

HISTORIZITÄT—AKTUALITÄT—INTERTEXTUALITÄT:
KOHLLHAAS IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR

By

THOMAS MUELLER

Staatsexamen Universität Mannheim, 1982

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
GERMANIC STUDIES

We accept this thesis as conforming
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

June 1988

© Thomas Mueller, 1988

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Germanic Studies

The University of British Columbia

2075 Wesbrook Place

Vancouver, Canada

V6T 1W5

Date:

Sept. 6. 1988

Abstract

The transformation of a historical figure into a literary character reflects a twofold interest. On the one hand it shows an interest in that figure in its given historical context, and on the other hand it reveals a topical interest, which uses that figure and its historical context to establish connections and parallels to the present of a respective writer.

Hans Kohlhase, a poor merchant from the area around Berlin during the first half of the 16th century, whose legal quarrel with a Saxon nobleman led to a feud that lasted for several years and only came to an end with his execution in 1540, first appeared as a literary character in Heinrich von Kleist's story *Michael Kohlhaas*. Since then about three dozen adaptations of the theme have been written in the German language, a number reflecting a continually renewed interest in that character as well as in the themes of rebellion, authority and justice.

An unpublished dissertation on the history of the Kohlhaas-theme, written in 1970 by Herbert Schillinger at the University of Vienna, was found to have considerable short-comings. In searching for his primary texts the author evidently did not go to a lot of trouble and simply used those adaptations mentioned by Elisabeth Frenzel in her *Stoffe der Weltliteratur*. Moreover, his unreflected classification of the individual works according to literary periods reveals a profound lack of judgement, is often questionable, and sometimes totally inappropriate, e.g. when he classifies Arnolt Bronnen's work from 1929 under 'Expressionist Drama'. Schillinger's individual chapters consist of short biographies of the writers and superficial plot-summaries of their texts. Not once does he consider aspects of historicity of a given adaptation, nor does he even

attempt to discuss why the Kohlhaas-theme may have aroused the interest of writers at a particular point in history and how this may be reflected in their works.

Likewise, Schillinger does not deal at all with the theoretical discussion of thematology that had begun in the early sixties. His failure to explain his terminology, his use of the terms 'theme'(Stoff) and 'motif' as synonyms, suggests that he is not even aware of that debate.

Avoiding Schillinger's short-comings, this dissertation presents the first extensive study of one of the most important themes of German literature, its adaptations and transformations through almost two centuries.

In the past a major point of criticism put forward against traditional thematological studies has been that they did not deal with the aspects of historicity of a theme and its adaptations, but rather judged many texts in their relation to some canonized masterpiece, often the first literary version of the theme by a classical author. In response to that justified criticism, this study focuses on the aspects of historicity.

An adaptation of a historical theme contains two levels of historicity: one includes all elements—events, people etc.—belonging in the actual time and historical circumstances of the theme—in our case the early 16th century; this level will be comprised under the term 'historicity' of a theme. The other level contains elements reflecting the time of a given adaptation and will be called the 'topicality' of a theme. Adaptations will be analyzed in their own historical context, their relation to prevalent ideas, ideologies, literary movements or fashions. In short, 'topicality' reflects the discourses, in Foucault's sense, in which various writers partake.

These two aspects, historicity and topicality, as well as their relation to each other, will be at the center of the analyses of the individual adaptations. A third aspect is of chief interest in dealing with texts which do not simply adapt the theme but transform it. This is the aspect of 'intertextuality'. In most cases such works contain

postfigurations of the Kohlhaas-character. Their protagonists live in a different time and under different circumstances, but explicit intertextual relations to the Kohlhaas-theme—usually to Kleist's story—justify the inclusion of these works in this study. In these cases the intertextual relations to the theme or one of its adaptations are of special interest. However, texts need to have such intertextual references in order to be of concern for this study. A simple similarity of a central motif without any such references is not sufficient and thus does not justify including a work in a dissertation on the history of the Kohlhaas-theme.

Heinrich von Kleist, the first writer to adapt the theme may, as his initial *Kohlhaas*-fragment suggests, have originally planned to write a character-novella. Comparable to the protagonist of a classical tragedy, Kohlhaas, through his insistence on pursuing his understanding of justice to an untenable extreme, would turn this virtue into a tragic flaw and violate the very justice he intends to uphold. However, speculations about Kleist's original plans for the continuation of the fragment must necessarily be fruitless.

In dealing with the published complete story, this analysis ascertains an interest significantly different from what the fragment suggests. After the initial exposition of its protagonist as a righteous citizen of the state, the text focuses on the wrong-doings of the authorities. By introducing two states, instead of only one in the fragment, Kleist confronts the explicitly negative portrayal of the government of Saxony with the positive counter-example of the Elector of Brandenburg. By judging the conduct of the authorities using the terminology of enlightenment theories of government and justice, the text goes beyond the level of the historicity of the theme and reveals its topical interest in the latter. The brutal rebellion of Michael Kohlhaas, his attempt at overthrowing the government and changing the order of the world evokes the French Revolution, its causes as well as its development. As Goethe did in his assessment of

that historical event, Kleist blames the unjust government, which violated the social contract in Rousseau's sense, for the out-break of the uprising, without, however, justifying the latter. The description of the brutality and inhumanness of Kohlhaas' feud is sufficient evidence against that uprising. Thus, in the elector's concluding judgments the outrage against the authorities is regarded as justified, but the means of the uprising are condemned.

The mysterious episode about the gipsy and her prophecies, which critics have interpreted in many different ways, symbolically comprises the central action of the text: by abusing their power the despotic authorities provoke the uprising of the people, which itself is not approved of in its excesses and whose leader therefore has to be punished. By employing contemporary theories about the state Kleist's adaptation of the theme attempts to appeal to absolutist governments to prevent revolution through reforms.

The first phase of adaptations of the Kohlhaas-theme after Kleist reflects the struggle between revolutionary and restorative tendencies before and around 1848. Maltitz, a writer with democratic inclinations seems to be mainly interested in the motif of 'pride of social class'. Not only the members of the nobility in his play, but the protagonist as well act according to that passion. However, what will become the main trait of many later dramatizations does already become apparent in this play: the interest in the theme, especially in its inherent social conflicts, is overshadowed by the writer's efforts to copy the great tragedies of the classical period. In his attempt to place the protagonist in a situation of tragic guilt he subordinates the genuinely social conflicts of the theme to a normative conception of tragedy and the tragic; Kohlhaas acts out of tragic blindness and thus he becomes guilty; his rebellion is condemned. As does Kleist's story, the play ends with a demand for a just government.

Clearly anti-revolutionary intentions guide Eichendorff's adaptation of the theme.

In a postfiguration of Kleist's Kohlhaas he discredits the French Revolution and thus revolutionary tendencies in his own time. Through intertextual references he also condemns the deeds of Kleist's protagonist.

The dramatist Schindler employs the Kohlhaas-rebellion as a parallel to the unsuccessful revolution of 1848. Like large parts of the liberal bourgeoisie in that year, Schindler's Kohlhaas puts his trust in an absolutist ruler and thus abandons his anti-feudal position. However, the question whether revolutionary actions are justified never occurs in this play. Rather, Schindler concentrates on the reasons for the failure of a social uprising, whose justification and necessity are upheld at the end of the play.

Far from making such explicit statements for or against social change, most of the works of the following phase of adaptations are the work of epigones. In the 1860s the reception of German classical literature produced a flood of adaptations of historical themes such as the one about Kohlhaas. In these works topicality hardly manifests itself in explicit references, but rather in their absence, as well as in the dramatic conception.

By modifying the initial unjust action against Kohlhaas from an act of arbitrariness into a forgivable mistake, Ising basically erases the potential conflicts of the theme, which in his play do not arise from social circumstances but are the result of stubbornness. Thus, individual guilt becomes the focus of his drama. Finally recognizing his guilt, Ising's Kohlhaas willingly accepts his just punishment. Due to the harmonizing character of this adaptation, both worldly and spiritual leaders, the two electors and Martin Luther, are positive, flawless figures. The drama employs a pattern which can be found in several other adaptations of that time: the Elector of Saxony does not know about Kohlhaas' complaints; Luther succeeds in convincing the rebel to give up; and the Elector of Brandenburg tries in vain to save him from capital punishment. The adaptation of Prölß follows exactly the same pattern.

Both Schenk and Graff alleviate the conflicts of the theme by motivating them in a completely new way. Instead of class-struggle and arbitrary actions of the nobility both employ erotic emotions as a triggering motif. Essential elements of the theme thus become secondary. Obviously these concessions to the expectations of a mass-audience reduce social conflict to individual passions.

A common flaw of all these plays is a certain inconsistency in the course of their action. The main reason for this may be found in the incompatibility of the harmonizing tendency of these texts with their closeness to Kleist's story.

The only outstanding work of this phase in the history of the theme is the novel by Franzos, who, in a postfiguration of Kohlhaas, deals with the interpretation by the famous jurist Rudolf von Ihering. Franzos questions the claim of his protagonist, and thus that of Kleist's Kohlhaas, to act in the name and for the good of society.

The analysis of adaptations written between 1890 and 1910 established two main characteristics reflecting topicality. As part of a new national identity arising in the Wilhelminian era, Kohlhaas becomes a model-figure, the prototype of a true German as described in some important manifests of German irrational ideology of the time. His acting according to his feeling for right and wrong is seen as a typical trait of German nature and, raised above Roman law, becomes the guarantor of appropriate action.

Authors like Holzer and Prellwitz focus on the specific German nature of their protagonist by contrasting his character traits with those allegedly held by other nationalities. Since Kohlhaas becomes a figure of national identity, both criticism of the authorities and dealing with the phenomena of rebellion and social change become secondary or are even neglected. The play by Prellwitz exemplifies this in a characteristic way: the conflict is settled in a conciliatory fashion, and even though Kohlhaas receives his punishment his violent actions are described as a natural force, as a true, unrestrained expression of German nature—this is an early indication of the

coming barbarism of fascist ideology and thus proof that its roots lie in the irrationalist thoughts of the Second Reich. In addition, the positive role of the Elector of Brandenburg in Kleist's story is utilized by Prellwitz, John and Geyer in order to glorify his descendant, Kaiser Wilhelm II.

Besides such ideological utilization of the theme there are other adaptations that are clearly influenced by the literary movement of Naturalism. These works not only show a strong interest in social problems but also reveal a new concept of historical drama. More than any writer before him Zoozmann sticks to the available historical documents. So does Weitbrecht, who, moreover, enlarges the level of historicity by including the historical dispute between Thomas Münzer and Martin Luther about authority and social change. His play turns into a study of the possibilities as well as the failure of social revolution in the Reformation period.

A very similar interest can be found in Stramm's adaptation of the theme, which is strongly indebted to the drama of Gerhart Hauptmann. Stramm puts Kohlhaas's struggle into the larger frame of the peasant rebellion of 1525. Realistic depictions of the social misery of the peasants mark this play, which finally focuses on the failure of the uprising. The protagonist becomes an early fighter for civil rights, a forerunner of the future struggle for liberty and equality.

Under the rule of National-Socialism, where Kleist is turned into a classic of the 'new Germany', the ideological utilization of the Kohlhaas-figure continues. In his violent resistance to injustice and his insistence on his feeling for right and wrong he becomes a prototype for the fascists, who in his struggle see an analogy to their fight against the Weimar Republic. However, the reception of the theme is often ambivalent since the motif of resistance against authority and state does not quite agree with the totalitarian rulers. Therefore Kohlhaas seemed also apt to become a symbol of resistance against the regime.

Bronnen's two versions of his adaptation of the theme paradigmatically demonstrate these two opposing views of Kohlhaas. The first, written towards the end of the Weimar Republic, defends the protagonist's actions with the very phrases Bronnen used elsewhere to defend fascist terrorists. In the later version, written shortly after the war, Kohlhaas becomes a symbol of resistance against injustice and authority.

Most adaptations of the thirties vary between these two possibilities. Mayer-Exner explicitly declares the action of his play to be a mirror image of current events and makes his Kohlhaas a symbol of the 'awakening' of the German people. The text does not portray the feud but focuses on the description of a morbid state controlled by Jewish bankers. Kohlhaas sets out to fight that state.

Brecht's parable on fascism has a protagonist who turns out to be an anti-Kohlhaas collaborating with the rulers. Through intertextual reference Kleist's Kohlhaas becomes a positive counter-example, and thus again a symbol of resistance.

A more subtle criticism of the Nazi-regime is found in Gilbricht's adaptation. The drama concentrates on unmasking an extremely despotic government. In the end Kohlhaas's refusal to accept mercy does not express an acknowledgement of his guilt, but is an act of defiance, a continuation of his resistance.

Geisenheyner's play does not explicitly reflect Nazi-ideology but rather the everyday consciousness of certain social classes under the conditions of the Third Reich.

Finally, Bergengruen's novel contains another postfiguration of Kleist's Michael Kohlhaas. The text's criticism of its protagonist's actions thus includes criticism of Kohlhaas as well. Written only a few years after the break-down of the Nazi-regime, the Christian message of the novel, promoting obedience to any authority, turns into a justification of the so-called 'Inner Emigration'. Again Kohlhaas becomes a figure of resistance, this time, however, with negative connotations.

After this phase of the history of the Kohlhaas-theme, as well as after this phase

of German history, there are no adaptations for about two decades. A film based on Kleist's story, produced in the late sixties, does show a new interest in the theme which has its roots in the new political climate created by the leftist student movement. In the struggle of Kohlhaas, writers find analogies to present conflicts; the historical becomes topical once again. Best's continuation of Kleist's story primarily intends to establish the connection between past and present. Kohlhaas emigrates to America, where he becomes the founder of a libertarian commune whose example has an influence on a famous Russian revolutionary of the 20th century and from there on current political movements.

East-German adaptations by Schütz and Dresen show that under the political system they live in, original quotes from Kleist's text can produce new, dissident connotations. Moreover, Schütz creates a hero who contradicts normative aesthetic rules of socialist writing. The failure of his revolt hints at the GDR as the product of an imported revolution that was at no time an expression of the will of the people and has not led to real change. Schütz's drama becomes an inquiry into the dilemma of German revolutions.

Besides revealing a strong interest in revolutionary movements in German history, Karsunke's adaptation reflects the current phenomenon of terrorism. In his protagonist's actions the author criticizes terrorism in its wrong choice of means to achieve social change. But in the description of the authorities' counter-actions he refers to the West-German state's over-reacting against terrorism. In postfigurations of Kohlhaas, the texts by Walter and Eue focus on precisely these two aspects.

Finally, Plessen's novel contains several of the characteristics found in adaptations of this phase. She too establishes analogies between past and present and at the same time reflects on the problems of such an undertaking. Plessen's Kohlhaas becomes a representative of an 'alternative scene' in the Reformation period, who, like some of

his contemporary models, walks a thin line between utopian ideas of liberty on the one hand, and terrorist actions on the other hand. And once again the reactions of the authorities are condemned.

This study shows that the Kohlhaas-theme is indeed one of the most important themes in German literature. After Faust, Kohlhaas is the most significant literary figure to have been taken from German history. Again and again the different adaptations based on his life reflect, either in content or in form, a topical interest. The diversity of the different texts illustrates the many aspects of the historicity of any adaptation of a historical theme.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	ii
Acknowledgment	xv
Einleitung	1
1 Ansatz und Methode	4
2 Der historische Hans Kohlhaase	11
3 Die Quellen des Stoffes	16
4 Heinrich von Kleists <i>Michael Kohlhaas</i>	23
5 Zwischen Revolution und Restauration	44
5.1 Maltitz	44
5.2 Eichendorff	54
5.3 Schindler	56
6 Kohlhaas epigonal	63
6.1 Ising	65
6.2 Prölß	72
6.3 Schenk	75
6.4 Graff	79
6.5 Franzos	83

7	Zwischen Naturalismus und Nationalismus	88
7.1	John	91
7.2	Zoozmann	94
7.3	Weitbrecht	99
7.4	Towska	107
7.5	Holzer	109
7.6	Prellwitz	112
7.7	Stramm	117
7.8	Geyer	123
7.9	Klasing	126
8	Zwischen Nationalsozialismus und Widerstand	128
8.1	Bronnen	128
8.2	Exkurs: Kleist und Kohlhaas im Nationalsozialismus	136
8.3	Mayer-Exner	141
8.4	Brecht	145
8.5	Gilbricht	148
8.6	Geisenheyner	155
8.7	Friedebach	164
8.8	Bergengruen	165
9	Von der Studentenbewegung zum Terrorismus	172
9.1	Best	175
9.2	Schütz	178
9.3	Karsunke	190
9.4	Plessen	196
9.5	Walter	205

9.6 Eue	206
Schluß	208
Bibliographie	218
Primärtexte	218
Sekundärtexte	220

Acknowledgment

I would like to thank my supervisor Prof. Peter Stenberg for his assistance and valuable contributions to this dissertation. I would also like to thank Prof. Klaus Petersen and Prof. Thomas Salumets for valuable advice and suggestions. Many thanks also to Patrick Dunn and the staff of *Interlibrary Loans* at the University of B.C., whose efforts in providing me with the necessary texts helped to make this study possible. Likewise, I want to thank the *Deutsches Literaturarchiv* in Marbach, especially Frau Adelheid Westhoff, for their invaluable help. And many thanks to François Jalbert for introducing me to computers and helping me with producing the print-outs of the text.

Finally, I would like to thank the University of British Columbia as well as the Tina and Morris Wagner Foundation for supporting me with scholarships. This dissertation could not have been written without them.

Einleitung

Wird eine historische Figur zum Gegenstand eines literarischen Werkes, so äußert sich darin in der Regel ein zweifaches Interesse. Zum einen ein Interesse an der Figur als geschichtlicher in ihrem jeweils historischen Kontext; zum andern ein aktuelles Interesse, das im Historischen Verbindungen, Parallelen zur Gegenwart eines jeweiligen Verfassers entdeckt.

