünigen,
-----	-----	ausgewirkt hatte.

Nicht nur werden hier Sprachelemente nach einer bestimmten Ordnung zwischen Teile des Matrixsatzes hineingeschoben, auch im abschließenden Relativsatzes verteilen sich die Einschübe symmetrisch. Die Gliederung dieses Eingangssatzes, der mit seiner vielen Kommata unübersichtlich zu sein scheint,

stellt sich, sobald diese geometrische Anordnung ausgearbeitet wird, gerade sinnvoll dar.

Eine andere kaskadenartige Figur kommt an einer Stelle im "Bettelweib von Locarno" vor, die nach Staiger für die inhaltliche Interpretation der Novelle selbst aufschlußreich ist.⁹ Es handelt sich um folgenden Satz:

Die Frau, da sie sich erhob, glitschte mit der Krücke auf dem glatten Boden aus, und beschädigte sich, auf eine gefährliche Weise, das Kreuz; dergestalt, daß sie zwar noch mit unsäglicher Mühe aufstand und quer, wie es vorgeschrieben war, über das Zimmer ging, hinter den Ofen aber, unter Stöhnen und Ächzen, niedersank und verschied. (BL 196, 12ff.)

Die geometrische Satzgliederung sieht bei diesem Gebilde so aus:

Die Frau,	-----	-----
da	sie sich	erhob,
-----	glitschte mit der Krücke auf dem glatten Boden	aus,
	u n d	
-----	beschädigte sich	das Kreuz;
dergestalt, daß sie zwar noch	mit unsäglicher Mühe	aufstand
	u n d	
quer,	wie es vorgeschrieben war,	über das Zimmer ging,
hinter den Ofen aber,	unter Stöhnen und Ächzen,	niedersank und verschied.

Es begegnet uns hier wieder die kaskadenartige Konfiguration der Matrixsatz-Bestandteile. Allerdings scheint die auffallende Mittelstellung der Verben glitschte und beschädigte sich eine

besondere Nachhaltigkeit für sich zu fordern. Wie Staiger auch beobachtet hat, werden Ereignisse, wie es hier der Fall ist, nur ganz selten im Hauptsatz mitgeteilt.¹⁰ Mit den zwei Verben wird die Prämisse der ganzen Spukgeschichte ausgedrückt. Erst durch das Ausglitschen und Beschädigen des Kreuzes wird aus einer alten hilflosen Bettelfrau eine strafende Gestalt. Durch ihr nächtliches Geräusch erschien sie dem Marchese, der mittelbar an ihren Tod schuldig war,¹¹ wie eine Mahnung an sein einstiges Vergehen. Trotz der vielen Jahre wiederholt sich der fatale Gang geisterhaft in allen seinen Einzelheiten.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die selbständige Stellung des Kernsatzglied quer. Indem die zusätzliche Interpunktion hier als einzige Richtschnur der Dreiteilung dient, erhält quer, das für die spukhafte Nachbildung des Todesganges so entschieden ist, auch eine eigene Komponentenstelle innerhalb der Infrastrukturgruppe. Eine mögliche literarische Funktion kann also hinter dieser geometrischen Aufteilung liegen.

Kleist scheint sich vor allem zu bemühen, einfache syntaktische Strukturen durch unterschiedliche Kombinationen mit anderen Infrastrukturen zu komplexeren Gebilden zu gestalten. Ein solches Bestreben erscheint etwa auch in folgendem Satz aus "Die heilige Cäcilie":

Die Äbtissin, nachdem sie befohlen hatte, der Fremden einen Stuhl hinzusetzen, entdeckte ihr, daß sie bereits durch den Bürgermeister von ihrer Ankunft in der Stadt gehört; und nachdem sie sich, auf menschenfreundliche

Weise nach dem Befinden ihrer unglücklichen Söhne erkundigt, auch sie ermuntert hatte, sich über das Schicksal, das dieselben betroffen, weil es einmal nicht zu ändern sei, möglichst zu fassen: eröffnete sie ihr den Wunsch, den Brief zu sehen, den der Prädikant an seinen Freund, den Schullehrer in Antwerpen geschrieben hatte. (HC 226, 1ff.)

Die Wortgeometrie nimmt hier folgende Gestalt an:

<u>Die</u>	-----	-----
<u>Äbtissin,</u>		
nachdem sie	befohlen hatte,	der Fremden einen Stuhl hinzusetzen,
-----	<u>entdeckte ihr,</u>	-----
daß sie bereits	durch den Bürgermeister von ihrer Ankunft in der Stadt	gehört;
	u n d	
nachdem sie sich,	auf menschen- freundliche Weise,	nach dem Befinden ihrer unglücklichen Söhne erkundigt,
auch sie ermuntert hatte,	sich über das Schicksal,	das dieselben betroffen,
weil es einmal	nicht zu ändern sei,	möglichst zu fassen:
-----	<u>eröffnete ihr</u>	<u>den Wunsch,</u>
den Brief zu lesen,	den der Prädikant	-----
an seinen Freund,	der Schullehrer	in Antwerpen
-----	-----	geschrieben hatte.

Aus dem Vorangehenden wird es einem einsichtig, wie Kleist durch das Einordnen nach den Prinzipien der Symmetrie und Parallelität die Menge des Eingeschobenen in eine sinnvolle Bezogenheit zu einer relativ kurzen und einfachen Haupt-

Infrastruktur bringt. Unser bisheriger Versuch, seine Sätze grundsätzlich nach einem triadischen Prinzip zu zerlegen und die Teile in einer geometrisch sinnvollen Setzung darzustellen, zielt auf die Erhärtung der These, daß unter der scheinbaren Unübersichtlichkeit von Kleists Satzgliederung, eine Ordnung durchaus zu finden ist. Eine Zerlegung und Neuordnung der Sätze auf solche Art bringt außerdem etwas Wichtiges ans Tageslicht. Gerade die überlangen Sätze bei Kleist zeigen sich als Sprachgebilde, deren Gliederung bestimmte Strukturen aufweist. Entgegen mancher Annahme ist in diesen Sätzen ein klares Formprinzip zu erkennen.

Um zu einer tieferen Bedeutung dieser geometrischen Formstruktur in Kleists Kunstprosa vordringen zu können, müssen größer angelegte Untersuchungen unternommen werden. Es soll hier aber auf deren Vorhandensein hingewiesen werden. Der bisherige Befund darf als Indiz dafür gelten, daß gerade in den auffällig langen Sätzen von Kleist mit ihrer ausgiebigen Interpunktion ein Bestreben zur Ordnung und Formgebung zu entdecken ist.

Der Wille zur Ordnung offenbart sich am deutlichsten als das Sammeln der Matrixsatzbestandteile in einer gewisser Formation, etwa als eine treppen- oder stufenartige Anreihung oder als eine in der Mitte konzentrierte Kumulation. Derselbe Wunsch nach Form und Gestalt läßt sich auch in den symmetrisch um diese Ordnung des Matrixsatzes angelegten Einschüben erkennen.

Eine der bisher in dieser Arbeit gewonnenen Erkennt-

nisse ist, daß der Kleistische Satz aus einem sehr einfachen und kurzen Matrixsatz besteht, in dem jedes Bestandteil eine andere Infrastruktur nach sich zieht. Das Auseinanderrücken dieser Bestandteile des Matrixsatzes geht an vielen Textpartien so weit, daß die Grenzen des Matrixsatzes zu verschwinden scheinen. Der Satz sieht außerdem noch durch die unzähligen Kommata der Pseudo Einbettungen wie ein unorganisiertes Gebilde aus, das in eine Unmenge von kleinen Teilen zerhackt ist. Wenn unsere Untersuchungen der Wortgeometrie stimmen, so wirken die geometrischen Bezüge, nicht nur zwischen dem Matrixsatz und dessen Einschüben, sondern auch unter diesen "Spick"-Teilen selbst, wie Kräfte, die das Ganze in eine Ordnung zwingen und zusammenhalten.

Diese verborgene Ordnung in der Satzgliederung hängt unmittelbar mit einem anderen Merkmal des Kleistischen Satzes zusammen: es ist das von vielen konstatierte Element der Spannung. Denn viele Interpreten halten die Auseinanderrückung der Matrixsatzbestandteile (die sich als Teil einer größeren geometrischen Ordnung erweist) für den Grund der Entstehung einer "Spannung" in Kleists Sätzen.

2. Das Element "Spannung" bei Kleist

Bei der Besprechung des Forschungsstands ist schon auf die Theorien zur Erklärung dieses Phänomens eingegangen worden. Die Bemühungen laufen alle darauf hin, die "Spannung" in Kleists Satz nicht nur vom Rhythmus her zu begreifen (vgl. z.B. Beissner)¹² sondern auch von der Syntax. Während

Schneider "Spannung" als das Ergebnis von Kleists eigenartiger Wortfolge erklärt,¹³ bestätigen Bokelmann und Goheen,¹⁴ daß sie durch das Auseinandertreten von syntaktisch zusammengehörigen Satzteilen erzeugt werde. Für Bokelmann sind diese Satzteile etwa "Prädikat" und "Objekt", für Goheen sind es "Subjekt", "Prädikat" und "Objekt". Auch wie schon im Kapitel eins dargelegt wird, ist der Begriff "normale Wortfolge" nicht nur viel zu vage, um als Ansatzpunkt dienen zu können, der Begriff selbst verbietet eine widerspruchsfreie Definition. Von einer Normabweichung läßt sich bei Kleist nur dann im Sinne einer quantitativen Normabweichung sprechen, wenn man an zweierlei denkt: an die POST-FW Topikalisierung eines Nebensatzes-und-eines-Subjekts und zweitens an die vielen Einschübe zwischen Bestandteilen des Matrixsatzes. In jeder anderen Hinsicht baut Kleist sonst seine Sätze nach Strukturen, die ihm in der deutschen Sprache zur Verfügung stehen.