Hans Kohlhaase, Kaufmann aus Cölln an der Spree in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dessen Rechtsstreit mit einem sächsischen Adligen zu einer Fehde führte, die sich über mehrere Jahre hinzog und 1540 mit seiner Hinrichtung endete, wurde als Michael Kohlhaas in Heinrich von Kleists gleichnamiger Erzählung erstmals zur literarischen Figur. Seither entstanden etwa drei Dutzend Adaptionen des Stoffes in der deutschsprachigen Literatur, eine Zahl, die ein sich ständig erneuerndes Interesse an der Gestalt, sowie an den mit ihr verbundenen Themen der Rebellion, der Obrigkeit und der Gerechtigkeit spiegelt.

Bisher liegen nur wenige unzureichende Arbeiten zur Geschichte des Kohlhaas-Stoffes vor. Ein um die Jahrhundertwende erschienener Artikel (E. Wolff) gibt nur einen gerafften Überblick der bis zu dem Zeitpunkt entstandenen Bearbeitungen. Nicht anders verhält es sich mit einem wenig später entstandenen Artikel (Merbach), der zudem Passagen von Wolff wörtlich übernimmt. Die bisher einzige umfassende Arbeit zu unserem Gegenstand, eine im Jahre 1970 entstandene unveröffentlichte Dissertation zur Geschichte des Kohlhaas-Stoffes von Herbert Schillinger, weist große Mängel auf. Bei der Sammlung von Primärtexten hat der Verfasser wenig Anstrengungen unternommen und im Grunde nur Texte einbezogen, die in Elisabeth Frenzel's *Stoffe der*

Weltliteratur aufgezählt werden. Die Klassifikation der einzelnen Werke orientiert sich unreflektiert an literaturgeschichtlichen Perioden und ist oftmals problematisch, gelegentlich aber völlig verfehlt, so wenn Arnolt Bronnens *Michael Kohlhaas* von 1929 als expressionistisches Drama eingeordnet wird. Die einzelnen Kapitel bestehen aus Kurzbiographien der Autoren und oberflächlichen Inhaltsangaben der Texte. In keinem Falle stellt Schillinger Überlegungen an bezüglich der Geschichtlichkeit der jeweiligen Bearbeitungen. Daher erörtert er auch nicht, welches Interesse zu bestimmten historischen Zeitpunkten am Kohlhaas-Stoff oder der Gestalt bestanden haben könnte. Seine einzige diesbezügliche Folgerung ist wissenschaftlich absolut indiskutabel. Aus dem Umstand, daß die meisten Stoffbearbeiter aus dem norddeutschen Raum stammen, schließt Schillinger: "Dies dürfte kein Zufall sein, sondern ein Zeichen dafür, daß die Handlungsweise des Kohlhaas einer typisch norddeutschen Charaktereigenschaft entspringt" (239).

Auf die stoff- und motivgeschichtliche Theoriediskussion, die bereits in den frühen sechziger Jahren begonnen hatte, geht Schillinger mit keiner Silbe ein. Es drängt sich die Vermutung auf, daß er keine der entsprechenden Arbeiten gelesen hat, zumal er die Begriffe 'Stoff' und 'Thema' unreflektiert als Synonyme gebraucht. Fragwürdig scheint mir auch seine Konstruktion eines "Kohlhaas-Motivs"—definiert als "[d]as Verhalten eines Menschen, der, nachdem ihm Unrecht geschehen ist, nach erfolgloser Rechtssuche zur gewaltsamen Selbsthilfe greift und, indem er selbst zum Verbrecher wird, scheitert und zugrunde geht" (1)—, das zum Anlaß genommen wird, Texte wie z.B. Fontanes *Grete Minde* zum Gegenstand der Untersuchung zu machen, in denen sich keine irgendwie geartete Beziehung zum Kohlhaas-Stoff oder zu Kleists Erzählung nachweisen läßt.

Die Unzulänglichkeiten der Dissertation Schillingers sollen in der vorliegenden Arbeit vermieden werden, um so erstmals eine umfassende Untersuchung über die Repräsentation einer für die Germanistik durchaus interessanten Gestalt wie Kohlhaas in der deutschsprachigen Literatur zu erstellen. Aufgrund der Materialfülle werden anderssprachliche Werke nicht berücksichtigt.¹ Desgleichen werden Kohlhaas-Opern und Verfilmungen nicht detailliert besprochen.² Einige Texte waren trotz eifrigster Bemühungen nicht zu erhalten. Diese werden gleichwohl in der Bibliographie angeführt.³ Die Schreibweise des Namens des Protagonisten variiert je nach den in den einzelnen Werken benutzten Quellen. Doch ist allgemein vom Stoff die Rede, so wird im folgenden die Kleistsche Schreibweise gebraucht.

¹Vgl. James Saunders und E.L.Doctorow.

²Zu den Opern von Paul von Klenau (1933) und Kurt-Dietmar Richter (1976) siehe Kanzog (*Musiktheater* 200), zu den Verfilmungen Volker Schlöndorffs (1969) und Wolf Vollmars (1969) siehe Kanzog ("Literaturverfilmung" sowie *Erzählstrukturen* 154–158). Eine Übersicht bildnerischer Darstellungen der Kohlhaas-Gestalt gibt Barthel (155).

³Mücke, Lippold, Jahncke, Hamann, Saßmann, Dörr.

Kapitel 1

Ansatz und Methode

Stoffgeschichtliche Untersuchungen wurden lange Zeit mit Vorbehalten beurteilt, die auch heute noch nicht völlig verschwunden sind. Anlaß zu berechtigter Kritik gaben Unternehmungen wie die von Paul Merker und Gerhard Lüdtke herausgegebene *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur*. Die darin gesammelten Arbeiten besitzen charakteristische Mängel. Sie bestehen jeweils aus einer Reihe von Inhaltsangaben verschiedener Stoffbearbeitungen, Aufzählungen inhaltlicher Veränderungen und Abweichungen, meist gemessen an einem kanonisierten 'Meisterwerk', einer als vorbildlich befundenen Umsetzung des Stoffes, die zur Norm erhoben wird.¹ Der eigentliche Anspruch, nämlich die Geschichte eines Stoffes zu schreiben, wird dabei im Grunde aufgegeben. Die Frage, weshalb zu einer bestimmten Zeit ein Interesse an einem Stoff bestand und wie Geschichtlichkeit in verschiedenen Bearbeitungen sich reflektiert, wird in diesen Untersuchungen nicht gestellt. Die bloße Aufzählung von Konstanten und Variablen gerät eher zu einem systematischen als zu einem literaturgeschichtlichen Unternehmen.²

Auch mit der in den frühen sechziger Jahren einsetzenden Theoriediskussion ändern sich diese Mängel nicht sogleich. Zwar kritisiert Elisabeth Frenzel die bisherige stoffgeschichtliche Praxis, doch das von ihr formulierte Ziel, "[e]ine stoffgeschichtliche Untersuchung [habe] ... das Wesen des Stoffes wie das seines Bearbeiters deutlich zu

¹ Selbst Käte Hamburger attestiert dem *Ödipus* des Sophokles nie wieder erreichte Vollendung (175). Ähnlich auch Elisabeth Frenzel zum Kohlhaas-Stoff (*Stoffe*, 365).

² Vgl. die v.a. auf Arbeiten Troussons und Petriconis bezogene Kritik Joachim Schulzes.

machen" (*Stoff-, Motiv- und Symbolforschung* 45), rekurriert letztlich wieder auf systematische bzw. konstante Kategorien auf Kosten der Geschichtlichkeit. Auch Frenzels Ausführungen zum Kohlhaas-Stoff erheben Kleists Erzählung zum Vorbild und erwähnen spätere Bearbeitungen lediglich unter dem Gesichtspunkt neuer, bei Kleist nicht vorkommender Motive (*Stoffe* 365f.).

Auch Raymond Trousson, der wichtige Beiträge zur Theorie der Stoffgeschichte geliefert hat, sah in seinen früheren Arbeiten diese in der Hauptsache als Mittel, archetypische Grundsituationen, also Konstanten zu eruieren, anstatt die *Geschichte* eines Stoffes zu erforschen: "Le thème ... préserve et restitue à travers ses innombrables transmutations, quelques constantes, quelques préoccupations fondamentales, en un mot quelque chose de l'essentiel de la nature humaine" (*Un problème* 91f.).³ Ein solches Erkenntnisinteresse entspringt Diskursen, in denen Vorstellungen von absoluten und unveränderlichen Wahrheiten herrschen.

Im weiteren Verlauf der Theoriediskussion wurde diese Vernachlässigung der Stoff-*Geschichte* schließlich aufgezeigt und bemängelt, und die Konzentration auf die Geschichtlichkeit von Stoffen und Bearbeitungen wurde eindringlich gefordert.⁴ Auch Trousson revidierte schließlich sein Konzept des Eruierens von Konstanten in verschiedenen Versionen eines Stoffes: "... elles ne peuvent être jugées que par rapport à une série de facteurs variables selon le temps, les esthétiques et les philosophies, non par référence à un intangible archétype" ("Les études" 8). In der vorliegenden Arbeit zum Kohlhaas-Stoff in der deutschsprachigen Literatur soll eine Herangehensweise vorgeschlagen werden, die v.a. den geschichtlichen Aspekten von Bearbeitungen dieses Stoffes gerecht wird.

Definiert man 'Stoff' mit Gerhard Knapp als eine auf stofflichen Vorstufen, wie

³ Ähnlich auch in "Plaidoyer" (101).

⁴ Hervorzuheben sind hier v.a. Theile und Knapp ("Robespierre").

Dokumenten, Berichten oder Chroniken basierende “... Abfolge von Begebenheiten, die vor dem Eintritt in die Dichtung durch einen Kausalnexus gebunden wurde” (“Stoff” 202),⁵ so folgt daraus, daß ein Stoff Merkmale oder Komponenten enthalten muß, die einem bestimmten historischen Kontext genuin angehören. Dies sind Personen, Ereignisse, Züge und Details, die derjenigen Zeitebene zuzurechnen sind, die den stofflichen Vorstufen zugrunde liegt.⁶ Diese historische Gebundenheit eines Stoffes konstituiert seine eigentliche Geschichtlichkeit und soll im folgenden seine ‘Historizität’ genannt werden.⁷ Die Historizität eines Stoffes konkretisiert sich in Stoffbearbeitungen in verschiedenen Elementen und mittels verschiedener ästhetischer Verfahren. Alle Bearbeitungen eines Stoffes müssen solche Elemente enthalten, die sie auf jeweils unterschiedliche Weise gebrauchen.

Wird ein Stoff von mehreren Autoren zu jeweils verschiedenen Zeiten aufgegriffen, so müssen Merkmale der Zeitebene, der ein Text entstammt, in diesen Eingang finden. Diese Zeitebene jeweils als Gegenwart—nämlich die der jeweiligen Autoren—annehmend, sollen im folgenden alle diese Merkmale unter dem Begriff ‘Aktualität’ zusammengefaßt werden.

Aktualität kann sich in Stoffbearbeitungen sowohl inhaltlich als auch formal mit jeweils unterschiedlicher Intensität äußern. Texte können direkte oder indirekte Bezüge zu aktuellen Aspekten herstellen. Darunter fallen bestimmte Ideen, Weltanschauungen oder Ideologien, aber auch soziale und politische Phänomene und Konstellationen. Die formalen Aspekte von Stoffbearbeitungen reflektieren jeweils aktuelle literarische Strömungen und Moden und zeigen gelegentlich Einflüsse bedeutender Werke anderer

⁵ Ähnlich auch Frenzel (“Stoff- und Motivgeschichte” 213).

⁶ Vgl. Wolfgang Kayser: “Der Stoff ist immer an bestimmte Figuren gebunden, ist vorgangsmäßig und zeitlich und räumlich mehr oder weniger fixiert” (56).

⁷ Diesen Gebrauch des Begriffs rechtfertigt seine allgemeine Definition als “Tatsächlichkeit eines überlieferten geschichtlichen Ereignisses.” ‘Geschichtlichkeit’ dagegen wird verstanden als historischen Bedingungen unterworfen sein. Siehe *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (III. 404).

Autoren, die zu einer gegebenen Zeit intensiv rezipiert werden oder als vorbildliche Texte einer bestimmten Tendenz gelten. Damit soll jedoch nicht ausgeschlossen werden, daß Stoffbearbeitungen gerade dadurch bedeutend sein können, daß sie vorherrschende ästhetische Normen durchbrechen. Was in dieser Arbeit mit 'Aktualität' bezeichnet wird, reflektiert also letztlich die Diskurse, im Foucaultschen Sinne, in denen die verschiedenen Stoffbearbeiter stehen.

Die beiden Ebenen der Historizität und der Aktualität sind nicht grundsätzlich voneinander geschieden. Vielmehr können sie in Beziehung zueinander treten, dergestalt, daß das Historische aktuelle Bedeutung erlangt. Aus diesem Grunde werden historische Stoffe von Autoren in der Regel aufgegriffen. Dem Stoff inhärente Themen oder zentrale Motive können von aktuellem Interesse sein, oder aktuelle Phänomene können sich in historischen spiegeln. Gelegentlich können gar überlieferte Originalzitate neue, aktuelle Konnotationen herstellen.

Indem die Analyse der für diese Arbeit relevanten Texte sowohl die beiden Ebenen der Historizität und der Aktualität, als auch deren Verhältnis zueinander stets im Auge behält, scheint sie geeignet, den berechtigten Forderungen neuerer stoffgeschichtlicher Theorie zu genügen. Nicht nur beantwortet sie die Frage " ... nach dem Gewand ... , in das ein Stoff jeweils gekleidet ist, als auch nach dem Gehalt, als dessen Vehikel er dient" (Weisstein 164), sie trägt auch der Tatsache Rechnung, daß "[i]mplizit ... jede Bearbeitung Vorstellungen ästhetischer, geistiger, psychologischer, politischer und gesellschaftlicher Natur [enthält], die der Autor zu seiner Zeit für erwartbar gehalten hatte" (Theile 36).⁸

Eine Besonderheit der Geschichte des Kohlhaas-Stoffes besteht nun darin, daß eine

⁸ Vgl. auch Knapp: "Stoffgeschichte hat sich vor allem anderen der jeweiligen formalen, historischen und auktorialen Gegebenheiten bewußt zu sein. ... Der Frage der (zeit-) geschichtlichen *Bedeutung* eines jeweils gegebenen Stoffes wird sie ebenso Beachtung zollen müssen wie dem *Effekt* eines vorfindlichen Stoffes auf den literarisch Produzierenden (der ja auch Rezipient ist) und sein jeweiliges Publikum" ("Robespierre" 130).

bestimmte Bearbeitung, nämlich Kleists Erzählung, für viele nachfolgende Autoren zur Vorlage wird, aus der sie Handlungsverlauf, Motive, Personen, ja sogar Dialoge sich unmittelbar aneignen. Damit übernehmen sie aber auch Historizität in eben der Konkretisation, die sie in Kleists Text erfahren hat. Mehr noch, durch die besondere Erzählweise, die den Stil einer alten Chronik nachahmt und daher konsequent jegliche expliziten Aktualitätsverweise ausschließt, ist Kleists *Michael Kohlhaas* geeignet, für spätere Bearbeiter zur stofflichen Quelle zu werden, die in den neuenstandenen Texten Historizität wesentlich konstituiert. Direkte Übernahmen werden so in diesen späteren Bearbeitungen zu Komponenten ihrer Historizitätsebene.

Gleichzeitig verweist diese Besonderheit auf einen weiteren wesentlichen Aspekt, den stoffgeschichtliche Untersuchungen zu berücksichtigen haben. Gemeint sind intertextuelle Beziehungen zwischen einzelnen Bearbeitungen. 'Intertextualität' wird hier nicht in dem völlig entgrenzten und daher m.E. unbrauchbaren Sinne verstanden, der alle Texte als Teile eines großen Gesamttextes oder als Ansammlung von Zitaten aus anderen Texten begreift.⁹ Wie Preisendanz mit Recht anmerkt, wird, dergestalt zum Grundprinzip aller Literatur hypostasiert, der Begriff zu einem trivialen Befund, da sich kein Gegenteil zu ihm denken läßt (26). Hier dagegen wird Intertextualität verstanden als ein Verfahren literarischer Sinnkonstitution,¹⁰ als

... eine spezifische und engere Form des syntaktischen Bezugs ... , sei es nun explizit, wie bei Zitat, Anspielung, Stilisierung oder Parodie, sei es eher implizit, wie bei den vielen eine Vorlage variierenden, verarbeitenden oder verbrauchenden Verfahren, die die Literaturgeschichte kennt. (Kloepfer, "Grundlagen" 93)

⁹Siehe v.a. Kristeva (146) sowie die Aufsätze von Grivel. Zur Kritik an Kristeva siehe auch Stierle (21).

¹⁰Vgl. Preisendanz (26).

Da alle Bearbeitungen des Kohlhaas-Stoffes sich in irgendeiner Weise auf Kleists Erzählung beziehen, kommt es darauf an, die verschiedenen intertextuellen Verfahren zu beschreiben. Zwei Grundtypen sind dabei zu unterscheiden. Bei den Werken, die Kleists Text nur dramatisieren, ist die intertextuelle Beziehung relativ einfach zu benennen, da Handlungsverlauf oder -teile, Motive, Personen oder Dialoge unmittelbar übernommen werden. In solchen Fällen ist der Aspekt der Intertextualität meist kaum von Belang und daher nicht besonders erörterenswert. Interessanter sind Texte, die in einer völlig neuen Fabel einen Stoff gestalten, der eindeutige Parallelen zum Kohlhaas-Stoff aufweist. Diese können durch verschiedene Weisen des Zitierens oder der literarischen Anspielung auf den Stoff, bzw. auf Kleists Erzählung, verweisen.¹¹ Während beim ersten Typ die Historizität des Stoffes die Fabel bestimmt, Aktualität dagegen sich erst im Verweis erschließt, wird dieses Verhältnis beim zweiten Typ in der Regel, wenngleich nicht notwendigerweise, umgekehrt, indem die Fabel auf eine aktuelle Zeitebene übertragen, auf den eigentlichen Kohlhaas-Stoff und seine Historizität aber nur verwiesen wird. Häufig gleichen dabei die Protagonisten dem Kleistschen, weshalb für solche Fälle der Begriff der Postfiguration (Sudau 64f.) geeignet scheint.