Die Beobachtungen von Bokelmann und Goheen bleiben zwar im Grunde unangetastet. Der feine Unterschied zwischen qualitativer und quantitativer Abweichung muß jedoch auch ihrer Theorie entgegengehalten werden. Bevor wir dies weiter erläutern, wollen wir uns erst mit der Frage auseinandersetzen, aus welchem Denkansatz eigentlich der Begriff "Spannung" hervorgegangen ist. Da begegnen uns auf dem Gebiet der theoretischen Schriften zwei von einander unabhängigen Analysen von Emil Staiger (1946) und Karl Boost (1956).

In seiner Bestimmung zum Wesen des Dramatischen erwähnt Staiger u.a. den "spannenden Stil", der bei weiterer Unterscheidung entweder als der "pathetische" oder als der "problematische" Stil vorkommen kann.¹⁵ Beide stehen nach Staiger auch anderen Gattungen außerhalb der Bühne zur Verfügung. "Problem", dem der Staigersche Begriff "problematischer Stil" zugrunde liegt, wird hier in seinem eigentlichen Sinne verstanden, nämlich als das "Vorgeworfene". Der problematische Dichter, so meint Staiger, müsse als der Werfende das Vorgeworfene in der Bewegung einholen. Des Dichters Werk durchmesse die gerade Linie vom Ausgangspunkt zum Ziel. Das Vorgeworfene sei in der Verserzählung von Lessing "Faustin" die Pointe mit dem unerwünschten Segen Gottes.¹⁶

Staiger beobachtet weiter, daß der problematische Dichter den Leser in Spannung versetzte, wobei folgende Erklärung zum Wesen dieser "Spannung" gegeben wird: "Spannung wird von der Unselbständigkeit der Teile ausgelöst. Kein einziger Teil ist sich selber oder dem Leser genug. Er bedarf der Ergänzung. Der folgende Teil genügt wieder nicht, er wirft eine neue Frage auf oder fordert ein neues Supplement. Erst am Schluß steht nichts mehr aus und wird die Ungeduld befriedigt."¹⁷ Dieser Erläuterung nach ist "Spannung" auf dem Aufbau eines Werkes zurückzuführen, was anderswo auch bestätigt wird, wo davon die Rede ist, daß der dramatische Dichter alle Einzelheiten ordne und nicht raste, bis alles in der einen Idee zusammenhänge.¹⁸ Indessen brau-

che die Beziehung der Teile nicht unbedingt grammatisch ausgedrückt werden zu sein; der Dichter könne die epische Parataxe benutzen und überlasse somit dem Leser, den rechten Zusammenhang zu entdecken. Bediene er sich aber der Hypotaxe, so drängten die Konjunktionen hervor. Auf dem Gebiet der Erzählung biete Kleist mit seinen Novellen gerade musterhafte Beispiele für diese Art von spannungsvollem problematischem Stil.¹⁹

An einem anderen Ort seiner Arbeit scheint Staiger seine dramatisch-inhaltliche "Spannung" mit der anderen Art von Spannung gleichsetzen zu wollen, die ein Satz emaniert: "Die Funktionalität der Teile, das Wesen des dramatischen Stils, ist ausgeprägt im Ganzen des Satzes, wo das Subjekt in einem Bezug zum Prädikat, der Nebensatz in einem Bezug zum Hauptsatz steht und ein Vorblick aufs Ganze nötig ist, um die einzelnen Teile zu verstehen."²⁰ Über diese flüchtige Bemerkung der Satzspannung geht Staiger nicht weiter hinaus. Er hat recht, wenn er meint, daß eine Bezogenheit der Teile sowohl in einem "spannenden" Aufbau als auch in einem Satz erkennbar sei. Wie Spannung vom Satz erzeugt wird, bleibt aber bei ihm ohne genauere Erklärung. Eine Erörterung dessen war auch nicht seine Absicht, geht es ihm doch hauptsächlich um die Wesensbestimmung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen.

Den Ausdruck "Funktionalität der Teile" in einem Satz verwendete er wohl nur zur Veranschaulichung seiner Vorstellung über die Entstehung von Spannung. Offenbar ist der

Begriff "Spannung" selbst bei Staiger als ein Phänomen aufzufassen, das nicht aus einem Satz, sondern aus dem Aufbau eines Werkes erwächst.

Auf dem sprachwissenschaftlichen Gebiet bzw. in den Arbeiten von Erich Drach und Karl Boost finden wir indessen eine ganz andere Definition des Begriffs "Spannung". Drach leitet "Spannung" vom Satz ab, vornehmlich von der verbalen Klammerung, wie sie durch die Aufteilung des deutschen Verbs entsteht.²¹ Zugleich erkennt er diese Rahmenbildung als eine wesentliche Struktur des deutschen Satzes.²² Aus Drachs Studien gehen die Untersuchungen von Boost hervor, in denen der Begriff "Spannung" einer gründlichen Analyse unterzogen wird.

Boost stellt unter dem sprachkommunikativen Gesichtspunkt das Phänomen der Spannung als ein Strukturprinzip des deutschen Satzes dar. Vor allem versucht er Spannung als einen psychologischen Vorgang zu beschreiben, als " . . . einen Gefühlszustand, der eine Anteilnahme an einem Vorgang oder Zustand darstellt in der Erwartung einer Lösung, d.h. eines Aufhebens der Spannung durch ein befriedigendes Ergebnis."²³

Diese Spannung entstehe aus dem irrversiblen Verhältnis von Sprecher und Hörer. Während der Hörer wisse, worauf seine Mitteilung hinausziele, müsse der Hörer auf alle Möglichkeiten der Redeaktualisierung gefaßt sein. Als eine Spannungseinheit löse der Satz mit dem ersten Wort eine Spannung aus, die so lange aufrechterhalten bleibe, bis sie

erst am Schluß durch die Realisierung des letzten Wortes gelöst werde. Schon wegen dieses Umstands weist Boost Satzanfang und Satzende einen besonderen Platz in dem Kommunikationsvorgang zu. Er stellt drei Festpunkte im deutschen Satz fest: Thema, Prädikat und (Satz)ende.

Das Thema bezeichne den Satzanfang, den Sprecher und Hörer miteinander teilten. Als Bezugsmöglichkeit der Kommunikation bedeute es in der Norm einen für Sprecher und Hörer gemeinsamen Ausgangspunkt. Das Wort "Thema" selbst wird zum ersten Mal im philologischen Sinne von Ammann verwendet.²⁴ Im Griechischen bedeutet es "das, von dem etwas ausgesagt wird." Boost hat das Wort nicht nur neudefiniert, er fordert auch eine strenge Scheidung der grammatischen Ebene von der Sinnebene. "Thema" darf nur als ein Sinnbegriff aufgefaßt werden, denn es deckt sich nicht immer mit dem grammatischen Begriff "Subjekt." Das Auseinanderhalten dieser zwei Ebenen und die Erkenntnis der Überlagerung des Grammatischen durch die Sinnebene verdankt Boost den Vorstudien von Drach. Überhaupt bedürfe die Betrachtung des Satzes als Kommunikationsmittel ganz anderer Kategorien als der grammatischen.

Auch im Anschluß an Drach erkennt Boost dem Verb eine besondere Überlegenheit im Satz zu, da es ja die Fähigkeit hat, den Bezug zwischen Subjekt, sich selbst und den anderen Kernsatzgliedern formalistisch eindeutig herzustellen. Als ein solches verbindendes und ordnendes Satzelement bildet das Verb daher für Drach und Boost die Satzmitte.

Teilt Drach aber den Satz in "Vorfeld", "Mitte" und "Nachfeld" ab, so gilt für Boost statt der Dreigliedrigkeit lediglich eine Zweigliedrigkeit aus "Thema" und "Rhema".

"Rhema" umfaßt alle Kernsatzglieder, deren äußerste formale Grenzen das finite Verb und das Satzende bilden. Dieser Abgrenzung liegt die Beobachtung zu Grunde, daß im Deutschen nur dem FV die zweite Stelle im Satz zukommt, wobei das NCOMP (+Verb) immer am Satzende steht. Sonach vollziehe sich erst durch die Aktualisierung des Satzendes die endgültige Sinnggebung.²⁵

Bei einer Mitteilung erwecke das Thema beim Hörer eine "Spannung". Denn nach dem Thema erwarte der Hörer den Fortgang, der ein funktionell vom Thema verschiedenes Sprach-element sei, nämlich das Rhema. Aus dem Suchen des fragenden Themas nach einem antwortenden Rhema gingen verschiedene Spannungen hervor, bis sie das Satzende löse. Die verschiedenen Spannungen erwachsen nicht nur aus dem Spannungsverhältnis zwischen Thema und Rhema; jede dieser zwei Größen könne noch andere Spannungsmomente auslösen, etwa durch die Aufteilung von FV und NCOMP (Boost: "Prägungen", "Direktiva", nicht, usw.)--oder von Artikel bzw. Präposition und Substantiv. Ja, gerade aus dem Spannungsprinzip will Boost die für das Deutsche so charakteristische "Entzweiung" erklären.²⁶

In einem verstärkten Grad tritt diese Spannung als "Spannungsstau" auf. Ein "Spannungsstau" geschieht nach Boost durch das Unterbrechen eines glatten Ablaufs. Letz-

terer sei lediglich eine ungestörte Aufeinanderfolge von Elementen, die funktionell voneinander verschieden seien und somit in einem, der Thema-Rhema Struktur vergleichbaren Verhältnis stünden. Wenn im Gegensatz dazu ein funktionell identisches Element einem anderen folge, so bewirke dies einen Spannungstau.