Keineswegs dürfen unter dem Aspekt 'Intertextualität' lediglich verschiedene Typen von Bearbeitungsverfahren angenommen werden. Intertextuelle Beziehungen haben stets auch inhaltliche Relevanz. Übertragende oder postfigurierende Bearbeitungen basieren, wie Schöne hervorhebt, auf einer Gleichung:

Sagt die postfigurale Gleichung: Dieser ist ganz so wie jener, und also ist er gut oder ist er schlecht—dann meint die Situationsgleichung: Dieses ist ganz

¹¹ Ben-Porats Vorschlag zur Differenzierung dieser beiden Grundtypen von Intertextualität scheint mir durchaus brauchbar. In Anlehnung an Roman Jakobsons bekannte Unterscheidung zwischen 'metaphorisch' und 'metonymisch' nennt sie metaphorische Beziehungen zwischen Texten solche, bei denen ursprünglich nicht aufeinander bezogene Texte durch Zeichen ("marker") miteinander in Beziehung treten, metonymische Beziehungen dagegen solche, bei denen "... many major elements which constitute the fictional world are common to both texts" (117).

so wie jenes und also in dieser Art seit je für immer gültig und bezeichnend.

(287)

Mit Sudau (65) muß man hier ergänzen: bestimmte übertragene Situationen sind nach wie vor die gleichen und bedürfen daher immer noch der Veränderung. Gerade für die Geschichte des Kohlhaas-Stoffes ist dieser Aspekt bedeutend. Darüber hinaus können Anspielungen auf einen anderen literarischen Text immer auch eine Stellungnahme, einen Kommentar zu diesem beinhalten.¹²

Wenngleich bei älteren, v.a. durch Mythen überlieferten Stoffen eine einfache Übertragung, d.h. gewisse Parallelen in Handlungsverlauf oder Personenkonstellation ohne explizite Verweise geeignet sein kann, den Stoff zu evozieren, bedarf es m.E. bei jüngeren Stoffen wie dem um die Kohlhaas-Gestalt zusätzlicher, eindeutiger literarischer Anspielungen. Daher ist es unangebracht, in Texte ohne solche Verweise ein 'Kohlhaas-Motiv' hineinzulesen, und sie gar zum Gegenstand einer Geschichte dieses Stoffes zu machen. Sind solche Verweise jedoch eindeutig vorhanden, so sind die entsprechenden Werke, obwohl sie nicht explizit den Stoff selbst bearbeiten, stoffgeschichtlich von Interesse und daher zu berücksichtigen, da sie Zeichen einer Wirkung des Stoffes sind.

¹²Vgl. Theile (36). Stierle nennt dies die pragmatische Relation zwischen Texten (15).

Kapitel 2

Der historische Hans Kohlhasse

Zum besseren Verständnis der Voraussetzungen des Kohlhaas-Stoffes ist es angebracht, den Fall des historischen Hans Kohlhasse zu skizzieren. Selbstverständlich können die verfügbaren Quellen, weder die verschiedenen Chroniken noch die von Staatsbeamten angefertigten Prozeßakten, nicht wie völlig objektive Dokumente behandelt werden. Dies trifft auch auf die vorliegenden Studien von Historikern zu. Alle diese Texte schmücken aus, interpretieren und werten mehr oder minder stark. Natürlich ist damit ein Problem jeglicher Annäherung an historische Gestalten oder Ereignisse benannt; der angestrebten Objektivität sind subjektive Grenzen gesetzt. Daher sollen in der folgenden Skizze möglichst nur durch die Forschung belegte Ereignisse und Daten angeführt werden.¹

Hans Kohlhasse, der um das Jahr 1500 geboren wurde, war ein Kaufmann in Cölln an der Spree, der hauptsächlich mit Lebensmitteln wie Honig, Speck und Heringen handelte. Auf dem Weg zur Michaelismesse in Leipzig—seine Waren hat er bereits vorausgeschickt—wird er am 1. Oktober 1532 im Dorf Wellaune, auf Grund und Boden des Junkers Günther von Zaschwitz, von dessen Untergebenen festgehalten und des Pferdediebstahls bezichtigt. Durch Gewalt gezwungen muß er seine beiden Pferde zurücklassen und zu Fuß weiterziehen. Am 12. Oktober erscheint Kohlhasse wieder in Wellaune mit einem Empfehlungsschreiben aus Leipzig, das ihn als unbescholtenen Bürger ausweist. Zaschwitz ist bereit, die Pferde zurückzugeben, fordert aber die

¹Die Darstellung folgt dabei den im nächsten Kapitel besprochenen Quellen.

Zahlung eines Futtergeldes. Kohlhasse weigert sich und muß ohne seine Pferde nach Hause ziehen.

Nach seinen eigenen Angaben hat Kohlhasse wegen verspäteten Eintreffens auf der Messe Verluste gemacht und kann nun seine Gläubiger nicht bezahlen—dies deutet darauf hin, daß er alles andere als wohlhabend war. Er ist genötigt, seinen Besitz zu verpfänden. Nun legt er schriftlich Beschwerde in Sachsen ein und ersucht gleichzeitig seinen Landesherrn, den brandenburgischen Kurfürsten Joachim I., um Vermittlung. Doch erst mehr als ein halbes Jahr später, am 13. Mai 1533, kommt es in Düben, auf sächsischem Boden, zu einem Rechtstag. Der Kläger fordert 150 Gulden Schadenersatz für die erlittenen Geschäftsverluste, sowie die Erstattung des doppelten Wertes der Pferde, die in Zaschwitzschen Diensten als Zugtiere benutzt worden und nun reif für den Abdecker sind. Der Junker aber weist die Anklage zurück und fordert seinerseits 12 Gulden Futtergeld. Kohlhasse gibt nach und zahlt den geforderten Betrag—man kann mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß der kleine Kaufmann seine Ohnmacht gegenüber dem Adel und dessen Justiz eingesehen hatte. Bereits am folgenden Tag verendet eines der Pferde.

Nun wendet sich Kohlhasse an den sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich I. In schriftlichen Verhandlungen mit dem Wittenberger Landvogt läßt er seine Ansprüche sogar auf 4 Gulden herunterhandeln, doch schließlich wird von sächsischer Seite ein neuer Rechtstag abgelehnt. Nachdem Kohlhasse einen endgültig abschlägigen Bescheid erhält, verfaßt er am 12. März 1534 einen Fehdebrief, in dem er unter anderem schreibt:

Da ich nun nichts mehr denn meinen Leib und mein Leben vorzusetzen habe, so will sich's gebühren, daß ich meine Ehre und meinen Glimpf, wie dies einem Ehrliebenden zusteht und welche mir mit keinem Gold und Silber bezahlbar sind, zur Notdurft verteidige. Ich will aller Welt List und

Behendigkeit gebrauchen, will sein Gottes und aller Welt Freund, allein Günter von Zaschwitz' und des ganzen Landes zu Sachsen öffentlich abgesagter Feind. Wo ich sie bekomme, will ich sie an Händen und Füßen lähmen, will auch rauben und brennen, sie hinwegführen und schätzen, bis mir Günter von Zaschwitz für das große mir zugefügte Unrecht, für seine Bezichtigung und die mir angetane Schmach genügenden Abtrag geleistet hat, mir auch mein Schaden, den ich danach überall genommen habe, in Billigkeit erstattet ist. Möge sich Günter von Zaschwitz beizeiten mit Wasser und festen Scheunen einrichten, auf daß ich ihn nicht mit Feuerkohlen heimsuche und ihn samt seinem Schloß verbrenne ... ²

Den Brief datiert Kohlhase mit: "Gegeben am Tage Schlag zu!"

Diese Fehdeansage löst in Sachsen große Aufregung aus. Der sächsische Hof wird in Brandenburg vorstellig, doch unter Anspielung auf die Fehde des Ritters Nickel von Minckwitz wird dort das Ersuchen um ein Einschreiten gegen Kohlhase abgewiesen. Jener hatte im Jahre 1528 eine brandenburgische Stadt geplündert und war von Sachsen in Schutz genommen worden.

Im April des Jahres ereignen sich in Wittenberg drei Brände, deren Anstiftung Kohlhase verdächtig wird. Nach langer Ungewißheit kommt es schließlich am 6. Dezember 1534 in Jüterbog zu einem neuen Rechtstag. Der sächsische Kurfürst garantiert Kohlhase freies Geleit mit der Bedingung, daß dieser eidesstattlich erkläre, an den Wittenberger Bränden unschuldig zu sein. Kohlhase legt diesen Eid ab.³

Der Urteilsspruch des Gerichts ergeht zu Kohlhasen Gunsten. Die Zaschwitzschen Erben—der Junker war einen Monat zuvor gestorben—sollen dem Kläger 600 Gulden

²Zitiert nach Neheimer (26).

³Nach Elisabeth Plessen, die selbst intensivste Quellenstudien betrieb, war Kohlhase tatsächlich an den Bränden unschuldig. Der wirkliche Brandstifter wurde einige Monate später gefaßt und verurteilt (*Kohlhaas* 138).

Schadenersatz zahlen. Doch die Witwe von Zaschwitz wendet sich daraufhin an den sächsischen Kurfürsten, und dieser hebt das Urteil auf. Kohlhase erhält diese Nachricht am 26. Dezember. Kurz zuvor hat er einen Brief Luthers, an den er sich ratsuchend gewandt hatte, erhalten, in dem dieser ihn ermahnte, von der Selbsthilfe abzulassen und erlittenes Unrecht als gottgewollt hinzunehmen.

Ohne auf eine Reaktion Kohlhases zu warten, setzt der sächsische Landvogt nun sogleich 100 Taler auf seinen Kopf aus und läßt Trupps von Spitzeln und Häschern nach ihm fahnden, die aber erfolglos bleiben. Damit, darin stimmen die Historiker und Chronisten überein, verläßt Sachsen eindeutig und zuerst den Boden des Rechts.

Erst am 14. März 1535 beginnt Kohlhase seine Fehde, die ja bisher nur eine angekündigte war, aufzunehmen, indem er mit drei Helfern einige Wittenberger Bürger zwei Tage lang in einer Schenke festhält. Am 26. Mai dringt er mit acht Mann in das Dorf Gommig (Gömnigk) ein und brennt die herrschaftliche Mühle nieder, die einem der kursächsischen Hofräte vom Jüterboger Rechtstag gehörte. Nach wie vor gelingt es den sächsischen Häschern nicht, ihn zu fassen. Offensichtlich hat er viele Helfer in der Bevölkerung der ganzen Umgebung, die ihn immer wieder verbergen und unterstützen. Auch der neue brandenburgische Kurfürst Joachim II. verweigert Sachsen anfangs jegliche Unterstützung.

Endlich kommt es Mitte 1537 zu einem neuen Rechtstag in Jüterbog, zu dem Kohlhase mit vierzig Berittenen erscheint. Da aber keine Seite zu Zugeständnissen bereit ist, bleibt die Verhandlung ergebnislos. Wieder verhält sich Kohlhase längere Zeit ruhig, während Sachsen weiter nach ihm fahndet. Erst am 23. Juli 1538 tritt er wieder in Aktion. Er überfällt auf einer Landstraße den Wittenberger Seidenhändler Georg Reiche und führt ihn als Geisel weg. Am 11. August wird sein Versteck allerdings ausgehoben, doch gelingt Kohlhase die Flucht. Einer seiner Helfer wird ergriffen, gefoltert und schließlich hingerichtet. Ähnlich geht es von nun an vielen, die

ihn unterstützt haben und gefaßt worden sind.

Am 7. November des Jahres überfällt Kohlhase, entgegen seiner sonst üblichen Taktik des Operierens mit kleinen Trupps, mit 35 Bewaffneten den sächsischen Ort Marzahna. Sie zünden die Häuser einiger reicher Bürger an, ergreifen den allgemein verhaßten Geleitsmann Hahn, der eigenhändig Folter- und Henkersdienste verrichtet hatte, und verkünden ihm sein Todesurteil, das Kohlhase selbst auf der Stelle vollstreckt.

Erst zu Beginn des Jahres 1539 gestattet Kurfürst Joachim den sächsischen Fahnern das Betreten brandenburgischen Gebietes. Diese ergreifen und foltern zahlreiche Helfer des Kohlhase, teilweise unter heftigem Protest brandenburgischer Bürger. In dieses Jahr könnte auch der angebliche Besuch Kohlhasen bei Luther fallen, für den es allerdings keine Belege gibt. Für den Rest des Jahres scheint Kohlhase Ruhe zu halten. Den sächsischen Häschern gelingt es nicht, ihn zu fassen, und Brandenburg schreitet nach wie vor nicht direkt gegen ihn ein. Dies ändert sich allerdings, als Kohlhase mit Georg Nagelschmidt und einigen anderen Anfang Februar 1540 in der Nähe von Potsdam einen kurfürstlich-brandenburgischen Silbertransport überfällt und die Silberbarren unter einer Brücke versenken läßt. Er will dadurch seinen Kurfürsten dazu bewegen, sich entschieden seiner Sache anzunehmen. Doch der Erfolg ist gerade das Gegenteil. Man geht scheinbar auf die Forderung Kohlhasen ein, lockt ihn zu Verhandlungen nach Berlin, wo er Ende Februar zusammen mit Nagelschmidt und dem Küster Thomas Meißner verhaftet wird. Am 22. März 1540 werden diese drei als Landfriedensbrecher zum Tode durch das Rad verurteilt und noch am selben Tage hingerichtet.

Kapitel 3

Die Quellen des Stoffes

Die Quellenlage zum Kohlhaas-Stoff ist recht eindeutig und übersichtlich. Kleist benutzte mit ziemlicher Sicherheit die 1595 geschriebene *Märkische Chronic* des Peter Hafftiz, die 1731 im Druck erschienen war.¹ Als weitere Quellen Kleists kommen zwei Texte in Frage, die Hafftiz selbst benutzt hatte. Dies sind die entsprechenden Abschnitte in Balthasar Mentz' *Stammbuch und kurtze Erzehlung. Vom ursprung und Hehrkommen der Chur und Fürstlichen Heuser/Sachsen/Brandenburg/Anhalt und Lawenburg*, geschrieben vor 1585, sowie in Nicolaus Leutingers *Opera omnia quotquot reperiri potuerunt*, entstanden um 1593.²

Der um 1525 geborene Chronist Peter Hafftiz hatte als Schüler in Jüterbog die Ereignisse um die Kohlhasse-Affäre selbst miterlebt. In seiner Chronik erwähnt er an einer Stelle, daß er persönlich einen Zettel, den Kohlhasse an einen Galgen genagelt hatte, dem Abt des Klosters Zinna überbrachte. Jedoch stimmt das, was er etwa sechzig Jahre nach den Ereignissen niederschreibt, nicht immer mit den heute bekannten Fakten überein. So wird Kohlhasse bereits hier, in Kleists Hauptquelle, zum Pferdehändler. Auch besteht für den Chronisten kein Zweifel daran, daß Kohlhasse geplündert und ganze Dörfer niedergebrannt hat. Kleist hat also diese Züge nicht etwa eigenmächtig geändert, sondern in seinen Quellen bereits in dieser Gestalt vorgefunden.

¹In: Christian Schöttgen und George Christoph Kreysig, *Diplomatische und curieuse Nachlese der Historie von Ober-Sachsen, und angrenzenden Ländern*. (Dresden und Leipzig, 1731), S.528–541. Einen detaillierten Vergleich zwischen Hafftiz Chronik und Kleists Erzählung geben Hotz/Davies.

²Alle drei Quellen Kleists wurden erstmals zusammen herausgegeben von Rudolf Schlösser. Sie sind ebenfalls abgedruckt bei Hagedorn (57–69). Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.

Gelegentlich läßt Hafftiz eine gewisse Sympathie mit dem Adelsbefehder erkennen. So prangert er Ungerechtigkeit an und verurteilt die Raffgier der Obrigkeit, die selbst für Hinrichtungen Abgaben einzog:

Denn es war damahls der gottlose Gebrauch im Closter, wenn einer daselbst gerechtfertiget ward, so muste in allen Dörffern zum Closter gehörig, jeder Hufner ein Ey, und ein Costet 6. Pfennige geben, welches eine grosse Summe trug. Das Geld bekam der Voigt, und um solches Geldes willen, habe ich manchen daselbst sehen richten, deme zu viel geschah. (Hagedorn 60)

Hafftiz berichtet auch vom Besuch Kohlhases bei Luther, für den es, wie bereits angemerkt, keine historischen Belege gibt. Kohlhase soll dort eine lange Unterredung mit Luther, Melanchthon und anderen Theologen geführt und schließlich den Segen und die Zusage um Vermittlung mit dem sächsischen Kurfürsten erhalten haben. Der Überfall auf den Silbertransport geht laut Hafftiz auf den Rat Georg Nagelschmidts zurück, der bereits in dieser Chronik zum Bösewicht gemacht wird. So entsteht auch hier schon der Mythos des 'edlen Räubers' Kohlhase, der einen gerechten Krieg gegen Sachsen führt und der durch die Eingebungen eines üblen Helfers zu seinem entscheidenden Fehler verleitet wird: "Diesem folgte Kohlhase, aber sehr unbedacht, und unglücklich" (62).