Im Satz Franz war ein mittelgroßer, stämmiger Mensch, an die dreißig, mit ruhigen . . . fast schläfrigen Zügen richte sich die Erwartung des Hörers nach dem Kernsatzglied mittelgroß auf das passende Substantiv. Es komme aber stattdessen ein zweites Adjektiv, das auch wie das erste nach dem Substantiv "suche". Das Auftreten dieses zweiten Adjektivs, das funktionell dem ersten identisch sei, widerstrebe der Erwartung des Hörers, die von vornherein eine Wiederholung dergleichen Elemente ausschließe. Eine Reihe kausaler Vorgänge finde sich nun ein. Der glatte Ablauf werde zunächst gehemmt, denn: "Es tritt ein Halt ein, schon um diesem Element die Möglichkeit zu geben, seinen Platz einzunehmen."²⁷ Dadurch, daß mit dem zweiten Element das "Rhema" nicht gegeben werde, steigere sich die Spannung, was nach Boosts Terminologie eben als "Spannungstau" bezeichnet wird.

So wie im Satz entdeckt Boost auch bei Satzverbindungen sowohl den glatten Ablauf als auch den Spannungstau. Sei es bei einer Satzreihe oder bei einem Satzgefüge, die Berührung von zwei Sätzen, beide als zwei Spannungseinheiten anzusprechen, bewirke die gleiche Unterbrechung des glatten

Ablaufs. Ausnahmen bildeten bestimmte Konjunktionen wie und, oder, die Korrelativen sowohl als auch, weder noch, und entweder oder. Diese Konjunktionen höben den "Stau" auf, sie ermöglichten einen glatten Ablauf.²⁸ Die Beziehungen der Sätze zueinander, aber auch die Berührung von einem Satz mit einer Apposition, stauten die Spannung auf.

Dabei ist es nach Boost sinnfällig, wie jede Unterbrechung oder jeder Spannungsstau durch ein Komma markiert wird. Er fragt sich daher, ob die deutsche Zeichensetzung vielleicht vom Prinzip der Satzspannung erläutern lasse, um ihren praktischen Gebrauch durch eine sinnvolle Ordnung zu erleichtern.²⁹ Er glaubt schließlich, daß die deutsche Wortstellung sich aus dem Spannungsprinzip erkläre. Die einzelnen Kernsatzglieder bestimme nämlich ihr Mitteilungswert auf solche Weise, daß das Wort mit dem höchsten Wert so weit ans Satzende trete, wie ihm die Satzform erlaube.³⁰

"Spannung" hat in den Arbeiten von Drach und Boost eine ganz andere Bedeutung als in der Poetik von Staiger. Jene bezeichnen "Spannung" als eine Charakteristik der Redemittelteilung, dieser nennt es als Merkmal eines dramatischen Stils. Es ist erstaunlich, wie beide Analysen trotz des unterschiedlichen Ausgangspunkts sich dergleichen Termini bedienen wie "Spannung" und "funktionell", bzw. "Funktionalität" (Staiger). Es ergeben sich dabei in ihren Betrachtungen auch Überlappungen, indem beide die Notwendigkeit zweier Pole zur Schaffung der Spannung erkennen. Bei Staiger erscheinen sie als "Ausgangspunkt" und "Ziel" (oder "Vorwurf"

vgl. Staiger, op. cit., S. 160.)--bei Boost als "Thema" und "Rhema".³¹

Bisher geht die Anwendung des Begriffs "Spannung" in der Kleistforschung entweder auf die Staigersche oder auf Boostsche Deutung zurück. In den meisten Fällen bleibt dieser Hinweis aus. Aber auch wenn z.B. wie durch Jutta Goheen der Verweis auf Drach und Boost gegeben wird, so bereitet dies nichtsdestoweniger eine kleine Schwierigkeit. Denn wenn "Spannung" ein Merkmal des deutschen Satzes ist, ja überhaupt in jedem deutschen Satz vorliegt, wie Drach und Boost es sehen, so fragt sich, wie diese "Spannung" zugleich Zeit das besondere Charakteristikum von Kleists Individualstil sein kann. Gerade vom Standpunkt der beiden Forscher aus wäre es nur logisch, daß die Sätze in Kleists Briefen ebenso gut "Spannung" schaffen können wie die Sätze in seinen Novellen.

Dieser Widerspruch liegt eindeutig in Bokelmanns Analyse vor.³² Er bezieht sich zwar nirgendwo in seiner Arbeit auf die Untersuchungen von Drach und Boost, die Anwendung bestimmter Termini wie "Spannungsverhältnis", "Satzspannung" oder "Verklammerung", impliziert aber, daß ihm ihre Gedanken über den Satz als eine Spannungseinheit nicht ganz unbekannt sind. Allerdings ist es fraglich, ob er sie korrekt verstanden und darüber hinaus, das Spannungsphänomen in Kleists Kunstprosa richtig erhellt hat. Im folgenden Satz aus der "Marquise von O...":

Der russische Offizier, der, nach der Rolle zu urteilen,

die er spielte, einer der Anführer des Sturms zu sein schien, gab ihm, unter Begleitung einer Wache, diese Freiheit; setzte sich, mit einiger Eilfertigkeit, an die Spitze eines Detachements, entschied, wo es noch zweifelhaft sein mochte, den Kampf, und bemannte schleunigst die festen Punkte des Forts.
(MO 106, 14ff.)

gibt es die Matrixsätze: Der russische Offizier, . . . gab ihm, unter Begleitung einer Wache diese Freiheit; [der russische Offizier] setzte sich, mit einiger Eilfertigkeit, an die Spitze eines Detachements, [der russische Offizier] entschied, . . . den Kampf, und [der russische Offizier] bemannte schleunigst die festen Punkte des Forts. In diesen Matrixsätzen erstreckt sich das "Spannungsfeld" von Der russische Offizier bis zum Satzende des Forts, wobei die "Spannungsführung" (Boost) als ein Mit- und Durcheinander gestalteter Vorgang vorzustellen ist.

Das von Bokelmann beobachtete Spannungsverhältnis zwischen entschied und den Kampf erklärt sich leicht durch die Unterbrechung des glatten Ablaufs, d.h. durch den Einschub des Nebensatzes wo es noch zweifelhaft sein mochte. Es ist aber nicht einleuchtend, weshalb dieses Spannungsverhältnis in kausaler Beziehung zum Satzschluß und bemannte schleunigst die festen Punkte des Forts stehen soll.³³ Von Boosts Standpunkt her betrachtet, würde das Satzende (als Teil des Rhemas) eher in direktem Spannungsverhältnis zum Thema Der russische Offizier stehen, wobei im Satzschluß selbst unter dessen Kernsatzgliedern noch verschiedene Spannungen entstehen, etwa zwischen bemannte und die festen Punkte des Forts.

Wenn Bokelmann ferner zum Schluß kommt, daß sich die "Satzspannung" als ein gestaltendes Prinzip bei Kleist erwiesen habe, so schuldet er uns sicher eine Rechtfertigung, warum "Spannung", die ja in jedem deutschen Satz latent ist, besonders zum "gestaltenden Prinzip" eines Dichters wie Kleist werden könnte. Auch mit der Feststellung, daß durch die Auseinanderrückung von Bestandteilen des Matrixsatzes eine Spannung erzeugt werde, werden Bokelmann und Goheen der Sachlage nicht ganz gerecht. Ihre Beschreibung ist durchaus nicht falsch. Es geht hier aber darum, daß damit die Spannung bei Kleist noch nicht entscheidend bestimmt wird.

Bildet nach Drach und Boost j e d e deutsche Satz eine Spannungseinheit, so ist von ihrem theoretischen Standpunkt her das Phänomen "Spannung" als ein dichterisches Gestaltungsprinzip wegen ihres zusätzlich erhöhten Wertes für die Interpretation von Kleists Sprachgebrauch dennoch zu rechtfertigen. Diese überaus hoch gesteigerte "Spannung" kommt den Sätzen von Kleist durch die bereits festgestellte normabweichende Häufigkeit des Einschubs zu. Damit ist nicht nur die Einbettung der Infrastrukturen gemeint, deren Bedeutung durch die Analyse der Satzkomplexität gesichert wird. Auch die Isolierung des Subjekts, die in Kleists Prosatexten am häufigsten in den Novellen auftritt, kommt durch Einschub zustande. Ihre normabweichende Frequenz ist daher auch nur ein weiterer Beweis für die Häufigkeit des Einschubs.

Spannung als eine Eigentümlichkeit von Kleists novel- listischer Prosa läßt sich aus dem Blickpunkt der Boostschen

Theorien nur behaupten, wenn man damit meint, daß durch die überhohe Frequenz der Einschübe eine zusätzliche Spannung in den Sätzen entsteht. Vom Spannungsprinzip her bedeutet der exzessive Einschub einen wiederholt eingeschalteten Spannungsstau. Wegen seines ausgebildeten Flexionssystems kann sich das Deutsche im Vergleich zu anderen Sprache mehr und häufiger Einschübe im Satz erlauben. Die Ganzheit eines durch Einschub getrennten Satzteils wird dabei durch formale Kongruenz weiter aufrechterhalten. Von dieser Sicht aus wäre es daher ungenügend, wollte man die Auseinanderrückung von Satzteilen schon als das Eigentümliche von Kleists Syntax bezeichnen. Ausschlaggebend ist vielmehr die hohe Frequenz oder die quantitative "Übertreibung" dieses von der Sprache gegebenen Vorgangs.

Die aus der Isolierung des Subjekts hervorgehende Spannung dürfte dabei wegen ihres Prozentsatzes (vgl. Tabelle 1 im zweiten Kapitel) für die besondere Spannung in Kleists Sätzen eine spezifische Rolle spielen. Kleist scheint hier die Relevanz von Satzanfang und -ende intuitiv begriffen zu haben. Durch den Einschub nach dem grammatischen Subjekt schafft er einen Spannungsstau am Satzanfang, wobei das Thema damit in einem umso mehr gesteigerten Spannungsverhältnis zum Rhema steht. Wenn dazu der Rhema des Matrixsatzes ganz bis zum Ende des Satzgefüges hingehalten wird, wie im folgenden Beispiel, so haben wir es auch mit einem im Sinne Staigers "spannungsvoll" dramatisch aufgebauten Satz zu tun:

Die Frau, nachdem sie einen Kasten, der ihr zur Seite stand, aufgemacht, und das Geld, nach Sorte und Menge, weitläufig und umständlich darin geordnet, und den Kasten wieder verschlossen hatte, schützte ihre Hand vor die Sonne, gleichsam als ob sie ihr lästig wäre, und sah mir an; (Hervorhebung von mir, MK 91, 36ff.)

Wie im Drama das Wesentlichste erst im fünften Akt gegeben wird,³⁴ so steht auch in einem solchen Satz der "Schlüssel" am Schluß. In Satzgefügen wie diesem kongruiert der Spannungsbegriff aus der Poetik mit dem aus der Sprachkommunikation.

Die Textpartie oben bildet einen Teil dessen, was der Kurfürst von Sachsen seinem Kämmerer erzählt, nämlich was ihm und dem Kurfürsten von Brandenburg auf der Begegnung mit einer Zigeunerin in Jüterbock zugestossen ist. Nachdem die Frau dem Kurfürsten von Brandenburg eine verheißungsvolle Zukunft vorausgesagt hat, fragt der Kurfürst von Sachsen sie auch nach seiner eigenen. Die Antwort der Zigeunerin wird aber vom Erzähler nicht sofort gegeben. Vielmehr erfolgt eine Verzögerung, die die Erwartung des Lesers umso mehr anspannt. Kleists Satz beginnt mit einer Fixierung auf die Zigeunerin. Der Leser, der die Antwort von ihr erwartet, glaubt durch das eröffnende Thema Die Frau die Aussage bald zu erfahren. Jedoch, sie bleibt aus. Denn weder mit dem Aufheben ihrer Hand vor die Sonne noch mit dem Aufblicken gibt die Zigeunerin Bescheid. Erst in den nachfolgenden Stellen wird mit der Überreichung der Kapsel an Michael Kohlhäas die Frage entschieden. Syntaktisch kommt diese inhaltliche Verzögerung durch das Hinhalten des zum Satzanfang

Die Frau passenden Verbs zum Ausdruck. Diese Stelle wäre auch ein weiteres Beispiel für die Beobachtung von Schneider, Kleists Satzgestaltung sei dem Dargestellten angepaßt (vgl. S. 35ff. der vorliegenden Arbeit).

3. Zusammenfassung

Das Fesselnde an Kleists Sprache liegt wohl darin, daß er mit Hilfe von zwei Satzformationsregeln, die er rigoros anwendet, eine Syntax mit höchster literarischer Wirkung zu schaffen weiß. Ist die Bildung der Kernsätze einem Sprachträger von der Sprache her vorgeschrieben, so verfügt er doch über eine relative Freiheit darin, wie er diese Kernsätze zueinander in Beziehung bringen will. Die Kombinationsmöglichkeit geben ihm die fünf Satzformationsregeln (vgl. Kapitel zwei). Von diesen fünf entscheidet Kleist sich immer wieder für zwei bestimmte: (1) die POST-FV Topikalisation von einem Nebensatz und einem Subjekt und (2) die Einbettung von Infrastrukturen jeglicher Art in einen Matrixsatz, ja häufiger auch in eine eingeschobene Infrastruktur selbst.

Damit erschöpft sich die Variationsbreite von Kleists Satzgefüge. Ja, es darf sogar festgestellt werden, daß seine Syntax ein Anstrich von Monotonie hat. Indem seine Sätze hauptsächlich nach den zwei erwähnten Satzformationsregeln gebildet werden, ist seine Satzgestaltung auch voraussagbar. Zwar hat er die Möglichkeit, mit einem anderen Kernsatzglied als dem grammatischen Subjekt seine Sätze zu eröffnen, jedoch

beharrt Kleist beinahe starr darauf, einen Satz nach dem anderen mit jenem Element als Thema anzufangen.

An einer Stelle in "Michael Kohlhaas" fällt dieses berechenbare Thema besonders auf. Der Kurfürst von Sachsen hält eine Ratsversammlung zur Entscheidung der Frage, welche Maßnahme gegen Michael Kohlhaas eingetroffen werden soll. Einer nach dem anderen melden sich die Mitglieder des Rats zum Wort. Die Einförmigkeit des Satzvorfelds sticht ins Auge. Jede Person steht namentlich als ein isoliertes Subjekt am Satzanfang, ihre Meinung und Gedanken sofort anschließend: (MK 49, 30-52, 23)

Der Kurfürst erhielt . . .

Der Kämmerer, (Einschub), nahm zuerst das Wort . . .

Der Großkanzler des Tribunals, (Einschub), äußerte . . .

Der Prinz Christiern von Meißen, (Einschub), äußerte . . .

Der Kämmerer, (Einschub), sagte . . .

Der Prinz, (Einschub), versicherte . . .

Der Kurfürst, (Einschub), wandte sich . . .

Der Graf Kallheim, (Einschub), sagte . . .

Der Mundschenk, (Einschub), nahm das Wort . . .

Der Kurfürst, (Einschub), sagte . . .

Bezeichnend für die monotone Behandlung des Themas oder das Gebiet des Vorfelds im Satz bei Kleist ist zweierlei: Dieses satzeröffnende Subjekt ist in den meisten Fällen schmucklos, ohne attributive Erweiterungen. Darüber hinaus wechselt mit erstaunlicher Regelmäßigkeit ein isoliertes Subjekt mit einem nicht-isolierten. Aus diesen zwei Aspekten ergibt

sich eine Syntax, deren Satzvorfeld ziemlich einförmig mit wenig Variation ist. Am besten zeigt sich das durch Vergleiche mit anderen Dichtern. Im Folgenden sollen zwei Textpartien aus Kleists "Michael Kohlhaas" mit Auszügen aus Fouques "Undine" und Goethes "Das Märchen" verglichen werden.

"Michael Kohlhaas", MK 10, 17ff.

Der Burgvogt, (Einschub), kam . . .
 Kohlhaas fragte . . .
 Er sagte . . .
Der Schloßvogt, (Einschub), versetzte . . .
 Der Roßkamm versicherte . . .
 Doch der Vogt erwiderte . . .
Der Roßhändler, (Einschub), stieg . . .
 Er ging . . .; der Vogt folgte . . .; und beide traten . . .
 Es traf sich . . .
 Der Junker fragte . . .; die Ritter, (Einschub), wurden . . .

"Michael Kohlhaas", MK 38, 4ff.

Herse, (Einschub), führte . . .;
 und die Feuersbrunst war . . .
Der Landvogt, (Einschub), fand . . .;
 das Volk hatte sich . . .
Zwei Bürgermeister, (Einschub), bewiesen . . .;
 der unvernünftige, mit Spießen und Stangen bewaffnete Haufen
 gab . . . und eben war man, . . .
Diesem würdigen Herrn, (Einschub), war es . . .;
 und da er . . .
 Er stieg . . .; und da Herr Otto von Gorgas wohl fühlte . . .
 Als man . . ., stiegen gotteslästerliche und entsetzliche
 Verwünschungen . . .
Das Volk, (Einschub), nannte . . .;
 und nach einem . . ., erreicht man . . .
 Mittlerweile setzte die Rückkehr des Eilboten . . .
 Denn die Landesregierung, (Einschub), wollte . . .

vielmehr verpflichtete sie . . .
Der Landvogt, (Einschub), . . .; der Landvogt, (Einschub),
entschloß sich . . .
 Er plackte . . .;
ein verdeckter Wagen, (Einschub), fuhr . . .;
 und da das Volk . . ., brach er selbst . . .

Friedrich de la Motte Fouqué, "Undine"³⁵

Es mögen . . .
 Er wohnte . . .
Der grüne Boden, (Einschub), streckte sich . . .
 und es schien . . .
 Eins ging . . .
 Von Menschen freilich war . . .
 Denn hinter der Erdzunge lag . . .
 Der alte fromme Fischer jedoch durchschritt . . .
 Es ward ihm . . .
 Da er nun . . .
 Was er . . . geträumt hatte, zückte ihm . . .
 Ja, als er . . . aufhob, kam es ihm . . .
 Er nahm sich aber . . .
 Zugleich betete er . . .
 Der weiße, nickende Mann ward . . .
 Wer verursacht hatte, war ein schön geschmückter Ritter,
 der . . .
 Ein scharlachroter Mantel hing . . .
Der weiße Hengst, (Einschub), war schlankeren baus . . .
 Dem alten Fischer war es . . .
 Da hielt der Ritter . . .
 (Direkte Rede), entgegnete der Fischer . . .
 Euch selbst aber will ich . . .
 Der Ritter war . . .

Goethe, "Das Märchen"³⁶

Die Sonne war . . .
 Man sah sich . . .