Gegen Ende seiner Chronik bringt Hafftiz schwarze Magie ins Spiel. Der Scharfrichter Meister Hans, " ... welcher ein ausbündiger Schwartzkünstler war ... ," (62) bringt " ... durch seine Kunst so viel zu wege ... , daß Kohlhase mit seiner Gesellschaft hat müssen gen Berlin kommen" (63). Womöglich wird auch hierdurch dem 'edlen Räuber' die Verantwortung für den Fehler, sich in die Höhle des Löwen begeben zu haben, genommen. Schließlich erhält Kohlhase märtyrerhafte Züge. Auf dem Rad habe er " ... lange Zeit und über einen Monat lang frisch geblutet" (65), und selbst dem Kurfürsten sei die Hinrichtung hinterher " ... leid gewesen, und wenns hernach

hätte geschehen sollen, würde es wohl verblieben seyn" (ebd.). Trotz Hafftiz' kritischer Distanz zum Adel erscheint der Herrscher hier eher in einem positiven Licht, ein Zug, der durchaus Kleists Gestaltung des brandenburgischen Kurfürsten angeregt haben könnte.

Weitaus geringeren Umfangs ist die Beschreibung in den beiden anderen Quellentexten. Mentz gibt nur stichpunktartig einige der wichtigsten Ereignisse. Es verwundert nicht, daß in diesem Fürstenspiegel Kohlhasse von vornherein als "Räuber" und "Mordbrenner" bezeichnet wird, der "... ein gros schrecken unter die Pawern bracht" (Hagedorn 65). Von Leutinger könnte Kleist dazu angeregt worden sein, seinen Kohlhaas zu einem Mordbrenner zu machen. Nach dieser Chronik hatte Kohlhasse einen Kriegshaufen um sich geschart, mit dem er "... überall Schrecken verbreitete, größten Schaden verursachte, die Vorstädte anzündete, die Äcker verwüstete, Häuser plünderte, die Einwohner niedermetzte ..." (Hagedorn 66). Gleichwohl hebt Leutinger hervor, daß Kohlhasse von Zschwitz "... widerrechtlich mit Gewalt unterdrückt worden war" (69), und er betont, daß den Kurfürsten, "... nachdem er manches genauer erfahren hatte ..." (ebd.), das Todesurteil reute.

Auf diese drei Quellen Kleists greifen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts auch andere Bearbeiter des Stoffes zurück. Immer aber wird Kleists Text selbst als Quelle dienen, oft gar als alleinige.

Die Quellenlage ändert sich, als der herzoglich sächsische Archivar C.A.H. Burkhardt die 'Original-Untersuchungsakten' des Falles 'Kohlhasse' im Weimarer Ernestinischen Gesamtarchiv entdeckt und das Ergebnis deren Auswertung im Jahre 1864 unter dem Titel *Der historische Hans Kohlhasse und Heinrich von Kleists Michael Kohlhaas* veröffentlicht. Bereits in der Einleitung wird deutlich, daß der Historiker Burkhardt keine hohe Meinung von der Literatur hat, geht es ihm doch darum, "... dem Reiche der Fabel ein Ende zu machen" (6), damit "... fortan der Michael Kohlhasse [sic] in

seiner fabelhaften Gestalt verbannt werde" (12). Wenig Verständnis zeigt er für Kleists " ... vielfache[] Verstöße gegen die historische Wahrheit" (7), und stellt u.a. fest: " ... es liegt doch sicherlich kein poetischer Grund vor, den Namen Hans in Michael umzuwandeln ... " (9). Auch die Chronik des Peter Hafftiz korrigiert Burkhardt auf mehr als nur sachliche Weise. Auf dessen Erwähnung der Hinrichtung zweier Helfer Kohlhases an Pfingsten 1538, der er die oben zitierte Kritik an der Hinrichtungspraxis anfügte, entgegnet Burkhardt: "Es geschah im December und war keine willkürliche That, sondern ein Act der Gerechtigkeit" (10).

Selbstverständlich muß man bei einem herzoglich-sächsischen Beamten mit Parteilichkeit für den Adel rechnen. Kurt Neheimer, der im Jahre 1979 eine neue, ausführlichere Studie der Akten veröffentlichte, wirft Burkhardt vor, er habe bei der Schilderung der entscheidenden Vorgänge um die Zurückhaltung der Pferde nicht die protokollarische Darstellung Kohlhases herangezogen, sondern nur die Gegendarstellung des Junkers Zaschwitz, und selbst dabei " ... die kompromitierenden Passagen geflissentlich ausgelassen ... " (16).

An zahlreichen Stellen gerät Burkhardt vom historischen Bericht ab ins Reich des Fabulierens, dem er doch ein Ende zu machen versprach. Anlässlich Kohlhases Eid, Wittenberg nicht angezündet zu haben, fällt der Historiker plötzlich in einen romanhaften Erzählstil: "Todtenstille lag über der Versammlung. Mit einem Male sollte schweres Unrecht, Mord, Name und Brand von Kohlhasens Schultern genommen sein. Wie viele gab es, die zu diesem Eide bedenklich den Kopf schüttelten" (27). Nicht nur wird hier insinuiert, Kohlhasen habe einen Meineid geschworen. Burkhardt manipuliert auch die Fakten, indem er jenem hier bereits Verbrechen anlastet, die zu diesem Zeitpunkt, dem ersten Jüterbogener Rechtstag, noch garnicht verübt worden waren.

Wie sehr Burkhardt auf der Seite der Obrigkeit steht, wird an weiteren Stellen deutlich, die manche spätere Stoffbearbeitung beeinflußt haben. Psychologisierend erklärt

er Kohlhasen zum Querulanten: "Daß ihm nicht Recht wurde nach seinem Sinne, war ihm für die Dauer unerträglich" (36). Seine Anhängerschaft nennt er "das verworfenste Gesindel" (33). "Es war der Auswurf der Menschheit, der sich unter Kohlhasen zusammengefunden; ... Die ganze Umwandlung des Kohlhasen, sein tief moralisches Gesunkensein trat in furchtbar abschreckender Weise klar zu Tage" (49f.). Diejenigen aber, die von der sächsischen Justiz ergriffen, gefoltert und hingerichtet werden, nennt Burkhardt dann "Opfer seines Treibens" (45).

Gleichwohl gibt der Historiker zu, daß Sachsen mit dem Aussetzen eines Kopfgeldes nach dem ersten Jüterbogener Rechtstag "... den Boden des Rechts, auf welchem Kohlhasen stand ..." (30), verließ. Ihm war also wirkliches Unrecht angetan worden, weshalb Burkhardt ihm gelegentlich Züge des gerechten Räubers verleiht, der, ähnlich wie schon bei Hafftiz, von anderen zu Unrechtstaten getrieben wird. Insgesamt viermal erwähnt er Kohlhasen "... zahlreiche Verwandtschaft, die seine Anschauungen nicht theilte, deren Einflüsterungen er sich nicht erwehren konnte" (32). Diese Verwandtschaft, "... mit ihren falschen Rechtsanschauungen ..." (50), "... verleitete ihn zum Unrecht ..." (33). Am Ende ist es wieder Nagelschmidt, der den verhängnisvollen Rat gibt: "Kopf- und sinnlos folgte Kohlhasen den Eingebungen des Elenden ..." (57).³

Offensichtlich hat sich Burkhardt nicht an seine selbsterklärte Absicht gehalten, einen sachlichen historischen Bericht zu geben. Dessen ungeachtet hat seine Veröffentlichung eine eklatant neue Quellenlage geschaffen, die vom Ende des Jahrhunderts an bis in die jüngste Vergangenheit auf Stoffbearbeitungen wirken sollte. Erst mit Erscheinen der bereits erwähnten Studie Kurt Neheimers ist eine modifizierte Quellenlage gegeben. Der Text erschien bereits 1977 kapitelweise in einer DDR-Zeitschrift⁴ und schließlich 1979 in Buchform, ein Einfluß auf literarische Texte läßt sich jedoch nicht nachweisen.

³Hier folgt Burkhardt ohnehin Hafftiz, da ihm zu den letzten Ereignissen der Fehde keine Akten vorlagen.

⁴Vgl. Heukenkamp (177).

Wie bereits erwähnt, kritisiert Neheimer Burkhardts Parteinahme für den Adel. Hatte dieser sich auf die protokollarischen Aussagen der Widersacher Kohlhases gestützt, so bevorzugt jener die Aussagen des Kaufmanns. Dabei ist er in seiner kritischen Beurteilung des Feudaladels zweifellos historisch objektiver als Burkhardt in seiner ablehnenden Haltung gegen die unteren Klassen. Doch verläßt auch seine Darstellung häufig die Ebene des historischen Berichts und wird zur Erzählung. Dabei geschieht es dann gelegentlich, daß Behauptungen und Unterstellungen nicht belegt werden. So hat Neheimers Kohlhase einen " ... im plebejischen Milieu beheimateten Sinn für Gütergemeinschaft, der an frühchristlichen Gleichheitsvorstellungen orientiert war ... " (30), oder der Autor kennt die wahren Absichten des sächsischen Kurfürsten, trotz dessen Einwilligung zu einem Gerichtstag: "In Wahrheit plant er, den Empörer auf kur-sächsischem Boden zu fangen und aburteilen zu lassen" (47). Neheimer konstruiert sich einen DDR-Kohlhase, der gemäß herrschender Geschichtsideologie ein frühbürgerlicher, plebejischer Rebell sein muß. Der Fall 'Kohlhase' wird nur eine Episode in der Geschichte der Klassenkämpfe und wird in einer Abschlußanalyse einem vulgär-marxistischen Diskurs untergeordnet, wenn Neheimer pauschal behauptet, das mit Kohlhase anfangs sympathisierende städtische Bürgertum sei durch den Übertritt des brandenburgischen Kurfürsten zum Protestantismus im Jahre 1539 besänftigt worden und hätte deswegen den Rebellen im Stich gelassen (150f.).

So ist auch Neheimers Buch zwar eine interessante, aber nicht unkritisch zu lesende Quelle. Wo der Autor im Faktischen bleibt, korrigiert er das traditionelle Bild von der Fehde Kohlhases. Demnach hat dieser sämtliches gestohlenen Gut bei ihm gewogenen Pfarrern und Amtsmännern hinterlegt, um es nach Wiederbestätigung des Jüterbogener Urteils zurückzugeben. Und unmittelbar durch seine Aktionen wurde nur ein Mensch ermordet, während im Zuge der Fahndung nach ihm und seinen Helfern Dutzende von

Menschen von Obrigkeit und Justiz brutal gefoltert und hingerichtet wurden.⁵

⁵Luther schreibt in einem Brief an Melanchthon von über 40 Hingerichteten. Vgl. Neheimer (133).

Kapitel 4

Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas*

Wie bereits weiter oben bemerkt wurde, hat Kleist durch die besondere Erzählweise seines *Michael Kohlhaas* dieser Erzählung den Charakter einer historischen Chronik gegeben, wodurch die Historizitätsebene den Text derart determiniert, daß Aktualitätsverweise kaum an der Oberfläche zu finden sind, sondern sich erst in genauerer Analyse und Interpretation erschließen.

Kleists erste Bearbeitung des Kohlhaas-Stoffes, dessen Kenntnis er einer Anregung seines Freundes Ernst von Pfuel verdankt, erscheint im Jahre 1808 als Fragment in der von Kleist und Adam Müller herausgegebenen Monatsschrift *Phöbus*. Der Text endet mit dem Aufbruch Kohlhaas' und seiner Knechte zur Tronkenburg, sowie der Ankündigung einer Fortsetzung der Erzählung. Doch erst der 1810 erscheinende erste Band der Erzählungen Kleists enthält den Gesamttext des *Michael Kohlhaas* in der heute vorliegenden Fassung. Dabei wurde das *Phöbus*-Fragment nicht einfach übernommen, sondern—wenn auch geringfügig—überarbeitet.¹ Die auffälligste Änderung besteht in der Konkretisierung der geographischen Angaben. Auf seinem Weg zur Messe gelangt Kohlhaas nun nicht an einen anonymen Grenzfluß, sondern an die Elbe und damit an die Grenze zwischen Sachsen und Brandenburg. Der beharrlichen Forderung nach dem Paßschein begegnet der Roßhändler mit dem Versprechen, diesen in Dresden zu lösen, während im Fragment einfach nur von der "Hauptstadt" die Rede war. Die vorgenommenen wesentlichen Veränderungen betreffen demnach den für

¹Zu den wichtigsten Varianten vgl. Hagedorn (48–56).

den Gesamttext so bedeutenden Aspekt der 'Doppelstaatlichkeit', der eminent wichtigen Unterschiede zwischen Sachsen und Brandenburg, von denen noch zu sprechen sein wird. Obwohl Kleists Quelle bereits zwei Staaten nannte, scheint im *Phöbus*-Fragment in der Tat nur von einem Staat die Rede zu sein.² Doch ist es m.E. unergiebig, von diesem Umstand auf die eventuell geplante Fortsetzung des Fragments zu schließen. Ähnlich spekulativ sind Mutmaßungen über unterschiedliche Konzeptionen der Figur des Protagonisten. So schließt Horwarth aus der Überarbeitung des Fragments: "Kleist wollte jetzt einen Roßhändler haben, dessen Berserkerwut keine Grenzen mehr kannte, einen Besessenen, dem die aus allen Fugen geratene Welt nur durch Blutorgien wiederhergestellt werden konnte" (54). Eine solche Behauptung läßt sich schlichtweg nicht belegen, da das Fragment vor Beginn der gewalttätigen Auseinandersetzung abbricht, und wir nichts über Kleists geplante Fortsetzung von 1808 wissen.

Wiederholt wurde die besondere Entstehungsgeschichte des Textes in der Forschung als Ursache von Inkonsistenzen oder Brüchen angeführt. Eindeutigkeit herrscht da, wo faktische Widersprüche bestehen. So hatte bereits Meyer-Benfey auf einen Fehler Kleists hingewiesen (102). Kohlhaas hatte nach der Beerdigung seiner Frau einen Rechtsschluß an den Junker geschickt und war erst nach Ablauf einer dreitägigen Frist zur Tronkenburg aufgebrochen. Als er aber später der Dame Heloise und dem sächsischen Kurfürsten berichtet, wie er in den Besitz der Kapsel gekommen war, erinnert sich Kohlhaas, " ... genau am Tage nach dem Begräbnis ... " (82) seiner Frau zur Burg des Junkers unterwegs gewesen zu sein. Doch daraus zu folgern, daß beide Texte " ... ohne Rücksicht aufeinander entstanden [sind]" (Meyer-Benfey 103), führt zu weit. Meyer-Benfey nimmt gar drei verschiedene Konzeptionen der Erzählung an: eine psychologische, eine politisch-ethische und eine patriotische. Diese seien alle im Werk präsent und somit Ursache von Disharmonien und Widersprüchen. Im Grunde

²Vgl. die detaillierte Analyse bei Meyer-Benfey (113).

müßte er die Erzählung ästhetisch mißlungen nennen, doch er entscheidet sich für eine gewagte, harmonisierende Interpretation, den Text zum Reflex des "... Hinauswachsen[s] des deutschen Volkes aus bloß individualistischer ethisch-ästhetischer Kultur in die Gemeinsamkeit des national-politischen Lebens ..." (140) erklärend.

In der Tat mag Kleist ursprünglich eine andere Textintention gehabt haben. Noch der Eingangsabschnitt der Erzählung, mit den bekannten superlativischen Epitheta—"... einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit ..." (9)—erzeugt im Leser die Erwartung, es folge nun eine Charakternovelle, die vorführe, wie ein angesehener Bürger zum Räuber und Mörder wird. Man rechnet mit einer moralischen Erzählung, vergleichbar etwa Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, wo ja, gemäß den einleitenden Bemerkungen des Erzählers, begreiflich gemacht werden soll, wie es komme, daß man einen Menschen, "... dessen Laster in einer engen bürgerlichen Sphäre und in der schmalen Umzäunung der Gesetze jetzt ersticken muß, mit dem Ungeheuer Borgia in *einer* Ordnung beisammen fände" (13). Die psychologische Durchdringung der Verbrechen des Sonnenwirts, "die Leichenöffnung seines Lasters" (15), soll gleichzeitig zur moralischen Verbesserung der Menschheit beitragen.

Kleists *Phöbus*-Fragment, aber auch die entsprechenden Passagen der Novelle lassen sich durchaus unter ähnlichen Gesichtspunkten lesen wie Schillers Erzählung, keineswegs jedoch die darauf folgenden, neueren Textteile. Von einem psychologischen Interesse am Protagonisten kann dort kaum mehr die Rede sein. Vor allem der spätere abrupte Wandel des Kohlhaas vom Erneuerer der Weltordnung zum verhandlungswilligen Biedermann, der nur noch Schadenersatz und Dickfütterung seiner Pferde fordert, ist in keiner Weise psychologisch motiviert und läßt den Charakter des Protagonisten derart verblassen, daß der Text m.E. nicht als Charakternovelle verstanden werden kann.