Nicht unangenehm erschien daher das alte Weib . . .
 Mit der größten Sicherheit und mit vielem Ausdruck sagten
 sie . . .; besonders zeigten sie sich . . .
 Bescheiden schlugen die Frauenzimmer . . ., und das Lob
 ihrer Schönheit verschönerte . . .
 Jedermann war . . .
 Ungeachtet der Versicherung ihres Mannes, (Einschub), be-
 hauptete sie . . .
 Der Alte mit der Lampe hatte . . .
 Und wirklich war Mitternacht . . ., man wußte . . .
 Der Alte sah . . .
 Nach diesen Worten entstand . . .;
 denn alle gegenwärtigen Personen sprachen für sich;
 eingeschlafen war die eine . . .
 und man konnte es ihnen . . .
 denn es war . . .
 Die flammenden Jünglinge hatten . . .

Bei Kleist ist es nicht zu übersehen, wie das isolierte
 Subjekt regelmäßig mit einem nicht isolierten sich abwech-
 selt. Kein Attribut erweitert es, hart und eckig nimmt das
 Subjekt seinen Platz am Satzanfang ein. Bei den zwei anderen
 Dichtern erfährt die Gestaltung des Themas eine größere Va-
 riation. Dadurch, daß bei ihnen das Subjekt nicht regelmäßig
 als Thema erscheint, ist das Satzvorfeld auch abwechslungs-
 reicher und lebendiger. Und wenn ein nominales Subjekt als
 Thema funktioniert, wie das meistens bei Kleist der Fall ist,
 so steht es bei Fouqué und Goethe nicht ganz schmucklos, son-
 dern es wird durch Attribute lockerer gemacht: der grüne Bo-
den, der fromme Fischer, der weiße, nickende Mann, der weiße
Hengst, dem alten Fischer, usw. (Fouqué) oder Der Alte mit
der Lampe, die flammenden Jünglinge (Goethe).

So einförmig und variationsarm das Thema bei Kleist ist, umso überraschender ist die literarische Wirkung seiner Syntax. Denn bemerkenswert ist doch, wie unermüdlich man bisher Kleists Satzgestaltung in mannigfaltigen Bezug zur inhaltlichen Struktur bringen will. Sei dies die Fähigkeit des Kleistischen Satzes, den Widerstand des Ichs syntaktisch greifbar zu machen (Beissner), oder die Unvereinbarkeit zwischen Personen und Geschehen zum Ausdruck zu bringen (Staiger) oder gar äußere Vorgänge in der Syntax nachzubilden (Schneider). Obwohl Kleists Thema bei näherer Analyse keine allzu große Gestaltungsvariation zeigt, hat es dennoch eine große literarische Wirkung. Gerade in diesem paradoxen Befund manifestiert sich die große Sprachkunst von Kleist.

ANMERKUNGEN ZUM KAPITEL 4

¹Klaus Müller-Salget, "Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen," Zeitschrift für deutsche Philologie 92, Heft 2 (Juni 1973): 185-210; fortan: "Doppeldeutigkeit".

²Richard Matthias Müller, "Kleists 'Michael Kohlhaas'," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44, Heft 1 (März 1970): 101-19.

³R. S. Lucas, "Studies in Kleist. 'Michael Kohlhaas': I. Problems in 'Michael Kohlhaas'. II. 'Das Erdbeben in Chili'," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44, Heft 1 (März 1970): 120-70.

⁴Müller-Salget, "Doppeldeutigkeit", S. 191.

⁵Ibid., S. 203.

⁶Ibid., S. 202.

⁷Emil Staiger, "Heinrich von Kleist: 'Das Bettelweib von Locarno': Zum Problem des dramatischen Stils" in Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert, 4. Aufl. (Zürich: Atlantis, 1963), S. 100-17, S. 97; fortan: "Bettelweib".

⁸Horst Turk, Dramensprache als gesprochene Sprache: Untersuchungen zu Kleists "Penthesilea", Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 31, 2. Aufl. (Bonn: H. Bouvier, 1968), S. 60.

⁹Staiger, "Bettelweib", S. 91 und 99.

¹⁰Ibid., S. 91.

¹¹Ibid., S. 103.

¹²Friedrich Beissner, "Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus" in Festschrift für Paul Kluckhohn und

Hermann Schneider: Gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag, hg. v. ihren Tübinger Schülern (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1948), S. 427-44.

¹³Karl Ludwig Schneider, "Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils," in Heinrich von Kleist: Vier Reden zu seinem Gedächtnis, Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, 2. Aufl. (Berlin: Erich Schmidt, 1965), S. 27-43.

¹⁴Siegfried Bokelmann, "Betrachtungen zur Satzgestaltung in Kleists Novelle 'Die Marquise von O...'," Wirkendes Wort 8, Heft 2 (Dezember 1957):84-9; fortan: "Betrachtungen"; Jutta Goheen, "Der lange Satz als Kennzeichen der Erzählweise im 'Michael Kohlhaas'," Wirkendes Wort 17, Heft 4 (Juli/August 1967):239-46.

¹⁵Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, 7. Aufl. (Zürich: Atlantis, 1966), S. 143f.; fortan: Grundbegriffe.

¹⁶Ibid., S. 160. Das kurze Gedicht von Lessing möge hier zitiert werden (Staiger, *ibid.*, S. 157):

Faustin

Faustin, der ganze fünfzehn Jahr
Entfernt von Haus und Hof und Weib und Kindern war,
Ward, von dem Wucher reich gemacht,
Auf seinem Schiffe heimgebracht.
"Gott" seufzt' der redliche Faustin,
Als ihm die Vaterstadt in dunkler Fern' erschien,
"Gott strafe mich nicht meiner Sünden
Und gib mir nicht verdienten Lohn!
Laß, weil du gnädig bist, mich Tochter, Weib und Sohn
Gesund und fröhlich wieder finden."
So seufzt' Faustin, und Gott erhört den Sünder.
Er kam und fand sein Haus in Überfluß und Ruh.
Er fand sein Weib und seine beiden Kinder,
Und--Segen Gottes!--zwei dazu.

¹⁷Ibid., S. 161.

¹⁸Ibid., S. 175.

¹⁹Ibid., S. 162.

²⁰Ibid., S. 205.

²¹Erich Drach, Grundgedanken der deutschen Satzlehre (Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg, 1940; 4., unveränderte Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963), S. 41; fortan: Grundgedanken.

²²Ibid., S. 43.

²³Karl Boost, Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes: Der Satz als Spannungsfeld, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur 4, 2., unveränderter Nachdruck (Berlin: Akademie, 1956), S. 18; Hervorhebung von Boost; fortan: Neue Untersuchungen.

²⁴Ammann, "Die Stellungstypen des lateinischen attributiven Adjectivums," Indogermanische Forschungen 19 (1911), 12, S. 14-15 (zitiert nach Boost, *ibid.*, S. 8).

²⁵Boost, Neue Untersuchungen, S. 40.

²⁶Ibid., S. 85.

²⁷Ibid., S. 75.

²⁸Ibid., S. 75 und 78.

²⁹Ibid., S. 79.

³⁰Ibid., S. 86.

³¹Indem Boost die Kernsatzglieder von ihrer kommunikativen Funktion her betrachtet, läuft er den Bemühungen von Hockett und der Prager Schule voraus (Vgl. Kap. 2, Anmerkung 20). In Hocketts Begriffspaar Topic und Comment trifft man Boosts Konzept der Thema-Rhema Struktur wieder. Dem "kommunikativen Dynamismus" der Prager Schule vorwegnehmend, entfaltet Boost ebenfalls aus dem Spannungsprinzip Gedanken über den Mitteilungswert der Kernsatzglieder in einem fertigen Satz.

³²Bokelmann, "Betrachtungen".

³³Ibid., S. 89.

³⁴Staiger, "Bettelweib", S. 112: "Das Ganze, obgleich es für den Dramatiker von vornherein bekannt sein muß, zeigt sich am Schluß. So sind im Drama alle Teile auf den Schluß hin angelegt, Funktionen des fünften Akts, der dem Kunstwerk sein Gesicht gibt."

³⁵Friedrich de La Motte-Fouqué, "Undine", in Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Romantik Bd. 14: Märchen, Bd. 1, hg. Andreas Müller (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969), S. 233-302; S. 233-4.

³⁶Johann Wolfgang von Goethe, "Das Märchen," in "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", Goethes Werke, hg. Erich Trunz, 14 Bde. (Hamburg: Christian Wegner, 1948-60), Bd. 6 (7. Aufl., 1968): 209-41; S. 230-1.

ANHANG I

"Das Bettelweib von Locarno" (Berliner
Abendblätter 11.10.1811) ohne
eingeschobene Nebensätze

1. Am Fuße der Alpen, (AP=Apposition), befand sich ein altes, (att.P.=attributives Partizip) Schloß, das man jetzt, (Kond.s.=Konditionalsatz), in Schutt und Trümmern liegen sieht: ein Schloß mit hohen und weitläufigen Zimmern, in deren Einem einst, auf Stroh, (Rel.s.=Relativsatz), eine alte, kranke Frau, (Rel.s.), von der Hausfrau, aus Mitleiden gebettet worden war.

2. Der Marchese, (Rel.s.), (Lok.s.=lokaler Nebensatz), befahl der Frau unwillig, aus dem Winkel, (Lok.s.), aufzustehen, und sich hinter den Ofen zu verfügen.

3. Die Frau, (Temp.s.=temporaler Nebensatz), glitschte mit der Krücke auf dem glatten Boden aus, und beschädigte sich auf eine gefährliche Weise, das Kreuz; dergestalt, daß sie zwar noch mit unsäglicher Mühe aufstand, und quer, (Mod.s.=modaler Nebensatz), über das Zimmer ging: hinter den Ofen aber, unter Stöhnen und Ächzen, niedersank und verschied.

4. Mehrere Jahre nachher, (Temp.s.), fand sich ein Genuesischer Ritter bei ihm ein, der das Schloß, seiner schönen Lage wegen, von ihm kaufen wollte.

5. Der Marchese, (Rel.s.), gab seiner Frau auf, den Fremden in dem (att.P.) Zimmer, (Rel.s.), unterzubringen.

6. Aber wie betreten war das Ehepaar, als der Ritter mitten in der Nacht, verstört und bleich, zu ihnen herunter kam, hoch und theuer versichernd, daß es in dem Zimmer spuke, indem etwas, (Rel.s.), mit einem Geräusch, (Vergl.s.=Vergleichssatz), im Zimmerwinkel aufgestanden, mit vernehmlichen Schritten, langsam und gebrechlich, quer über das

Zimmer gegangen, und hinter dem Ofen, unter Stöhnen und Ächzen, niedergesunken sei.

7. Der Marchese erschrocken, er wußte selbst nicht recht warum, lachte den Ritter mit erkünstelter Heiterkeit aus, und sagte, er wolle sogleich aufstehen, und die Nacht, zu seiner Beruhigung, mit ihm in dem Zimmer zubringen.

8. Doch der Ritter bat um die Gefälligkeit, ihm zu erlauben, daß er auf einem Lehnstuhl, in seinem Schlafzimmer übernachtete; und als der Morgen kam, ließ er anspannen, empfahl sich und reißte ab.

9. Dieser Vorfall, (Rel.s.), schreckte auf eine dem Marchese höchst unangenehme Weise, mehrere Käufer ab; dergestalt, daß (Kaus.s.=Kausalsatz), (Daßs.=Daßsatz), er, (Inf.s.=Infinitivsatz), beschloß, die Sache in der nächsten Nacht selbst zu untersuchen.

10. Demnach ließ er, beim Anbruch der Dämmerung, sein Bett in dem besagten Zimmer aufschlagen, und erharrte, (Inf.s.), die Mitternacht.

11. Aber wie erschüttert war er, als er, in der That, mit dem Schlage der Geisterstunde, das unbegreifliche Geräusch wahrnahm; es war, als ob ein Mensch sich von Stroh, (Rel.s.), erhob, quer über das Zimmer ging, und hinter dem Ofen, unter Geseufz und Geröchel niedersank.

12. Die Marquise, am andern Morgen, (Temp.s.), fragte ihn, wie die Untersuchung abgelaufen; und (Kaus.s.), und, (Temp.s.), (Daßs.), so erschrak sie, (Vergl.s.), und bat ihn, (Temp.s.), sie noch einmal, in ihrer Gesellschaft, einer kaltblütigen Prüfung zu unterwerfen.

13. Sie hörten aber, samt einen treuen Bedienten, (Rel.s.), in der That, in der nächsten Nacht, dasselbe unbegreifliche, gespensterartige Geräusch; und nur der dringende Wunsch, (Inf.s.), es koste was es wolle, vermogte sie, das Entsetzen, (Rel.s.), in Gegenwart ihres Dieners, zu unterdrücken, und dem Vorfall irgend eine gleichgültige und zufällige Ursache, (Rel.s.), unterzuschieben.

14. Am Abend des dritten Tages, (Temp.s.), (Inf.s.), fand sich zufällig der Haushund, (Rel.s.), vor der Thür desselben ein; dergestalt, daß die Marquise, in der unwillkürlichen Absicht, außer ihrem Mann noch etwas Drittes, Lebendiges, bei sich zu haben, den Hund mit sich in das Zimmer nahm.

15. Das Ehepaar, (Part.s.=Partizipialsatz), (Part.s.), (Part.s.), (Rel.s.), setzen sich, gegen eilf Uhr, jeder auf sein Bett; (Temp.s.), (Inf.s.), legt sich der Hund, (Part.s.), in der Mitte des Zimmers nieder und schläft ein.

16. Drauf, (AP), läßt sich das entsetzliche Geräusch wieder hören; jemand (Rel.s.), hebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor; man hört das Stroh, (Rel.s.); und mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund, hebt sich plötzlich, (Part.s.), vom Boden empör, und (Part.s.), (Vergl.s.), rückwärts gegen den Ofen, weicht er aus.

17. Bei diesem Anblick stürzt die Marquise, mit sträubenden Haaren, aus dem Zimmer; (Temp.s.), (Rel.s.) und (Kaus.s.) läßt sie den Wagen anspannen, in der Absicht, um nach der Stadt zu fahren.

18. Aber (Temp.s.), sieht sie schon das Schloß ringsum in Flammen aufgehen.

19. Der Marchese, (Part.s.), hatte eine brennende Kerze genommen, und es an allen vier Ecken, müde seines Lebens, angesteckt.

20. Vergebens schickte sie Leute hinein, den Unglücklichen zu retten; er war auf die elendiglichste Weise bereits umgekommen, und noch jetzt liegen, (Part.s.), seine weißen Gebeine in dem Winkel des Zimmers, von welchem er (Temp.s.) das Bettelweib hatte aufstehen heißen.

ANHANG II

"Das Bettelweib von Locarno" (Berliner
Abendblätter 11.10.1811) ohne
Pseudo Einbettungen

Am Fuße der Alpen, bei Locarno im oberen Italien, befand sich ein altes, einem Marchese gehöriges Schloß, das man jetzt, wenn man vom St. Gotthard kommt, in Schutt und Trümmern liegen sieht; ein Schloß, mit hohen und weitläufigen Zimmern, in deren Einem einst, (auf Stroh), das man ihr unterschüttete, eine alte, kranke Frau, die sich bettelnd vor der Thür eingefunden hatte, von der Hausfrau, (aus Mitleiden), gebettet worden war. Der Marchese, der, bei der Rückkehr von der Jagd, zufällig in das Zimmer trat, wo er seine Büchse abzusetzen pflegte, befahl der Frau unwillig, aus dem Winkel, in welchem sie lag, aufzustehn, und sich hinter den Ofen zu verfügen. Die Frau, da sie sich erhob, glitschte mit der Krücke auf dem glatten Boden aus, und beschädigte sich auf eine gefährliche Weise das Kreuz; dergestalt, daß sie zwar noch mit unsäglichlicher Mühe aufstand, und quer, wie es ihr vorgeschrieben war, über das Zimmer ging: hinter den Ofen aber, (unter Stöhnen und Ächzen), niedersank und verschied.

Mehrere Jahre darauf, da der Marchese, (durch Krieg und Mißwachs), in bedenkliche Vermögensumstände gerathen war, fand sich ein Genuesischer Ritter bei ihm ein, der das Schloß, (seiner schönen Lage wegen), von ihm kaufen wollte. Der Marchese, dem viel an dem Handel gelegen war, gab seiner Frau auf, den Fremden in dem obenerwähnten, leerstehenden Zimmer, das sehr schön und bequem eingerichtet war, unterzubringen. Aber wie betreten war das Ehepaar, als der Ritter mitten in der Nacht, (verstört und bleich), zu ihnen herunter kam, hoch und theuer versichernd, daß es in dem Zimmer spuk-

te, indem etwas, das dem Blick unsichtbar gewesen, (mit einem Geräusch), als ob es auf Stroh gelegen, im Zimmerwinkel aufgestanden, (mit vernehmlichen Schritten), (langsam und gebrechlich), quer über das Zimmer gegangen, und hinter dem Ofen, unter Stöhnen und Ächzen niedergesunken sei.

Der Marchese, erschrocken, er wußte selbst nicht recht warum, lächelte den Ritter mit erkünstelter Heiterkeit aus, und sagte, er wolle sogleich aufstehen, und die Nacht, (zu seiner Beruhigung), mit ihm in dem Zimmer zubringen. Doch der Ritter bat um die Gefälligkeit, ihm zu erlauben, daß er auf dem Lehnstuhl, (in seinem Schlafzimmer), übernachtete; und als der Morgen kam, ließ er anspannen, empfahl sich und reiste ab.

Dieser Vorfall, der außerordentliches Aufsehen machte, schreckte, auf eine dem Marchese höchst unangenehme Weise, mehrere Käufer ab; dergestalt, daß, da sich unter seinem eignen Hausgesinde, befremdend und unbegreiflich, das Geräusch erhob, daß es in dem Zimmer, (zur Mitternachtstunde), umgehe, er, um es, mit einem kurzen Verfahren, niederzuschlagen, beschloß, die Sache in der nächsten Nacht selbst zu untersuchen. Demnach ließ er, (beim Einbruch der Dämmerung), sein Bett in dem besagten Zimmer aufschlagen, und erharrte, ohne zu schlafen, die Mitternacht. Aber wie erschüttert war er, als er, in der That, (mit dem Schlage der Geisterstunde), das unbegreifliche Geräusch wahrnahm; es war, als ob ein Mensch sich von Stroh, das unter ihm knisterte, erhob, quer über das Zimmer ging, und hinter dem Ofen, unter Geseufz und Geröchel niedersank. Die Marquise, am andern Morgen, da er herunter kam, fragte ihn, wie die Untersuchung abgelaufen; und da er sich, (mit scheuen und ungewissen Blicken), umsah, und, nachdem er die Thür verriegelt, [sic] und versicherte, daß es mit dem Spuk seine Richtigkeit habe: so erschrak sie, wie sie in ihrem Leben nicht gethan, und bat ihn, bevor er die Sache verlauten ließe, sie noch einmal, (in ihrer Gesellschaft), einer kaltblütigen Prüfung zu unterwerfen. Sie hörten aber sammt einen treuen Bedienten, den sie mitgenommen hatten, in der