Der einleitende Abschnitt der Erzählung ist geeignet, eine weitere Erwartung zu produzieren, die lange Zeit Interpretationen des Textes beeinflussen sollte. Nachdem Kohlhaas als ehemals vorbildlicher Bürger beschrieben wird, heißt es: "... die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte. Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder" (9). Unterstützt durch den nachweislich dramatischen Aufbau der Erzählung,³ haben diese Sätze Interpreten wiederholt dazu veranlaßt, jene wie eine Tragödie aufzufassen und Kohlhaas zu einem tragischen Helden umzudeuten. Am konsequentesten vertritt Gerhard Fricke diese Position. Gemäß seiner fragwürdigen Auffassung der Rolle des Gefühls bei Kleist⁴ unterstellt er Kohlhaas die "... Gewißheit seiner Seele, aus einer heiligen Notwendigkeit, Gott und dem tiefsten Gefühl gehorchend, gehandelt zu haben" (*Gefühl* 134). Da nach Fricke Kleists Gestalten immer dann richtig handeln, wenn sie ihrem Gefühl folgen—hier wird eine bestimmte Auslegung des Aufsatzes *Über das Marionettentheater* zum Schlüssel für Kleists gesamtes Werk gemacht—rechtfertigt er alle Gewalttaten des Protagonisten. Spätestens bei Frickes Deutung des Endes muß man sich fragen, von welchem Text hier eigentlich die Rede ist. So findet er keinen Makel an der sächsischen Obrigkeit:

Nur die Willkür einiger, nun bestrafter, Beamten hat ihm [Kohlhaas] sein Recht vorenthalten. ... Als aber der Kaiser und der brandenburgische Kurfürst beweisen, daß das eigentliche, religiöse Motiv seines Kampfes, die heilige Macht des Staates in ein Mittel der Willkür und der selbstsüchtigen Bosheit Einzelner gewandelt zu sehen,—irrig war, da nimmt er, sein eigenes Handeln und den Staat zugleich rechtfertigend, in Freiheit den Tod auf sich (134)

³Vgl. dazu Klein (53f.) und Passage.

⁴Zur Kritik an Fricke siehe v.a. Jochen Schmidt (*Kleist* 14ff.)

Abgesehen von Inkorrektheiten—so wurden nur Wenzel von Tronka und Kallheim, nicht aber die Intriganten am sächsischen Hof bestraft—verkennt diese Interpretation völlig den Charakter der Regierung Sachsens in der Erzählung. Seine gewagte Konstruktion aber erlaubt es Fricke, Kohlhaas zum tragischen Helden zu erklären, der zwar intuitiv richtig einer im Grunde positiven Tugend folgt, aber in blinder Übersteigerung dieser Tugend zum Opfer tragischen Verkennens wird, wodurch jene zum tragischen Fehler umschlägt. Tragische Erkenntnis schließlich verleiht dem Protagonisten die Kraft zur Todesbereitschaft; aus dem Hinnehmen äußerer Notwendigkeit folgt daher, nach Schillerschem Vorbild, die innere Freiheit.⁵

Ungeachtet der fragwürdigen Rechtfertigung der von Kohlhaas begangenen Verbrechen übersieht Fricke, daß dieser an keiner Stelle zu einer Erkenntnis tragischer Schuld gelangt. Zwar heißt es im Text, nachdem Kohlhaas das Plakat Luthers gelesen hat: "Mehr als dieser wenigen Worte bedurfte es nicht, um ihn, in der ganzen Verderblichkeit, in der er dastand, plötzlich zu entwaffnen" (44); doch ist dies nur ein Kommentar des Erzählers, der durch Kohlhaasens anschließenden Besuch bei Luther widerlegt wird. Dort ist jener alles andere als "entwaffnet." Bestimmt und energisch nennt er Luther seine Absicht: "‘Eure Meinung von mir, daß ich ein ungerechter Mann sei, widerlegen!’" (45). Die Möglichkeit, daß der sächsische Kurfürst nichts von seinem Fall wußte, erschüttert ihn nicht im geringsten—gerade darauf aber baut Fricke seine Interpretation. Im Gegenteil, diese fragwürdige Behauptung Luthers nimmt Kohlhaas nur zum Anlaß, seinen Gegnern die Gelegenheit zu bieten, das von ihnen begangene Unrecht zu korrigieren: "‘Ihr habt mir in Eurem Plakat gesagt, daß meine Obrigkeit von meiner Sache nichts weiß: wohlan, verschafft mir freies Geleit, so gehe ich nach Dresden, und lege sie ihr vor’" (ebd.). Kohlhaasens Betroffenheit angesichts des Plakats

⁵Vgl. auch Schellings Definition des Tragischen: "... willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um so durch den Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen" (261).

kann nur daher rühren, daß der von ihm so verehrte Luther ihn angreift. Dieser aber, darauf wird noch einzugehen sein, ist in Kleists Erzählung keineswegs eine positive Figur.

Auch als Kohlhaas erfahren muß, daß sein mit dem Kurfürsten von Sachsen geschlossener Vertrag und das darin enthaltene Amnestieversprechen vor der Gerichtsbarkeit des Reiches nichts gelten, und daß er nunmehr wegen Verletzung des kaiserlichen Landfriedens angeklagt sei, kann weder von einer Erschütterung ob der Erkenntnis der eigenen Verbrechen gegen das Gesetz, noch von einem tragischen Hinnehmen des Schicksals die Rede sein. Kohlhaas ist kein Karl Moor, der begreift, daß zwei Menschen wie er "den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden," und der daher durch ein Selbstopfer die "mißhandelte Ordnung wiederum heilen" will (Schiller, *Räuber* 617). In Kleists Erzählung dagegen lesen wir nur, daß Kohlhaas sich "sehr bald ... die Sache gefallen [ließ]" (94). Der Text bleibt hier so sehr an der Oberfläche, daß geradezu eine Leerstelle entsteht, die den Leser zur Auffüllung herausfordert, wie dies auch immer wieder geschehen ist. Dagegen sehe ich die Gründe für diese scheinbare Unschärfe darin, daß der Fokus der Erzählung nicht mehr die Gestalt des Protagonisten ist.

Beide Interpretationsansätze, sowohl solche, die Kleists *Michael Kohlhaas* als Charakternovelle auffassen,⁶ als auch solche, die im Protagonisten einen tragischen Helden sehen wollen, scheitern an dessen eigentümlichen Verbläßen im Verlaufe der Handlung, an dem offensichtlichen Desinteresse des Textes an seiner Titelgestalt. Die anfängliche Konzentration auf Kohlhaas mag Relikt einer ersten Textintention sein. In der Gesamtfassung von 1810 dient sie m.E. nur mehr als Exposition des rechtschaffenen Bürgers. Danach geht es der Erzählung eher darum zu zeigen, durch welche Ereignisse und durch wessen Schuld er zum Räuber und Mörder wird. Diese Veränderung erscheint nicht im

⁶Dabei wird Kohlhaas in der Regel zum Rechtsmartyrer, Rechtsfanatiker oder zum Querulanten. Vgl. Ihering (64); Lucas (138); Dietrick (110); Tellenbach.

Protagonisten selbst, sein übersteigertes Rechtsgefühl ist nur eine notwendige Reaktion auf äußere Einwirkungen.⁷

Auch Benno von Wiese betont, daß Kleist " ... in erster Linie gar nicht einen Charakter, sondern, in echt novellistischem Zugriff, eine Begebenheit gestalten ... " (48) wollte. Dies trifft auf alle seine Erzählungen zu. Im *Michael Kohlhaas* handelt diese Begebenheit aber nicht einfach abstrakt von Gerechtigkeit, wie von Wiese meint; konkreter geht es um eine Gerechtigkeit garantierende Ordnung, um die rechte Verfassung der Gesellschaft, bzw. des Staates. Einige Änderungen Kleists gegenüber seinen Quellen lassen bereits auf den ersten Seiten der Erzählung ein Interesse an gesellschaftlichen Aspekten erkennen. Sein Kohlhaas ist nicht ein einfacher Händler, sondern ein wohlhabender Bürger, der einen großen Hof besitzt und mehrere Knechte in Diensten hat. Der Ort, in dem er lebt, trägt den Namen seiner Familie, was ihn gleichsam zum Angehörigen eines Gründergeschlechts macht und seine besondere Stellung in seinem unmittelbaren Lebensbereich hervorhebt.

Auch den Anlaß des zentralen Konflikts, die widerrechtliche Einbehaltung der beiden Pferde, modifiziert Kleist gegenüber seinen Quellen. Obgleich auch dort ein gesellschaftlicher Klassenkonflikt zugrundeliegt, erfährt dieser in der Erzählung eine deutliche Zuspitzung. Errichten von Schlagbäumen und Erheben von Zollgebühren sind die klassischen Mittel, durch welche der verarmte Landadel sich an gewerbetreibenden Bürgern zu bereichern suchte. Dies verdeutlichen auch die feindseligen Bemerkungen des Burgvogts, " ... von filzigen Geldraffern und nützlichen Aderlässen derselben ... " (11). Trägt die Zollerhebung als "[l]andesherrliches Privilegium" (9) noch den Schein der Legalität, so ist die Forderung nach dem Paßschein dagegen eine despotische Willkürmaßnahme, eine " ... von den Ungerechtigkeiten ... , die täglich auf der

⁷Ist aber das Rechtsgefühl des Helden nicht der eigentliche Gegenstand der Erzählung, so ist auch die juristische Erwägung dessen Schuld oder Unschuld von minderem Interesse. Siehe dagegen Fink.

Tronkenburg gegen die Reisenden verübt ... ” (16) werden.

Der willkürliche Machtmißbrauch durch Angehörige des Adels setzt sich fort in der Unterdrückung der Beschwerden des Roßhändlers, in der Verweigerung seines Rechts durch die Verwandten des Junkers von Tronka in Sachsen und in Brandenburg. Der Bürger Kohlhaas hält sich zu Anfang streng an die Gesetze, während bestimmte Adlige diese brechen. Auf eben diese Konstellation treffen wir erneut in einer Szene, die Aspekte der Gesamthandlung verdichtet und spiegelt: die ‘Abdeckerszene’ auf dem Marktplatz zu Dresden. Der Kämmerer Kunz von Tronka ist von Anfang an darauf bedacht, die Insignien seiner Position und Macht sichtbar zur Schau zu stellen. Nachdem Kohlhaas die beiden Pferde als die seinigen identifiziert hat, befiehlt Kunz einem seiner Knechte, die Tiere wegzuführen. Dies aber verstößt gegen Sitte und Brauch, da die Pferde unehrlich sind und nur von einem Schinder berührt werden dürfen. Meister Himboldt, ein Bürger, muß den Adligen belehren, was rechtens ist. Doch die Einwände selbstherrlich übergehend insistiert Tronka auf seinem Befehl und beantwortet die erneute Verweigerung mit Gewalt. Wie im größeren Kontext der Erzählung beugt auch in dieser Szene ein Angehöriger des Adels kraft seiner Machtstellung das Recht, an das sich die Bürger halten. Und erst als es zum Äußersten kommt, greifen die Dresdner, wie Kohlhaas nach dem Tod seiner Frau, zur Gewalt.⁸

Kohlhaas’ Position in der Auseinandersetzung mit Wenzel von Tronka ist die des Handel treibenden Bürgers, in dessen Interesse es liegt, seinem Gewerbe uneingeschränkt nachgehen zu können. Der frühere Herr auf der Tronkenburg war dem nicht im Wege gestanden: “ ‘Ein würdiger alter Herr, der seine Freude am Verkehr der Menschen hatte, Handel und Wandel, wo er nur vermochte, forthalf ... ’ ” (10). Dieser durch gegenseitigen Respekt und Kooperation der gesellschaftlichen Klassen gekennzeichnete Zustand wird als natürliche Ordnung empfunden. Kohlhaas, der angesichts

⁸ Ähnlich, wenngleich anders nuanciert, interpretiert auch Lützel (221) diese Szene.

des Schlagbaums ahnt, daß unter dem neuen Junker die Verhältnisse anders sein werden, bemerkt im Gespräch mit dem Zöllner: “ ‘ ... wenn der Baum im Walde stehen geblieben wäre, wärs besser gewesen, für mich und Euch’ ” (ebd.). Nachdem seine Pferde nicht nur widerrechtlich zurückbehalten, sondern auch in schwerster Feldarbeit mißbraucht worden sind, ist die ausgewogene Ordnung der Gesellschaft in seinen Augen gebrochen. Kohlhaas ist nun überzeugt, daß “ ... er mit seinen Kräften der Welt in der Pflicht verfallen sei, sich Genugtuung für die erlittene Kränkung, und Sicherheit für zukünftige seinen Mitbürgern zu verschaffen” (16). Es ist ihm demnach nicht nur um sein Privatinteresse zu tun, sondern um eine gerechte Verfassung der Gesellschaft. So bewegt sich sein Kampf zunächst auch im Rahmen der Gesetze, bis ihm von höchster Stelle sein Recht verweigert wird.

Hier hat die Forschung stets richtig und einhellig konstatiert, daß die Historizitätsebene des Textes Aktualitätssignale enthält. Klassenkonflikte zwischen Adel und gewerbetreibendem Bürgertum gehören durchaus in den historischen Rahmen des 16. Jahrhunderts, waren auch von entscheidender Bedeutung im Falle des Hans Kohlhaase. Doch die Argumente, mit denen Michael Kohlhaas seine Sache vertritt, entstammen Staatsrechtslehren des 18. Jahrhunderts, bzw. Kleists eigener Gegenwart. Am häufigsten werden Rousseaus Überlegungen zum Gesellschaftsvertrag als Einfluß genannt.⁹ Rousseau sieht diesen Vertrag als Ausdruck des *volonté générale*, als Übereinkunft zum Wohle und Nutzen aller Mitglieder einer Staatsgemeinschaft. Wird der Gesellschaftsvertrag von der Obrigkeit gebrochen, so verliert er auch für die Bürger seine bindende Kraft. Doch war Rousseau kein Advokat gewaltsamer Selbsthilfe oder gar der Revolution. H. Wolff nimmt daher einen unmittelbaren Einfluß des Rechtsprofessors Ludwig Gottfried Madihn an, dessen Vorlesungen Kleist an der Universität Frankfurt an der Oder gehört hatte und dessen einzige Buchveröffentlichung, *Grundsätze des Naturrechts*,

⁹Vgl. H. Wolff (421), J.K.-H. Müller (115) und Streller (549).

Kleist mit großer Wahrscheinlichkeit besaß.¹⁰ Wo Rousseau nur recht unbestimmt von der Auflösung des Gesellschaftsvertrags spricht, gesteht Madihn das Recht auf Selbsthilfe zu:

Kann der Unterthan durch den Staat und dessen Repräsentanten sein Recht nicht erhalten, so ist auch ihm Selbsthülfe in einzelnen Fällen erlaubt.

Wo der Staat nicht hilft, nicht helfen kann, da ist auch Selbsthülfe im Staat gegen andere Mitbürger erlaubt.¹¹

Dies entspricht der Position des Kohlhaas in seinem Streitgespräch mit Luther. Er begreift den Staat als eine Vereinbarung zum Schutz und Wohle aller seiner Mitglieder und sieht sich durch die Verweigerung seines Rechts, durch den Bruch des Gesellschaftsvertrages aus der Staatsgemeinschaft verstoßen:

Verstoßen ... nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist! Denn dieses Schutzes, zum Gedeihen meines friedlichen Gewerbes, bedarf ich; ja, er ist es, dessenhalb ich mich, mit dem Kreis dessen, was ich erworben, in diese Gemeinschaft flüchte; und wer mir ihn versagt, der stößt mich zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir, wie wollt Ihr das leugnen, die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand! (45)

Was also auf der Ebene der Historizität als zeittypische Fehdehandlung erscheint, wird argumentativ durch Ideen der Aufklärung, d.h. aktuelle Ideen begründet. Doch berechtigt dies kaum zu der Auffassung, Kleist propagiere damit das Recht auf gewaltsame Selbsthilfe.¹² Die Erzählung ist keine Anleitung zum Handeln, kein Aufruf zum Widerstand gegen eine ungerechte Obrigkeit. Vielmehr dienen Kleist die Überlegungen

¹⁰Vgl. H. Wolff (422–425).

¹¹Zitiert nach H. Wolff (424).

¹²So argumentiert H. Wolff (425). Ähnlich auch von Ihering und Fricke.

Madihns als Handlungsschema, um darzustellen, was geschehen kann, wenn diese Obrigkeit gegen den Gesellschaftsvertrag verstößt. Eben daher ist der Protagonist als Individuum für die Erzählung nicht mehr von zentralem Interesse. Das Problem der Gewalt im *Michael Kohlhaas* ist nicht das persönlicher Rache.¹³ Es geht vielmehr um Gewalt in einem weitaus umfassenderen Kontext; es geht um die Revolution, und damit erneut um ein aktuelles Anliegen.

Karl Schultze-Jahde (123) hat m.W. erstmals angemerkt, daß in Kleist Bearbeitung des Kohlhaas-Stoffes die Erfahrungen der Französischen Revolution, insbesondere deren Entartung unter Robespierre, Eingang gefunden haben. Auch wenn Kleist sich nicht direkt zu dem historischen Ereignis geäußert hat, so ist es kaum denkbar, daß diese Revolution, deren enorme Signifikanz Autoren wie Schiller, Goethe und F.Schlegel erkannt hatten, den jüngeren Kleist unberührt gelassen haben sollte. Wie Streller bemerkt, gibt es jedoch " ... keinen Hinweis, daß Kleist irgendwann ein positives Verhältnis zur Französischen Revolution gehabt hätte ... " (542). Damit steht er keineswegs allein. Viele deutsche Künstler, auch solche, die anfangs den Umsturz positiv beurteilt hatten, waren nach den Ereignissen der neunziger Jahre zu Gegnern der Revolution geworden, ohne deshalb jedoch die auslösenden Mißstände zu leugnen.¹⁴

Ähnlich läßt auch Kleists Erzählung keinen Zweifel an der Berechtigung der Empörung gegen die Obrigkeit, um dann aber das Umschlagen in gewalttätige Raserei zu verurteilen.¹⁵ Dies geschieht einerseits durch die Kommentare des Erzählers, der von "mörderischen Anstalten" oder einem "entsetzliche[n] Kunststück" spricht (37f.). Andererseits aber verurteilt allein die Schilderung der Gewalttaten diese. So stürmt

¹³Vgl. dagegen J.K.-H.Müller, der Kohlhaas' Schuld in der Wendung zur Privatrache und damit in der Abkehr von der ihn leitenden sittlichen Idee sieht (41). Ähnlich auch Lucas (136).

¹⁴Vgl. dazu Müller-Seidel, "Deutsche Klassik und Französische Revolution."

¹⁵Vgl. Jochen Schmidt zur Spiegelung der Französischen Revolution im Text: "Deren 'legitimer' Ansatz wie ihr nicht mehr kontrollierbarer Terror wird im *Kohlhaas* in verfremdeter Distanz reflektiert" ("Kleists Werk" 375).

Kohlhaas mit seinen Knechten die Tronkenburg, “... den Zollwärter und Torwächter, die im Gespräch unter dem Tor standen, niederreitend ...” (31). Mit ersterem hatte Kohlhaas wenige Wochen zuvor noch vertraut gesprochen. Beim Eindringen in den Rittersaal schleudert er einen Verwandten des Junkers, der ihm offenbar unbewaffnet entgegenkommt, gegen die Wand, “daß er sein Hirn an den Steinen versprüht[]” (32). Schließlich werfen die Knechte “... aus den offenen Fenstern der Vogtei, die Leichen des Schloßvogts und Verwalters, mit Weib und Kindern, herab” (ebd.). Dieses brutale Vorgehen gegen Unschuldige hat keine Entsprechung in Kleists Quellen. Allein die Schilderung dieser Taten desavouiert diese, und die Behauptung, der Autor rechtfertige die Gewalt, hat keine Grundlage im Text. Was Kleist hier darstellt ist die rücksichtslose Brutalität der Revolution.

Auf indirekte Weise verurteilt die Erzählung die Kohlhaas-Fehde auch durch die negative Zeichnung der Umtriebe Nagelschmidts. Dieser, so berichtet der Erzähler, hat begonnen, “... das Gewerbe, auf dessen Spur ihn Kohlhaas geführt hatte, auf seine eigne Hand fortzusetzen” (65). Er nennt sich “einen Statthalter des Kohlhaas,” operiert “mit einer seinem Herrn abgelernten Klugheit,” und “... in Plakaten, die den Kohlhaasischen ganz ähnlich waren, erschien sein Mordbrennerhaufen als ein zur bloßen Ehre Gottes aufgestandener Kriegshaufen ...” (65f.). Dies alles aber ist nicht einfach nur eine Nachahmung des Kohlhaas, diese Beschreibungen treffen sehr wohl auch auf dessen Fehde zu. Damit aber fällt die scharfe Verurteilung der Nagelschmidt-Bande durch den Erzähler auf Kohlhaas zurück. Der gerechte Zweck legitimiert nicht die Mittel, derer sich Kohlhaas bedient.

Gleichwohl scheint die Dynamik revolutionärer Prozesse solche Entartungen fast zwangsläufig herbeizuführen, eine Einsicht, die Kleist nur aus der Geschichte der Französischen Revolution gewonnen haben kann. R.M.Müller bemerkt treffend:

Was hier vorgeführt wird, ist ein Stück Pathologie und Naturgeschichte der Revolution. ... Kleist [weiß] ... , daß der für die Revolution notwendige Geisteszustand nicht mehr garantiert, daß auch alle Mittel und Begleitumstände der gerechten Sache gerecht sind. ("Kleist" 107)

Zu diesem Geisteszustand gehören auch die Anmaßungen des Kohlhaas, der in seinen Mandaten den Junker zum "Feind aller Christen" (36) erklärt, sich selbst zum "Statthalter Michaels des Erzengels" (41) erhebt und das eroberte Schloß Lützen zum "Sitz unserer provisorischen Weltregierung" (ebd.) ausrufen läßt. Das sind durchaus "... Anklänge an Thomas Münzer und all jene halb religiösen, halb sozialistischen Bauernbewegungen der Lutherzeit ... " (Horn 62)—man denke daran, daß 1534, als die Fehde des Hans Kohlhaas begann, die Wiedertäufer Münster beherrschten. Doch darüber hinaus spiegeln diese ideologischen Überfrachtungen, sowie die Schaffung von Herrschafts- und Ordnungsstrukturen innerhalb des Rebellenheeres—deutlich in der Szene der geplanten Hinrichtung einiger Knechte, die gegen den Befehl des Kohlhaas geplündert haben (43)—Aspekte revolutionärer Prozesse, wie sie in Frankreich v.a. unter der Herrschaft der Jakobiner zu finden waren. Demnach verbinden sich hier also Historizität und Aktualität, dergestalt, daß das religiös-revolutionäre Sendungsbewußtsein der Reformationszeit unmittelbar den ideologischen Fanatismus der Jakobiner evoziert, wodurch gleichzeitig die Entartung revolutionärer Prozesse verallgemeinert wird.

Auch in dem Tumult auf dem Dresdner Marktplatz äußert sich die Eigendynamik der Revolution. Was dort geschieht ist ohne die Kohlhaas-Fehde nicht denkbar. Diesem aber kommt die Auseinandersetzung nicht gelegen, da er sich in einem neuen Vertragszustand mit der Regierung befindet.

Die Ablehnung des gewaltsamen, revolutionären Umsturzes in der Erzählung mündet allerdings nicht in eine dezidierte Verurteilung des Kopfes der Erhebung. Ginge es

Kleist vorrangig um den Protagonisten, so wäre dieser wohl einem Karl Moor ähnlich geworden, einer Gestalt also, die in Selbstüberhebung und entfesselter Leidenschaft zum Mörder wird, um am Ende ihre tiefe Schuld zu erkennen und, wie Kleists Prinz von Homburg, die eigene Bestrafung zu fordern. Doch nach Kohlhaas' Besuch bei Luther konzentriert sich der Text kaum mehr auf jenen. Die ausgedehnte Staatsratssitzung am sächsischen Hofe, die Ereignisse in Dresden, nachdem Kohlhaas in der Stadt eintrifft, der Zettel der Wahrsagerin und dessen besondere Bedeutung für den Kurfürsten von Sachsen—all dies sind Indizien dafür, daß nun die Obrigkeit und die Verfassung des Staates das Zentrum des Interesses ausmachen.

Von Anfang an steht die Regierung Sachsens in einem negativen Licht. Junker Wenzels Errichtung einer Zollschranke ist ein ihm verliehenes "[l]andesherrliches Privilegium" (9), d.h. der Kurfürst selbst hat die Genehmigung erteilt zu dieser Willkürmaßnahme des Adels gegen die Bürger. Dieses Privileg aber wird zur Voraussetzung zusätzlicher ungerechter Auflagen für Reisende.

Obwohl der Erzähler bestätigt, daß "[d]ie Rechtssache in der Tat klar [war]," da "die Pferde gesetzwidrigerweise festgehalten worden waren" (21), wird die Klage beim Dresdner Gerichtshof durch die intrigierenden Verwandten des Junkers niedergeschlagen. Kohlhaas handelt in der Überzeugung, daß ihm von höchster Stelle sein Recht nicht gewährt wurde. Dem gegenüber steht die Behauptung Luthers, der sächsische Herrscher wüßte nichts von Kohlhaas. Der Roßhändler ist bereit, diese Möglichkeit einzuräumen: " 'Eine Nachricht, die ich aus Dresden erhielt, hat mich getäuscht, mich verführt!' " (45). Damit kann nur die Mitteilung des Dresdner Rechtsgelehrten gemeint sein (21f.), aus der Kohlhaas schloß, daß der Kurfürst von seiner Beschwerde Kenntnis hatte. Doch weckt die Möglichkeit dieses Mißverständnisses in ihm keine Reue, da dadurch das gegen ihn verübte Unrecht nicht aufgehoben wird. Sein Vorschlag, Luther solle ihm freies Geleit nach Dresden verschaffen, ist ein Angebot an den Kurfürsten,

das Vergehen wiedergutzumachen.

Wie zuverlässig aber sind die Behauptungen des Reformators in der Erzählung? Luthers Sendschreiben an Kohlhaas enthält nicht nur Widersprüche, es ist, wie Jochen Schmidt treffend bemerkt, "ein Meisterwerk indirekter Entlarvung" (Kleist 182) Luthers. Zuerst heißt es da: " 'Weil der Landesherr dir, dem du untertan bist, dein Recht verweigert hat, ... erhebst du dich ... ' " (42). Abgesehen davon, daß dieser Luther hier, getreu dem historischen Original, fordert, von der Obrigkeit begangenes Unrecht hinzunehmen, widerspricht er seiner darauf folgenden Behauptung, der sächsische Herrscher wüßte nichts von Kohlhaas: " 'Und muß ich dir sagen, Gottvergessener, daß deine Obrigkeit von deiner Sache nichts weiß—was sag ich? daß der Landesherr, gegen den du dich auflehnst, auch deinen Namen nicht kennt ... ' " (43). Dies ist eindeutig inkorrekt, da der Kurfürst zu diesem Zeitpunkt bereits ein großes Heer aufgestellt hat, um Kohlhaas zu vernichten. Die überzogene Rhetorik des Sendschreibens entlarvt die demagogische Absicht. " ... von dem Ansehn, das ihm seine Stellung in der Welt gab, unterstützt, ... und auf ein tüchtiges Element in der Brust des Mordbrenners bauend ... " (42), versucht Luther, den Roßhändler durch große Worte und rhetorisch maskierte Unwahrheiten einzuschüchtern.

Ähnlich entlarvend ist Luthers Schreiben an den Kurfürsten von Sachsen. Es geht ihm dort nicht darum, Kohlhaas Gerechtigkei¹ zuteil werden zu lassen. Vielmehr bedauert er, " ... daß bei so ärgerlichen Umständen, nichts anderes zu tun übrig sei, als den Vorschlag des Roßhändlers anzunehmen ... , " da "[d]ie öffentliche Meinung ... auf eine höchst gefährliche Weise, auf dieses Mannes Seite [sei] ... " (49). Diese Argumentation stellt Luther auf eine Stufe mit den "staatsklugen" Rittern Hinz und Kunz von Tronka.

Die Frage, ob der sächsische Kurfürst tatsächlich nichts von der Beschwerde des Kohlhaas wußte, wird von der Erzählung nicht direkt beantwortet. Als Prinz von

Meißen in der Staatsratssitzung die Bestrafung des Kämmerers wegen Mißbrauchs des landesherrlichen Namens fordert, folgt eine für Kleists Werk typische Szene: "Der Kurfürst, den der Junker bei diesen Worten betroffen ansah, wandte sich, indem er über das ganze Gesicht rot ward, und trat ans Fenster" (51). Die Deutung dieser Stelle überläßt der Text dem Leser. Doch selbst wenn es sich bei der Ablehnung der Beschwerde um einen eigenmächtigen Akt des Kämmerers gehandelt haben sollte, so unternimmt der Kurfürst auch nachträglich nichts gegen ihn.

In Brandenburg dagegen sind die Verhältnisse eindeutig. Die Erzählung läßt keinen Zweifel daran, daß der dortige Kurfürst erst zu einem viel späteren Zeitpunkt von der Geschichte des Kohlhaas erfuhr. Er handelt sofort und entläßt den Erzkanzler Kallheim—während in Sachsen zur gleichen Zeit ein Kallheim und ein Tronka höhere Staatsämter erhalten. Jener tritt an die Stelle des abgesetzten Grafen Wrede, der im Falle Kohlhaas "... ein schlichtes Rechttun, indem man unmittelbar und rücksichtslos den Fehltritt, den man sich zuschulden kommen lassen, wieder gut machte ..." (50) gefordert hatte. Eben diese Maxime aber leitet den Kurfürsten von Brandenburg.

In Sachsen dagegen setzen sich diejenigen durch, denen Macht und Staatsräson über Gerechtigkeit gehen. Der Erzähler läßt keinen Zweifel an den unlauteren Absichten der Tronkas und Kallheims. Es kann nur als Ironie verstanden werden, wenn er nach den Ereignissen auf dem Dresdner Marktplatz bemerkt: "Einen so heillosen Ausgang nahm der wohlgemeinte und redliche Versuch, dem Roßhändler wegen des Unrechts, das man ihm zugefügt, Genugtuung zu verschaffen" (63). In Wahrheit ersinnen die "arglistigen Ritter" (65) in "arglistiger und rabulistischer Art" (68) sein Verderben. Daher kommen ihnen die Umtriebe Nagelschmidts durchaus gelegen, und sie können "ihre Freude über diesen ... Vorfall nicht unterdrücken" (66). Gezielt betreiben sie nun den Bruch der versprochenen Amnestie.

Den sächsischen Kurfürsten spricht der Erzähler scheinbar von der Verantwortung

für diese Entwicklung frei. Nach der Ergreifung des Nagelschmidtschen Knechtes, der dessen Brief überbringen sollte, versichert er uns, daß der Kurfürst "... sich standhaft [weigerte], auf den Grund bloß dieses Briefes, dem Kohlhaas das freie Geleit, das er ihm angelobt, zu brechen" (75). Tatsächlich aber ist zu diesem Zeitpunkt das freie Geleit bereits gebrochen. Die positive Beurteilung des Kurfürsten durch den Erzähler wird demnach durch die tatsächlichen Ereignisse widerlegt und ironisch umgekehrt.¹⁶ Schließlich gibt jener seine Zustimmung zu dem Plan der Tronkas, Kohlhaas den Brief zuzuspielen, um seine Reaktion abzuwarten. Dieses Vorgehen bewertet der Erzähler als "List schlechter Art" (75), ein Urteil, das somit auch den Kurfürsten trifft.

Hinter der angeblichen Weigerung des Herrschers, die Vereinbarung mit Kohlhaas zu brechen, steckt im Grunde nichts anderes als dieser befürchtet: die Regierung will "... den Schein der Gerechtigkeit [wahren], während sie in der Tat die Amnestie, die sie ihm angelobt hatte, an ihm brach" (71). Kohlhaas hatte sich auf dieses Abkommen eingelassen, um Sachsen Gelegenheit zu geben, das Unrecht wiedergutzumachen. Doch der Kurfürst bricht ihm das Wort und wird damit eindeutig schuldig. Solange nur erwiesen war, daß lediglich die Beamten des Herrschers das Recht gebeugt und den Gesellschaftsvertrag gebrochen hatten, konnte dieser sie noch zur Rechenschaft ziehen. Da er dies aber nicht nur unterläßt, sondern nun auch eindeutig selbst am Unrecht teilhat, steht seine Schuld fest.

Als Kohlhaas nach Berlin gebracht wird, weiß man in Sachsen sehr wohl, daß die Beweise, aufgrund deren man ihn zu Tode verurteilt hatte, in einer korrekten Gerichtsverhandlung unbrauchbar würden. Daher bricht der sächsische Herrscher die Vereinbarung mit Kohlhaas erneut, indem er sich an die höchste Instanz, den Kaiser wendet. Da nun der Kurfürst selbst, das Oberhaupt des Staates vertragsbrüchig geworden ist, konzentriert sich der weitere Verlauf der Erzählung auf seine Bestrafung. Das Mittel dazu ist

¹⁶ Vgl. R.M.Müller ("Kleist" 109), sowie J.Schmidt (*Kleist* 181ff).

der Zettel der Zigeunerin.

Die gesamte Episode um die Wahrsagerin, den Zettel, sowie dessen Benutzung durch den Roßhändler wurde in der Forschung unterschiedlich beurteilt. Bereits Ludwig Tieck hatte Kleists Exkurs in "eine phantastische Traumwelt" (Hagedorn 88) bemängelt und darin ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack gesehen. Traditionell wurde das Wirken der Zigeunerin als Legitimation der Kohlhaasschen Taten durch eine höhere Macht, d.h. durch Gott verstanden (Schultze-Jahde 131; Blöcker 213). Andere sahen darin eine "an Kohlhaas herangetragene Versuchung zur unrechtmäßigen Machtausübung" (J.K.-H.Müller 42), oder das Mittel zur ultimativen Rachetat des "heromonster's" (Dietrick 165). Da die Erzählung aber weder die Gewalttaten rechtfertigt, noch den Charakter des Protagonisten zu ihrem zentralen Anliegen macht, überzeugen solche Deutungen nicht.

Weiterführender scheint mir dagegen eine neuere Interpretation Jochen Schmidts zu sein: "Die Zigeunerin, die wiederholt als Repräsentantin des Volks an der Seite Kohlhaasens erscheint ... , könnte man eine romantische Verkörperung des Volksgeistes und der im Volke liegenden Macht nennen" ("Kleists Werk" 376). Bereits R.M.Müller hatte nachgewiesen, daß sowohl die Zigeunerin, als auch der Zettel mit ihren Prophezeiungen im Text mehrfach mit dem Volk in Verbindung gebracht werden ("Kleist" 118). In der Tat läßt sich diese Gestalt, in der Kohlhaas seine verstorbene Frau wiederzuerkennen glaubt, mit der alten Frau aus Tiecks Novelle *Der blonde Eckbert* vergleichen, die ebenfalls als romantische Verkörperung eines abstrakten Prinzips verstanden werden kann. Diese Parallele macht Schmidts Deutung durchaus plausibel.

Eindeutig ist, daß der Zettel die Funktion des Urteils über den sächsischen Kurfürsten übernimmt. Das Urteil über den Brandenburger, enthalten in den mündlichen Prophezeiungen, war überaus positiv. Das über den Sachsen aber, das in der Erzählung nie

ausgesprochen wird,¹⁷ gibt die Zigeunerin Kohlhaas in die Hände, zu eben dem Zeitpunkt, als dieser seine Fehdehandlung aufnimmt. Daher scheint es angebracht, eine enge Verbindung zwischen der Kapsel und dem gewaltsamen Aufstand anzunehmen (R.M.Müller, "Kleist" 118). Doch nicht dergestalt, daß dadurch die Rebellion legitimiert würde. Vielmehr verdichtet sich in dem Zigeunerin/Zettel-Komplex auf symbolische Weise ein zentrales Anliegen des Gesamttextes. Der despotische Herrscher provoziert durch seine Ungerechtigkeit den Volksaufstand, den Kapsel und Zettel symbolisieren. Der Aufstand ist gleichsam das Urteil über ihn, die Strafe, die ihn ereilt, und seine Zukunft wird dadurch sehr ungewiß. Wie Schmidt treffend bemerkt, liegt durch die Übergabe der Kapsel an Kohlhaas, als Mittel zur Vernichtung des Kurfürsten, "die Zukunft der traditionellen Herrschaft buchstäblich in der Hand des Volkes" ("Kleists Werk" 376).