That, (in der nächsten Nacht), dasselbe unbegreifliche, gespensterartige Geräusch; und nur der dringende Wunsch, das Schloß, es kost' was es wolle, los zu werden, vermogte sie, das Entsetzen, das sie griff, (in Gegenwart ihres Dieners), zu unterdrücken, und dem Vorfall irgend eine gleichgültige und zufällige Ursache, die sich entdecken lassen müsse, unterzuschieben. Am Abend des dritten Tages, da beide, um der Sache auf den Grund zu kommen, mit Herzklopfen wieder die Treppe zu dem Fremdenzimmer bestiegen, fand sich zufällig der Haushund, den man von der Kette losgelassen hatte, vor der Thür desselben ein; dergestalt, daß die Marquise, (in der unwillkürlichen Absicht), außer ihrem Mann noch etwas Drittes, Lebendiges, bei sich zu haben, den Hund mit sich ins Zimmer nahm. Das Ehepaar, zwei Lichter auf dem Tisch, die Marquise unausgezogen, der Marchese Degen und Pistolen, die er aus dem Schrank genommen, neben sich, setzen sich, (gegen eilf Uhr), jeder auf sein Bett; und während sie sich mit Gesprächen, so gut es sein kann, zu unterhalten suchen, legt sich der Hund, Kopf und Beine zusammengekauert, in der Mitte des Zimmers nieder, und schläft ein. Drauf, in dem Augenblick der Mitternacht, läßt sich das entsetzliche Geräusch wieder hören; jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann, hebt sich, (auf Krücken), im Zimmerwinkel empor; man hört das Stroh, das unter ihm rauscht; und mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund, hebt sich plötzlich, die Ohren spitzend, vom Boden empor, und knurrend und bellend, grad' als ob ein Mensch auf ihn eingeschritten käme, rückwärts gegen den Ofen, weicht er aus. Bei diesem Anblick stürzt die Marquise, (mit sträubenden Haaren), aus dem Zimmer; und während der Marchese, der den De- [sic] ergriffen: werda? ruft, und da ihm niemand antwortet, gleich einem Rasenden, nach allen Richtungen, die Luft durchhaut, läßt sie den Wagen anspannen, in der Absicht, um nach der Stadt zu fahren. Aber ehe sie noch aus dem Thor gerasselt, sieht sie schon das Schloß ringsum in Flammen aufgehen. Der Marchese,

von Entsetzen überreizt, hatte eine brennende Kerze genommen, und es an allen vier Ecken, müde seines Lebens, angesteckt. Vergebens schickte sie Leute hinein, den Unglücklichen zu retten; er war, auf die elendiglichste Weise bereits umgekommen, und noch jetzt liegen, von den Landleuten zusammengetragen, seine weißen Gebeine in dem Winkel des Zimmers, von welchem er, als er von der Jagd kam, das Bettelweib hatte aufstehen heißen.

ANHANG III

Kleists Brief an König Friedrich Wilhelm III
vom 17.6.1811 (SW 2:869-871) ohne
eingeschobene Nebensätze

1. Ew. Königlichen Majestät erhabenem Thron unterstehe ich mich, in einem Fall, (Rel.s.=Relativsatz), mit folgender untertänigsten Bitte um allerhöchste Gerechtigkeit, zu nahen.

2. Sr. Exzellenz, (AP=Apposition), (AP), ließen mir, im November vorigen Jahres, bei Gelegenheit eines (att.P.=attributives Partizip) Aufsatzes, (Rel.s.), (Inf.s.), durch den damaligen Präsidenten der Polizei, (AP), und späterhin noch einmal wiederholentlich durch den Hr. Regierungsrat von Raumer, die Eröffnung machen, (Daßs.=Daßsatz), (Kond.s.=Konditionalsatz), dasselbe so, (Vergl.s.=Vergleichssatz) zu redigieren.

3. Ich, (Rel.s.), (Rel.s.), weigerte mich anfangs, auf dieses Anerbieten einzugehen; da mir jedoch, in Folge dieser Verweigerung, von Seiten der Zensurbehörde solche Schwierigkeiten in den Weg gelegt wurden, (Rel.s.), (Inf.s.), so bequeme ich mich endlich notgedrungen in diesen Vorschlag: leistete aber in einem ausdrücklichen Schreiben an den Präsidenten, (AP), vom 8. Dez. v. J. auf die (att.P.) Geldunterstützung ehrfurchtsvoll Verzicht, und bat mir bloß, zu einiger Entschädigung, wegen (att.P.) Absatzes, (Rel.s.), die Lieferung offizieller (att.P.) Beiträge von den Landesbehörden aus.

4. Von dem Augenblick an, (Temp.s.), gab das Blatt den ihm eignen Charakter von Popularität gänzlich auf; dasselbe trat unter unmittelbare Aufsicht der Staatskanzlei, und alle Aufsätze, (Rel.s.), gingen zur Prüfung des Hr. Regierungsrats von Raumer.

5. Gleichwohl blieben jene offiziellen Beiträge, (Rel.s.), gänzlich aus; und (Konzess.s.=Konzessivsatz), (Inf.s.), (Daßs.), (Inf.s.), so ist doch gewiß, (daßs.), und (Daßs.), worauf das Honorar mit meinem Verleger festgesetzt war.

6. Wenn ich nun gleich, (Part.s.=Partizipialsatz), anfangs jede Geldunterstützung gehorsamst von mir ablehnte, so war doch nichts natürlicher, als daß ich jetzt, wegen des Verlusts meines ganzen Einkommens, (Rel.s.), bei Sr. Exzellenz um eine Entschädigung einkam.

7. Aber wie groß war mein Befremden, (Inf.s.), (Daßs.), (Rel.s.), und mir, als einem Zudringlichen, Unbescheidenen und Überlästigen, mein Gesuch um Entschädigung gänzlich abschlug!

8. Sr. Exzellenz haben nun zwar, auf diejenigen Schritte, (Rel.s.), in ihrem (att.P.) Schreiben vom 18. April d.J. im allgemeinen mein Recht, (Inf.s.), gnädigst anerkannt; über die Entschädigung selbst aber, (Rel.s.), ist, (Konzess.s.), bis diesen Augenblick noch nichts verfügt worden, und ich dadurch schon mehr als einmal dem traurigen Gedanken nahe gebracht worden, mir im Ausland mein Fortkommen suchen zu müssen.

9. Zu Ew. Königlichen Majestät Gerechtigkeit und Gnade flüchte ich mich nun mit der alleruntertänigsten Bitte, (Inf.s.), (Inf.s.), oder aber, (Kond.s.=Konditionalsatz), (Vergl.s.), (Inf.s.), das, statt jenes besagten Verlusts, als eine Entschädigung gelten kann.

10. Auf die allerhöchste Gnade glaube ich um so mehr einigen Anspruch machen zu dürfen, (Kaus.s.), (Rel.s.), welche Höchstdieselbe mir, zu Begründung einer unabhängigen Existenz und zur Aufmunterung in meinen literarischen Arbeiten, aus ihrer Privatschatulle auszahlen ließ.

L I T E R A T U R

I. T e x t a u s g a b e n

Zitiert wird nach der vierten Auflage der
Ausgabe von Helmut Sembdner

- Kleist, Heinrich von. Heinrich von Kleists Erzählungen.
Hg. Erich Schmidt. Leipzig: Insel-Verlag, 1908.
- Kleist, Heinrich von. Heinrich von Kleists hinterlassene
Schriften. Hg. Ludwig Tieck. Berlin: Georg Reimer,
- Kleist, Heinrich von. Heinrich von Kleist: Sämtliche
Werke und Briefe. Hg. Helmut Sembdner. 2 Bde.
4., revidierte Aufl. München: Carl Hanser, 1965.
- Kleist, Heinrich von. H. v. Kleists Werke. Hg. Erich
Schmidt, Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig.
5 Bde. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamt-
ausgabe. Bd. 3: Homburg, Erzählungen. Bd. 4: Gedich-
te, Kl. Schriften, Lesearten 1-4. Leipzig und Wien:
Bibliographisches Institut, [1904-05].
- Kleist, Heinrich von, Hg. Berliner Abendblätter. Nachdruck
mit Nachwort und Quellenregister von Helmut Sembdner.
Stuttgart: Cotta, 1959.
- Kleist, Heinrich von, Hg. Phöbus: Ein Journal für die Kunst.
Nachdruck mit Nachwort und Kommentar von Helmut Sembd-
ner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft,
1961.
- Goethe, Johann Wolfgang von. Goethes Werke. Hg. Erich Trunz.
14 Bde. Bd. 6: (7. Aufl. 1968): Romane und Novellen.
Bd. 12: (6. Aufl. 1967): Schriften zur Kunst: Schrift-
ten zur Literatur: Maximen und Reflexionen.
Hamburg: Christian Wegner, 1948-60.

Mann, Thomas. Gesammelte Werke. 12 Bde. Bd. 9: Reden und Aufsätze. Berlin: S. Fischer, 1960.

La Motte-Fouqué, Friedrich de. "Undine". In Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Reihe Romantik, Bd. 14: Märchen, Bd. 1, S. 233-302. Hg. Andreas Müller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.

II. L i t e r a t u r

Adelung, Johann Christoph. Kleines deutsches Wörterbuch für die Aussprache, Rechtschreibung, Biegung und Ableitung. 5., umgearbeitete Aufl. von Karl Benjamin Schade. Teil 2: Vollständige Anweisung zur deutschen Orthographie, nebst einem kleinen Wörterbuch für die Aussprache, Orthographie, Biegung und Ableitung. Leipzig: Weygand, 1824.

Bach, Adolf. Geschichte der deutschen Sprache. 8., stark erweiterte Aufl. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1965.

Behaghel, Otto. Deutsche Syntax: Eine geschichtliche Darstellung. Germanische Bibliothek. 1. Sammlung germanischer Elementar- und Handbücher, 1. Reihe: Grammatiken, Bd. 10. 4 Bde. Bd. 1: Die Wortklassen und Wortformen. Bd. 4: Wortstellung. Periodenbau. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1923-32.