Doch ist dies nicht als Plädoyer für die Revolution zu verstehen. Auch der aufständische Bürger erhält seine Strafe. Er endet auf dem Schafott, da die gewalttätigen Ausschreitungen der Revolution nicht zu rechtfertigen sind.¹⁸ Vollstrecker dieses Urteils, der auch die Bestrafung des Junkers Wenzel von Tronka veranlaßt, ist der Kurfürst von Brandenburg, als Repräsentant gerechter und idealer Obrigkeit. Die Prämisse seines Eingreifens in die Kohlhaas-Affäre ist gleichzeitig ein Leitprinzip seiner Regierung: "dem Kohlhaas ... Gerechtigkeit zu verschaffen ... ohne die Ruhe des Ganzen auf eine mißlichere Art, als die Rücksicht auf einen einzelnen erlaubt, aufs Spiel zu setzen" (78). Dies entspricht der Ausgewogenheit eines intakten Gesellschaftsvertrages, oder dem *volonté générale* im Sinne Rousseaus. Dem gegenüber steht die eigennützige Verletzung des Vertrags durch sächsische Adlige.

Es ging Kleist demnach bei der Bearbeitung des Kohlhaas-Stoffes in erster Linie

¹⁷Zum möglichen Inhalt des Zettels aufgrund der Geschichte Sachsens siehe Schultze-Jahde (133f.)

¹⁸Vgl. dagegen Müller-Seidel, der kein Einverständnis Kleists mit der Hinrichtung zu sehen glaubt ("Todesarten" 29).

darum, unter Verarbeitung der Geschichte der Französischen Revolution vorzuführen, wie Adelswillkür und Despotismus revolutionäre Unruhen verursachen können.¹⁹ Doch wird dadurch, wie betont, die Revolution nicht legitimiert. Was anfangs von Kohlhaas gesagt wurde, gilt auch für diese: die Revolution ist "rechtschaffen" und "entsetzlich" zugleich. Sie wurzelt in berechtigter Empörung, deren Anerkennung die Adellung der Söhne des Kohlhaas verdeutlicht, doch ihre Mittel sind verfehlt.

Kleists Hauptanliegen aber gilt der Darstellung der korrupten Obrigkeit, die zum schuldigen Verursacher der Unruhen wird.²⁰ Sie selbst hat, wie der Prinz von Meissen treffend bemerkt (51), dem Rebellen das Schwert in die Hand gegeben. Indem diese 'falsche' Regierung mit einem positiven Gegenbeispiel konfrontiert wird, enthält der Text eine indirekte, aktualitätsbezogene Aufforderung zur Reform zeitgenössischer politischer Verhältnisse zu Beginn des 19. Jahrhunderts.²¹

Somit bot der Kohlhaas-Stoff Kleist Gelegenheit, ein aktuelles Interesse in historischem Gewand darzustellen. Einziges direktes Indiz dieses Interesses ist die genannte Argumentation des Protagonisten im Sinne aufklärerischer Staatsrechtsideen. Sie fungiert als Aktualitätssignal, das den völlig auf der Ebene der Historizität konkretisierten Thematiken von despotischer Obrigkeit und Rebellion Aktualitätsbezug verleiht.

Ein in der Forschung mehrfach genannter weiterer Aktualitätsaspekt liegt in der möglichen Beziehung zwischen dem Sachsen des 16. Jahrhunderts und dem des frühen 19. Jahrhunderts. Letzteres hatte Kleist in seinem *Katechismus der Deutschen* wegen

¹⁹Vgl. dazu wieder den hervorragenden Aufsatz Jochen Schmidts ('Kleists Werk' 375). Ähnlich auch Ryan (357) und Horn. Allerdings sieht letzterer, in ideologischer Verengung, in der Erzählung nicht die Verarbeitung der Französischen Revolution, sondern nennt als Kleists eigentliches Motiv die mangelnde Bereitschaft des Bürgertums, sich mit den besitzlosen Massen zu verbünden (58).

²⁰Ähnlich beurteilt auch Goethe in seinem fragmentarischen Revolutionsstück *Die Aufgeregten* das Phänomen der Revolution. Vgl. dazu Borchmeyer (192f.).

²¹Vgl. Schmidt ('Kleists Werk' 375), und Horn (57).

Kollaboration mit Napoleon heftig angegriffen. Was aber die Erzählung angeht, so muß eine solche Beziehung reine Spekulation bleiben, zumal eine Konfliktsituation zwischen Sachsen und Brandenburg bereits in Kleists Quellen vorgegeben ist. Wollte Kleist mit dem negativen Sachsen im *Michael Kohlhaas* in der Tat auf das Sachsen seiner eigenen Zeit verweisen, so ist dies gleichwohl für das Verständnis des Textes von wenig Relevanz.

Kapitel 5

Zwischen Revolution und Restauration

Das Thema der Rebellion, mit dem Kleist noch auf die Französische Revolution und ihre Entwicklung zurückverwiesen hatte, erhält in den Jahrzehnten zwischen Wiener Kongreß und der Revolution von 1848 neue Aktualität. Hatte der gemeinsame äußere Feind, das Frankreich Napoleons, Adlige und Bürger im Kampf geeint, so schickten sich jene nach errungenem Sieg an, ihre alten Privilegien zu verfestigen und demokratische Erneuerung zu verhindern, bzw. mit Gewalt zu unterdrücken. In diesem Klima von Restauration und Revolution mußte der Kohlhaas-Stoff das Interesse beider Seiten finden, sowohl der Befürworter als auch der Gegner revolutionärer Erneuerung, hatte doch bereits Kleists Erzählung, wie ausgeführt, zwar den Aufstand verurteilt, aber dessen berechtigten Anlaß zugestanden. So bot die Geschichte des Kohlhaas für die einen das Beispiel eines Kampfes gegen die uneingeschränkte Adelsherrschaft, deren Beseitigung auch ihr politisches Ziel war, während andere im Verweis auf die ungezügelte Gewalt des Aufstandes vor solchen Unternehmungen warnten.

5.1 Maltitz

Der erste Bearbeiter des Kohlhaas-Stoffes nach Kleist ist Gotthilf August Freiherr von Maltitz, ein demokratisch gesonnener Adliger, den es aus Begeisterung für die Julirevolution des Jahres 1830, wie Heinrich Heine nach Paris zog (Schillinger 72; Denkler 115f.). Sein Drama *Hans Kohlhas*, das er mit dem Untertitel "historisch-vaterländisches Trauerspiel" versah, erscheint im Jahre 1828, wurde aber bereits 1827

in Berlin uraufgeführt (Merbach 5). Wie bereits der im Titel des Stückes gebrauchte Name erkennen läßt, hat Maltitz die Quellen Kleists miteinbezogen. Die Mehrzahl seines Personals ist der Hafftizschen Chronik entnommen, der auch einzelne Handlungszüge entstammen. So wird bspw. die Zurückhaltung der Pferde mit dem historisch verbürgten Diebstahlsvorwurf begründet. Gleichzeitig sind etliche Züge aus Kleists Erzählung übernommen—etwa die Vertreibung des Knechtes von der Burg des Junkers oder der Tod der Frau des Kohlhas. Hinzu kommen allerdings völlig neue, von Maltitz geschaffene Handlungsstränge, die stellenweise den vorgefundenen Stoff völlig überlagern.

Den demokratisch eingestellten Maltitz interessiert am Kohlhaas-Stoff v.a. das Motiv des Standesunterschiedes, sowie der daraus resultierende Standesdünkel, beides Aspekte, die für seine eigene Gegenwart durchaus Aktualität besitzen. Seine eigene Herkunft dabei ironisch reflektierend, läßt er in einer Aufzählung schlimmster Übeltäter von Adel in diesem Stück auch einen Maltitz nennen (103). Doch trifft das Verdikt des Standesdünkels nicht nur die Aristokraten des Dramas. Auch Hans Kohlhas ist davon nicht frei. Er ist in diesem Stück ein hochangesehener Kaufmann, zudem bei weitem wohlhabender als bei Kleist, wodurch die Spannung zwischen reichem Bürger und niederem Adel stärker motiviert wird.

Den Stolz, den Kohlhas aus seinem Ansehen gewinnt, veranschaulicht die Erzählung einer vor der eigentlichen Handlung liegenden Begebenheit (10): Kohlhas hatte einem Junker ein Pferd zum Probereiten überlassen und nennt nun seinen Preis; der Junker aber verhöhnt das Pferd und fordert ihn auf, es zurückzunehmen. Doch Kohlhas, in dessen Augen das Tier nun entehrt ist, sticht dieses unter dem Junker tot. Diese extreme Reaktion erinnert nicht von ungefähr an Odoardo Galotti. Wie dieser ist auch Kohlhas stark von Ehrvorstellungen und Prinzipien geleitet, an die er sich starrköpfig hält. Auf dieser Charaktereigenschaft gründet Maltitz die bis zum Äußersten gehende

Forderung seines Protagonisten nach seinem Recht.

Aber auch den Junker Zschwitz beherrscht ein übersteigertes Standesbewußtsein. Nicht etwa um seine finanzielle Misere zu verbessern, läßt er die beiden Pferde des Kaufmanns auf seinem Schloß Melaune zurückbehalten, sondern, wie er indirekt zu erkennen gibt, als Vergeltung wegen des unbeugsamen Stolzes, den dieser durch das oben erwähnte Töten des Pferdes gegenüber einem Herrn von Adel gezeigt hatte (16). Maltitz läßt also den Konflikt aus der Konfrontation eines Bürgers und eines Adligen entstehen, die beide von übersteigertem Standesbewußtsein getrieben werden. Solches äußert sich auch im Verhalten des Burgvogts, der sich an Kohlhas rächen will, weil dieser ihn einmal, in Anwesenheit etlicher Ritter einen Bauernsohn geschimpft hatte: "Ich war es,—ja, doch will dem Lumpen / Ich's eben zeigen, daß ich's nicht mehr bin" (8). So wird beim Junker wie bei seinem Vogt das Vorgehen gegen Kohlhas eher persönlich begründet, weniger als Teil allgemeiner Adelswillkür, wenngleich eindeutig durch Standesdünkel motiviert. Und ähnliche Beweggründe haben auch die Reaktionen des Kohlhas.

Maltitz zeigt in seinem Protagonisten nicht, wie vielleicht zu erwarten gewesen wäre, einen Wandel vom "rechtschaffenen" zum "entsetzlichen" Menschen. Kohlhas ist von Anfang an starrköpfig und aufbrausend. So untersagt er jähzornig eine Verbindung zwischen seiner Tochter Elsbeth und seinem Pflegesohn Albert: "Ich will dies Bündniß [sic] nicht, weil ich's nicht will" (30). Von einem Rechtsgefühl, das einer Goldwaage gliche, kann bei ihm nicht die Rede sein. Einer schriftlichen Beschwerde zöge er sofort den bewaffneten Kampf vor. Doch, so klagt er: "Die Zeiten sind vorüber, / Und werden balde ganz vorüber sein, / Wo deutsche Männer mit dem Schwerdt allein / Die Ehre kühn verfochten" (27). Daher verachtet er die Gegenwart: "Ha, plunderhafte, seichte Schurkenzeit! / Das Recht der Mannesfaust hast Du aufgehoben" (48). Das sind eindeutige Anklänge an Goethes Götz von Berlichingen, der im Zeichen einer

untergehenden Zeit des Faustrechts kämpft. Wie dieser, oder auch wie ein Karl Moor beklagt Maltitz' Hans Kohlhas die bürgerlichen Verhältnisse, die einem Rückfall ins Heroische im Wege stehen:

Der Bürger ist zu fest gebunden
An Haus und Heerd, an Weib und Kind. Er kann
Im Handeln nimmer frei und muthig sich
Bewegen, nie sein eigen Selbst allein
Zur kräft'gen That, in richt'ge Wage [sic] legen!
Er leid't unmenschlich, weil er menschlich denkt. (49)¹

Doch obgleich hier die gesellschaftlichen Verhältnisse beklagt werden, und obgleich Maltitz ein sehr aktuelles Interesse am Motiv des Standesgegensatzes hat, liegt der Akzent in diesem Drama nicht auf der dem Stoff inhärenten Sozialproblematik. Im Zentrum steht vielmehr Hans Kohlhas als tragischer Charakter, dessen unvollkommene Persönlichkeit ihm zum Verhängnis wird. Trotz Engagement für die bürgerliche Revolution verliert Maltitz das Thema des Aufstandes aus den Augen. Dahinter aber steckt ein weiterer, wenngleich unreflektierter Aspekt von Aktualität. Wie viele der weniger bedeutenden Dramatiker des 19. Jahrhunderts ist Maltitz ein Epigone, dessen Kunst sich an den großen Werken der deutschen Klassiker orientiert und daher über der Nachahmung bestimmter Normen und der Übernahme von Versatzstücken die Eigenständigkeit seines Werkes reduziert. So wird in der oben zitierten Klage über die Halbheit der bürgerlichen Verhältnisse nur die Pose eines Götz oder Karl Moor nachempfunden, ohne daß daraus eine entscheidende inhaltliche Konsequenz erwüchse.

¹ Dieser Monolog hat durchaus seine Entsprechung in Kleists Erzählung, in der Kohlhaas seinen Hof verkaufen und seine Familie ins Ausland schicken will, um ungebunden handeln zu können. Gleichzeitig zeigt sich in der monologischen Verbalisierung dieser Überlegungen durch den Protagonisten ein Moment der Dramatisierung, vielleicht gar eine Bedingung des Dramatischen, das, nach häufiger Auffassung, wesentlich im Konflikt liegt, sowohl zwischen einzelnen Personen, als auch in diesen selbst.

Im weiteren Verlauf läßt Maltitz seinen Protagonisten in einem tragischen Irrtum gefangen sein, dem Enthüllung und tragische Erkenntnis folgen, das Ganze auf eine Weise, die sehr an Wallenstein erinnert.

Sollte dieser Kohlhas jemals ein nur rechtschaffener Bürger wie der Kleistsche gewesen sein, so war dies lange vor Einsetzen der Handlung des Dramas. Hier wird die verwickelte Vorgeschichte wichtig, die als eigentlich auslösendes Moment des dramatischen Geschehens bedeutenderes Gewicht erhält als die Zurückhaltung der Pferde. Im Verlaufe der beiden ersten Akte werden die vorausgegangenen Ereignisse nach und nach erhellt. Neun Jahre zuvor war die Schwester des Kohlhas—stets nur Sydow genannt—, die zum Dienstpersonal des brandenburgischen Hofes gehört hatte, plötzlich spurlos verschwunden. Nach im Volke kursierenden Gerüchten, von deren Richtigkeit Kohlhas überzeugt ist, gilt der Kurfürst selbst als ihr Mörder. Daher ist jener besessen von dem Gedanken, “[a]n ihm zu rächen jene Schauderthat / Wozu einstimmig ihn das Volk verdammt” (50). Ein Motiv, das diesen Verdacht begründen könnte, wird indessen nicht gegeben. Zwar gesteht der Kurfürst, daß er Gefallen an der Sydow gefunden hatte, doch wie daraus auf einen Mord zu schließen sei, wird nie ausgesprochen. Man kann nur vermuten, daß dahinter ein allgemeiner Unzuchtsverdacht gegen das höfische Leben steckt—zumal die Sydow ein uneheliches Kind, Kohlhasens Pflegesohn Albert; hatte—, und man daher dem Fürsten die Kaltblütigkeit zutraut, eine unwillige Mätresse zu beseitigen.

Der wirkliche Mörder ist jedoch Landhauptmann von Dolzing, “des Kurfürsten Liebling,” wie es im Personenverzeichnis heißt. Dieser Dolzing aber ist ein sächsischer Spion am brandenburgischen Hof. Durch alchemistische Experimente hat er das Vertrauen des gutgläubigen Herrschers gewonnen und ist dadurch in einer Position, die es ihm erlaubt, mit seinen Künsten den Kurfürsten zu täuschen, zu beeinflussen und

von der Tagespolitik abzulenken. Im Selbstgespräch erfahren wir seine wahren Motive: "Durch deine Alchymie, mein guter Fürst, / Soll meinem sächs'schem Vaterland das Gold / Zu deinem Untergang geschmiedet werden, / Nach klar nativitätischem Geschick, / Für Dolzings Ruhm und seines Landes Glück!" (88f.). Die Sydow aber hatte seine wahre Identität entdeckt und mußte deshalb beseitigt werden.

Nun benutzt Maltitz die Episode um Zigeunerin und Kapsel aus Kleists Erzählung und verarbeitet sie auf recht originelle Weise und mit gezielt dramatischer Intention. Zwei Jahre nach dem Verschwinden Sydows, und demnach sieben Jahre vor der eigentlichen Handlung des Stückes, begegnet der Kurfürst einer Zigeunerin, die den Namen des Mörders auf einen Zettel schreibt und diesen einem Mann aus dem Volke—kein anderer als Hans Kohlhas—gibt. Der Zettel nennt Dolzing als den Mörder, doch Kohlhas hält dies für ein eingefädeltes Ablenkungsmanöver:

Dies Stückchen, Kurfürst, war zu grob ersonnen
Mit diesem Zettel. Ein Zigeunerspaß,
So meintest du, der sollte mich geschickt
Ableiten von der richt'gen Fährte, und
Mir [sic] glauben machen, daß ein Anderer
Die That vollführt, die du allein, geschützt
Durch deine Macht, so frevelhaft vollbrachtest? (50)

Maltitz geht es also darum, seinen Protagonisten in einen tragischen Irrtum zu versetzen, eine Hamartia-Situation zu schaffen, die sehr an Wallenstein und dessen verhängnisvolle Fehldeutung der Konstellation der Gestirne erinnert. Kohlhas trägt seit Jahren die Wahrheit in einer Kapsel an seiner Brust, hält jene aber für Lüge. Als ihm schließlich ein Geheimschreiben Dolzings, das die Wahrheit offenbart, in die Hände fällt, erkennt Kohlhas seinen Irrtum: "Ich hatte Wahrheit stets in meinen Händen, /

Und konnte einer bloßen frechen Lüge / Nachjagen ... ” (138).