Beissner, Friedrich. "Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus." In Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider: Gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag, S. 427-44. Hg. v. ihren Tübinger Schülern. Tübingen: J.C.Mohr (Paul Siebeck), 1948.

Bianchi, Lorenzo. Untersuchungen zum Prosa-Rhythmus Johann Peter Hebels, Heinrich von Kleists und der Brüder Grimm. Heidelberg: Weiß, 1922.

- Blackal, Eric A. The Emergence of German as a literary Language 1700-1775. Cambridge: University Press, 1959.
- Bloch, Peter André, Hg. Der Schriftsteller und sein Verhältnis zur Sprache: Dargestellt am Problem der Tempuswahl: Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart. Bern und München: Francke, 1971.
- Blöcker, Günter. Heinrich von Kleist oder das absolute Ich. Berlin: Argon, 1960.
- Bokelmann, Siegfried. "Betrachtungen zur Satzgestaltung in Kleists Novelle 'Die Marquise von O...'" Wirkendes Wort 8, Heft 2 (Dezember 1957):84-9.
- Boost, Karl. Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes: Der Satz als Spannungsfeld. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur 4. 2., unveränderter Nachdruck. Berlin: Akademie Verlag, 1956.
- Brahm, Otto. Das Leben Heinrichs von Kleist. Neue Ausgabe. Berlin: Egon Fleischel, 1911.
- Brockhaus, Klaus. "Subjekt und Prädikat in Grammatik und Logik." Linguistische Berichte 1 (1969):19-26.
- Conrady, Karl Otto. "Kleist's 'Erdbeben in Chili': Ein Interpretationsversuch." Germanisch-Romanische Monatschrift, Neue Folge, 35 (Juli 1954):185-95.
- Drach, Erich. Grundgedanken der deutschen Satzlehre. Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg, 1940; 4., unveränderte Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.
- Emrich, Wilhelm. "Kleist und die moderne Literatur." In Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis. Jahrgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, S. 9-

25. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt, 1965.
- Fichtner, Edward G. "Clause Formation and Sentence Building: A Generative Model of German Syntax." Die Unterrichtspraxis 3, Nr. 1 (Frühjahr 1970): 7-27.
- Fichtner, Edward G. "Syntactic Complexity: A Quantitative Measure of One Parameter of Linguistic Difficulty." Vortrag, gehalten bei der Sitzung des Pädagogischen Seminars für Germanische Philologie der M.L.A. Tagung, San Francisco, California, 26-29 Dezember 1975. (Mimeographie)
- Fichtner, Edward G. The Contrastive Syntax of English and German. München: Wilhelm Fink, erscheint demnächst.
- Fries, Albert. Stilistische und vergleichende Forschungen zu Heinrich von Kleist mit Proben angewandter Ästhetik. Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie 30, Germanische Abteilung 17. Berlin: E. Ebering, 1906.
- Goheen, Jutta. "Der lange Satz als Kennzeichen der Erzählweise im 'Michael Kohlhaas'." Wirkendes Wort 17, Heft 4 (Juli/August 1967): 239-46.
- Grebe, Paul; Gipper, H.; Mangold, M.; Mentrup, W.; und Winkler, Ch. DUDEN Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. Der Große Duden Bd. 4. 2., vermehrte und verbesserte Aufl. Mannheim/Zürich: Bibliographisches Institut, 1966.
- Gundolf, Friedrich. Heinrich von Kleist. 2. unveränderte Aufl. Berlin: Georg Bondi, 1924.
- Helbig, Gerhard. "Theoretische und praktische Aspekte eines Valenzmodells." In Beiträge zur Valenztheorie. Janua Linguarum, Series Minor 115, S. 31-49. Den Haag: Mouton, 1971.
- Hockett, Charles F. A Course in Modern Linguistics. 7. Aufl.

- New York: Macmillan Co., 1964.
- Holz, Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache: Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists. Frankfurt a.M. und Bonn: Athenäum, 1962.
- Kahlen, Irene. "Der Sprachrhythmus im Prosawerk Heinrich von Kleists." Diss. Tübingen, 1952.
- Kayser, Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Bern: A. Francke, 1948.
- _____. "Kleist als Erzähler." In Die Vortragsreise; Studien zur Literatur, S. 169-83. Bern: Francke, [1958].
- Kluckhohn, Paul. "Kleist-Forschung 1926-1943." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 21, Referatenheft (1943):45-87.
- Kommerell, Max. "Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist." In Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe. Schiller. Kleist. Hölderlin, S. 243-317. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1956.
- Kreutzer, Hans Joachim. Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist: Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke. Philologische Studien und Quellen, Heft 41. Berlin: Erich Schmidt, 1968.
- Lorenzen, Hans. Typen deutscher Anekdotenerzählung (Kleist-Hebel--Schäfer). Hamburg: Heinrich Pöppinghaus, o.h.G., 1935.
- Lucas, R.S. "Studies in Kleist. 'Michael Kohlhaas': I. Problems in 'Michael Kohlhaas'; II. 'Das Erdbeben in Chili'." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44, Heft 1 (März 1970): 120-70.
- Martini, Fritz. Deutsche Literaturgeschichte: Von den An-

- fängen bis zur Gegenwart. Kröners Taschenausgabe Bd. 196. 15. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner, 1968.
- Minde-Pouet, Georg. Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Literar-historische Forschungen. Weimar: Emil Felber, 1897.
- Moering, Michael. Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists. München: Wilhelm Fink, 1972.
- Müller, Richard Matthias. "Kleists 'Michael Kohlhaas'." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 44, Heft 1 (März 1970): 101-19.
- Müller-Salget, Klaus. "Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen." Zeitschrift für deutsche Philologie 92, Heft 2 (Juni 1973):185-210.
- Priebsch, R., und Collinson, W. E. The German Language. 6., verbesserte Aufl. London: Faber & Faber, 1968.
- Rath, Rainier. "Trennbare Verben und Ausklammerung. Zur Syntax der deutschen Sprache der Gegenwart." Wirkendes Wort 15, Heft 4 (Juli/August 1965):217-32.
- Reusner, Ernst von. Satz. Gestalt. Schicksal: Untersuchungen über die Struktur in der Dichtung Kleists. Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Neue Folge, 6 (130). Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1961.
- Sanders, Daniel. "Über die Stellung von Umstands- (oder adverbialen) Bestimmungen und Sätzen zwischen dem Satzgegenstand und dem Zeitwort (Subjekt und Verbum)." Zeitschrift für deutsche Sprache 3 (1889):326-32.
- Idem. "Sprachliche Bemerkungen zu Heinrich von Kleists 'Michael Kohlhaas'." Ibid., 3 (1890):389-94 und 436-41.
- Idem. "Einzelne Bemerkungen zu Heinrich von Kleists Amphitryon." Ibid., 3 (1890):402-03.
- Idem. "Zu Heinrich von Kleists Erzählung: Das Erdbeben

in Chili." Ibid., 3 (1890): 404.

Scherer, Wilhelm. Geschichte der deutschen Litteratur.

11. Aufl. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1908.

Schneider, Karl Ludwig. "Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils." In Heinrich von Kleist: Vier Reden zu seinem Gedächtnis. Jahrgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, S. 27-43.

2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt, 1965.

Sembdner, Helmut. Heinrich von Kleist: Geschichte meiner

Seele: Ideenmagazin: Das Lebenszeugnis der Briefe.

Sammlung Dieterich, Bd. 233. Bremen: Carl Schünemann, [1959].

_____. "Kleists Interpunktion: Zur Neuausgabe seiner Werke." In Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 6. Hg. Fritz Martini u.s., S. 229-52.

Stuttgart: Alfred Kröner, 1962.

_____. Heinrich von Kleists Lebensspuren: Dokumente und
Berichte der Zeitgenossen. Sammlung Dieterich, Bd. 172. 2. veränderte und erweiterte Aufl. Bremen: Carl Schünemann, [1964].

_____. "Heinrich von Kleist im Urteil der Brüder Grimm: Unbekannte Rezensionen." In Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 9. Hg. Fritz Martini u.a., S. 420-46. Stuttgart: Alfred Kröner, 1965.

_____. Heinrich von Kleist. Dichter über ihre Dichtungen. Heimeran: [Ernst Heimeran, 1969].

Staiger, Emil. "Heinrich von Kleist: 'Das Bettelweib von Locarno': Zum Problem des dramatischen Stils." In Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert, S. 100-17. 4. Aufl. Zürich: Atlantis, 1963.

_____. Grundbegriffe der Poetik. 7. Aufl. Zürich: Atlantis, 1966.

- Steig, Reinhold. Neue Kunde zu Heinrich von Kleist.
Berlin: Georg Reimer, 1902; photomechanischer Nachdruck, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1969.
- Turk, Horst. Dramensprache als gesprochene Sprache: Untersuchungen zu Kleists "Penthesilea". Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 31.
2. Aufl. Bonn: H. Bouvier, 1968.
- Weißenfells, Richard. "Über französische und antike Elemente im Stil Heinrich v. Kleists." Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen 80 (1888):265-312, 369-416.
- Windfuhr, Manfred. "Die neugermanistische Edition, zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben." Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31, Heft 1 (1957):425-42.
- Wiese, Benno von. "Der Tragiker Heinrich von Kleist und sein Jahrhundert." In Vom Geist der Dichtung: Gedächtnisschrift für Robert Petsch 1949, S. 250-69. Hg. Fritz Martini. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1949.
- _____. "Heinrich von Kleist: Tragik und Utopie." In Heinrich von Kleist: Vier Reden zu seinem Gedächtnis. Jahressgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, S. 63-74. 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt, 1965.