Dieser verwickelte Handlungsstrang erhält ein derart starkes Gewicht im Drama, daß Maltitz die Verbindung mit wesentlichen Stoffelementen mißlingt. Kohlhas' Hauptmotiv ist es—seit neun Jahren!—, den Mord an seiner Schwester zu rächen. Der Rechtsstreit um die Pferde wird nur zum willkommenen Anlaß loszuschlagen: “Wo meiner Rosse Raub nur Zunder war / In dieses Aufruhrs fürchterlichem Brande, / Um so des theuren Weibes [gemeint ist seine Frau] blut'ge Leiche, / Der armen Schwester grausen Meuchelmord / An einem Fürsten selber dreist zu rächen” (138). Maltitz übersah hier einerseits, daß Kohlhasens Frau *nach* der Zurückhaltung der Pferde erschlagen wurde, wodurch die Willkür des Junkers nicht Anlaß zur Rache dieser Tat sein kann; andererseits übersah er, daß sein Kohlhas, dessen Frau hier, anders als bei Kleist, am sächsischen Hof tödlich verletzt wird, nur gegen Sachsen, nicht aber gegen Brandenburg kämpft.

Auch der Moment tragischer Erkenntnis des Irrtums ist nicht sehr überzeugend fundiert. Da Kohlhas den brandenburgischen Kurfürsten für den Mörder seiner Schwester gehalten hatte, war es ihm unmöglich gewesen, ihn um Vermittlung in dem Rechtsstreit um die Pferde zu bitten:

Hätt' ich Joachim rein von jener Schuld
Des grausen Mord's gewußt, wie ich's jetzt weiß,
Ich wär' ein ruh'ger Unterthan geblieben,
Und hätt' vor seinem Thron, nach Bürgerpflicht
Mein gutes Recht gesucht und auch erhalten;
Doch vor dem Mörder konnt' ich's, durft' ich's nicht. (138f.)

Andererseits war er aber der festen Überzeugung, daß seine Fehde, die als äußerst brutal geschildert wird, völlig gerechtfertigt ist. Er sah sich bereits in die Geschichte

eingehen als ein Held, der die Fürstenwillkür bekämpfte. Doch da sich nun die Unschuld des Kurfürsten bewahrheitet, wird Kohlhas einzig durch seinen tragischen Irrtum zum Räuber und Mörder: "... wo ich thöricht glaubte groß zu sein, / Ein Gott des Rechts noch auf dem Hochgerichte, / Da bin ich jetzt mit Straßenräubern nur / Dieselbe ganz gemeine Kreatur" (137). Anscheinend hat Maltitz hier den Überblick über die Logik seiner Dramenhandlung verloren, da das Unterlassen einer Bitte um Vermittlung an den unbeteiligten Herrscher von Brandenburg nicht ausreicht, um den im Recht handelnden Adelsbefehder zu einem gemeinen Räuber zu machen.

Maltitz' Drama krankt m.E. daran, daß er epigonal großen Vorbildern nacheifert und daher Situationen und Monologe wie die obigen schafft, die aber letztlich zur erstarrten Pose, zur leeren Nachahmung einer Form oder eines Duktus gerinnen, da sie sich mit der Handlung im Widerstreit befinden. An einer weiteren Stelle sei gezeigt, wie Maltitz einem Vorbild 'nachempfindet', dabei jedoch über die hohle Kopie eines Gerüsts nicht hinausgelangt, dieses nicht füllen kann, vielmehr beinahe zur Travestie herabsinkt. Nachdem Dolzing von der Existenz des Zettels der Zigeunerin erfahren hat, legt ihm der Dichter folgende Worte in den Mund:

Wär's möglich!—sollt?—doch nein! nicht ist's zu denken:

Wie kann was nur allein, allein gedacht

Wie kann's von selbst sich aus dem tiefen Schweigen

Des Busens lösen, und in's Reich des Lauts

Hinübergehen.—Halt!—Im Traume—ja

Im Rausche auch,—da wär es möglich—Hölle!

So trägt der Mensch im tiefsten Busen denn

Verrätherisch den selbst erzog'nen Teufel! (47)

Vorbild für diese Stelle ist Wallensteins Monolog in der vierten Szene des ersten Akts

im letzten Teil der Tragödie:

Wärs möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?

Nicht mehr zurück, wie mirs beliebt? Ich müßte

Die Tat *vollbringen*, weil ich sie *gedacht*,

...

In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;

...

... eine Mauer

Aus meinen eignen Werken baut sich auf,

Die mir die Umkehr türmend hemmt! (414)

Geht es bei Schiller um die Verselbständigung der Gedanken zu Taten, oder auch um die unbewußten Wünsche, die sich hinter jenen verbergen, so trivialisiert Maltitz dies völlig: der "Teufel" in der eigenen Brust läßt uns im Rausch oder Schlaf unsere Geheimnisse verraten. Die epigonale Nachahmung reicht nur bis zur Kopie der Oberfläche, dahinter sich peinliche Hohlheit eröffnet. In dem Bemühen um größtmögliche Ähnlichkeit mit den klassischen Vorbildern, gerät Maltitz die Gestaltung des vorgefundenen Stoffes zur Nebensache.

Am Ende wird der in Gefangenschaft geratene Kohlhas zu einem Prinzen von Homburg, der beharrlich sein Recht fordert—nun aber die eigene Hinrichtung. Doch geschieht dies weniger als konsequente Fortsetzung eines absoluten Rechtsgefühls, sondern als Folge des tragischen Irrtums, in dem der Protagonist sich befand. Die Forderung nach der Todesstrafe ist Hinnahme des Schicksals, völliges Akzeptieren der Notwendigkeit, und gibt dem Helden damit die innere Freiheit. Gleichwohl bemüht Maltitz am Ende die Rechtsproblematik, die über weite Teile seines Dramas völlig in den Hintergrund gedrängt worden war. Und daher zeugt es erneut von Inkonsistenz,

wenn er nun seinen Kohlhas durch den Tod das Recht verherrlichen läßt: "Und darum will ich g'rad' durch meinen Tod / Dem Volke zeigen—was das Recht uns lehrt" (166).

Was die Frage der Obrigkeit angeht, so ist Maltitz' Kritik keineswegs radikal.² Der Kurfürst von Sachsen wird in diesem Drama nicht dargestellt. Die negativen Charaktere stammen allen aus den Reihen des niedrigen Adels. Der brandenburgische Kurfürst ist ein gütiger doch schwacher Herrscher und wird daher zum Opfer der Intrige Dolzings. Ihm gegenüber steht Markgraf Johann, sein Bruder, als positive Herrschergestalt. Er ist nicht nur auffällig einfach gekleidet, sondern hat auch die rechte Auffassung von seinen Pflichten: "Dem Fürsten muß es nie an Zeit gebrechen / Den Unterthan zu hören jeder Zeit" (38). Als absolut gerechter Vertreter der Obrigkeit fordert er anfangs entschieden die Bestrafung des Kohlhas, doch nach einem langen Gespräch mit dem Gefangenen ist er, von dessen Größe zutiefst ergriffen, zur Gnade bereit, akzeptiert aber schließlich als einziger dessen Willen, seine Untaten mit dem Tode zu sühnen. Entsprechend ist auch Kohlhas von der Vorbildlichkeit dieses Fürsten bewegt und weiß das Land in guten Händen: "Gott segne Brandenburg und seine Herrscher!" (183) sind seine Schlußworte.

Wie Kleist mit seinem Kurfürsten von Brandenburg, hält Maltitz in der Gestalt des Markgrafen den Fürsten seiner Zeit das Beispiel einer aufgeklärten und gerechten Obrigkeit entgegen. Doch, ähnlich wie das Problem des Standeskonflikts, geht dieses aktuelle Interesse des Bearbeiters am Stoff über der epigonalen Orientierung an dramatischen Vorbildern zur Nebensache. Dessen ungeachtet ist ein Interesse des Autors an der Thematik gesellschaftlicher Konflikte noch deutlich vorhanden. Bei späteren Epigonen sollte diese zunehmend irrelevant werden.

²Vgl. Sengle (327f.).

Abschließend sei noch ein interessanter Nebenaspekt des Dramas von Maltitz erwähnt, den auch in nachfolgenden Bearbeitungen auftaucht: die Einbettung der Kohlhas-Fehde in den Kontext der Reformation. Fast alle positiven Gestalten des Dramas, v.a. der Markgraf, sind lutherisch, für die Gegenspieler des Kohlhas aber ist dessen Empörung Auswuchs der reformatorischen Bewegung. Auch dies ist durchaus als aktuelle Stellungnahme eines Autors aus dem protestantischen Berlin zu werten.

5.2 Eichendorff

In ihrem Kommentar-Band zu Joseph von Eichendorffs Dichtungen nennen Hillach und Krabiel dessen 1837 erschienene Novelle *Das Schloß Dürande* "eine Variation des Michael Kohlhaas-Themas" (158). Der Gebrauch des Terminus 'Thema' ist in diesem Zusammenhang jedoch unpräzise und irreführend und sollte daher unterbleiben. Weiter führt es dagegen, über die Beschreibung der intertextuellen Beziehungen zu Kleists Novelle das Verhältnis beider Texte zueinander zu bestimmen. Dabei ist Eichendorffs Beurteilung Kleists besonders aufschlußreich. In seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* schreibt er:

Hüte jeder das wilde Tier in seiner Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und ihn selbst zerreißt! Denn das war Kleists Unglück und schwergebüßte Schuld, daß er diese, keinem Dichter fremde, dämonische Gewalt nicht bändigen konnte oder wollte, die bald unverhohlen, bald heimlichleise, und dann nur um so grauenvoller, fast durch alle seine Dichtungen geht. (874)

Als erstes Beispiel aus Kleists Werk wird dann *Michael Kohlhaas* angeführt. Eichendorffs Interpretation der Erzählung scheint also die zu sein, daß ihr Protagonist gleichsam durch den bösen Dämon in seiner Brust zum wilden, ungebändigten Tier wird. Von Kleists einleitenden Sätzen ausgehend, sieht er Rechtschaffenheit und Entsetzlichkeit

nebeneinander in Kohlhaas' Seele schlummern. Wovor Eichendorff warnt, ist der Ausbruch von latenter Gewalt und Chaos. Unschwer zu erkennen ist die hinter dieser Warnung stehende politisch konservative Haltung, die revolutionäre Veränderungen nur als das Wirken irrationaler, dämonischer Mächte begreifen kann, gegen die die bestehende, als vernünftig erachtete Ordnung der Dinge sich zu behaupten hat.

Der letzte Satz in Eichendorffs *Schloß Dürande* ist mit dem ersten des obigen Zitats praktisch identisch: "Du aber hüte dich, das wilde Tier zu wecken in der Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und dich selbst zerreißt!" (831). Demnach will der Autor seinen Jäger Renald als eine dem Kohlhaas ähnliche Gestalt verstanden wissen, die gleichfalls von einem inneren Dämon zur Gewalt getrieben wird. Diese Analogie stellt Eichendorff auch im Text selbst durch intertextuelle Bezüge her, die sich in parallelen Motiven, Personenkonstellationen und szenischen Situationen äußern. Die Fabel der Novelle ist jedoch eine andere, d.h. ihre Historizität entspricht nicht der des Kohlhaas-Stoffes.

Auch Renald empört sich, wie Kohlhaas, gegen Adelswillkür. Als er von seinem Gegner, dem Grafen Dürande, abgewiesen wird, sucht er die Hilfe verschiedener Advokaten. Nachdem auch dies erfolglos bleibt, will er dem König persönlich ein Gesuch überreichen; wie Lisbeth Kohlhaas drängt er sich an den Herrscher heran, wird jedoch von den Wachen abgedrängt und schließlich verhaftet. Unbeirrt fordert Renald weiter sein vermeintliches Recht. Wie Kohlhaas erhält auch er eine Mahnung durch die Bibel, die er von sich weist: "... als er ... an die Worte kam: 'Vergib uns unsere Schuld, als auch wir vergeben unseren Schuldner,' fuhr er zusammen; er konnte dem Grafen nicht vergeben" (813). Doch der Jäger Renald ist von Anfang an im Unrecht. Er glaubt, der junge Graf habe seine Schwester erst verführt, dann entführt und zu seiner Mätresse gemacht. Erst am Ende, nachdem beide seiner Rache zum Opfer gefallen sind, erfährt er, daß sie sich wirklich geliebt hatten.

Reflektierte Kleists Erzählung indirekt die Französische Revolution, so bildet diese bei Eichendorff den Hintergrund der Ereignisse. Renalds Kampf ums Recht einerseits, sowie die Revolution andererseits scheinen sich gegenseitig zu bedingen und werden zeitweise miteinander identisch.³ Ist daher jener im Unrecht, so trifft das Urteil auch diese. Die Revolution wird so zum Ausbruch ungebändigter, dämonischer Naturgewalten. Im Gegensatz zu Kleist scheint ihr Eichendorff selbst den konkreten, begreifbaren Anlaß abzusprechen. Indem er die Revolution in den Bereich des Dämonischen verweist, klammert er die Frage nach ihren historischen Bedingungen aus. Durch die Bezüge zu Michael Kohlhaas wird über dessen Fehde das gleiche negative Urteil gefällt, wie ja bereits die oben zitierte Stelle aus der literaturgeschichtlichen Schrift bestätigte.

Eichendorffs *Schloß Dürande* leistet mithin ein Dreifaches: die Novelle ist ein interpretierender Kommentar zu Kleists Erzählung; auf der Ebene ihrer eigenen Historizität offenbart sie eine ablehnende, verurteilende Haltung gegenüber der Französischen Revolution; auf ihrer Aktualitätsebene aber manifestiert sich in ihr die anti-revolutionäre Position ihres Verfassers gegenüber politischen Erneuerungsströmungen und -gedanken seiner eigenen Zeit.

5.3 Schindler

Die zeitlich nächste Bearbeitung des Kohlhaas-Stoffes stammt aus der Feder des Österreichers Alexander Julius Schindler. Sein Trauerspiel *Eines Bürgers Recht* entsteht 1849, ein Jahr nach der 48er Revolution, die dem liberalen Bürgertum Hoffnungen und Enttäuschungen gebracht hatte. In seiner Vorrede geht Schindler auf dieses Ereignis ein und stellt damit einen Aktualitätsbezug her. Er beklagt die mangelnde Tatbereitschaft des Bürgertums, hofft aber auf eine neue, radikale Revolution in der Zukunft:

³Vgl. dazu Koopmann.

So rührend weich fleht die Mehrzahl des deutschen Volkes seine Fürsten an um die Freiheit, nur eine Minderzahl hat den Einflüsterungen der roten Blumen ein geneigtes Ohr geliehen. Je kälter aber die Angeflehnten den Flehenden ihr Herz verschließen, desto schneller wird die Minderzahl wachsen zur entsetzlichen Mehrzahl. (XVII).

Mit einem selbstironischen Seitenblick fährt er fort: "Wir fechten mit Worten, wir schießen mit Witzen, statt Schanzen bauen wir Verse und statt energischer Vorstellungen und Warnungen nach allen Seiten, schreiben wir—ein Trauerspiel!" (XVIII). Zur Fortsetzung des Begonnenen, so Schindler, bedarf es entschlossener Führer: "Wo ist die That,—wo ist der Mann, der Deutschland rettet vor jahrhundertelanger Versumpfung?" (XIX). Die Vorrede endet mit der Anmerkung: "Geschrieben auf einem Schlosse in Oberösterreich, im Jahre der Freiheit: -1" (XXI). Für Schindler war demnach 1848 ein sehr bedeutendes Jahr. Die Revolution konnte nach seiner Einschätzung mangels politischer Reife des Bürgertums—"[e]s ist noch so viel alte Gewohnheit, so viel absolutistische Muttermilch dabei" (XVII)—ihr Ziel nicht erreichen, doch hat sie ein Zeichen gesetzt für Kommendes. Schindlers Vorrede ist äußerst aufschlußreich für das Verständnis seiner Intention bei der Bearbeitung des Stoffes; dieser enthält für ihn ein historisches Beispiel des Scheiterns eines Aufstandes, eignet sich demnach als Analogie zu aktuellen Ereignissen und Verhältnissen.

Schindler folgt in mancher Hinsicht Kleists Erzählung, ohne daß sich eine Benutzung der Quellen Kleists nachweisen ließe. Übereinstimmungen gehen oft bis in den Wortlaut einzelner Sätze, doch bereits das Verzeichnis der *dramatis personae* enthält eine signifikante Änderung: einziger Fürst dieses Dramas ist Herzog Georg der Bärtige, der Albertiner mit Herrschaftssitz in Dresden—der Sitz des ernestinischen Kurfürsten war in Wittenberg—, ein entschiedener Gegner Luthers und blutiger Unterdrücker des

Bauernaufstandes. Schindler verzichtet auf den Aspekt der Doppelstaatlichkeit. Er bringt nur einen Herrscher auf die Bühne, und dieser ist, wie sich unschwer vermuten läßt, negativ gezeichnet. Eine zweite signifikante Veränderung betrifft die Zeit der Handlung, die mit "Ums Jahr 1523" angegeben wird. Durch diese Vorverlegung wird die Kohlhaas-Fehde sowohl mit der Reformation direkter in Verbindung gebracht, als auch zu einer Art Vorspiel der Bauernkämpfe.

Der erste Akt setzt mehrere Monate nach Zurückhaltung der Pferde ein. In einer sehr ausgedehnten Passage erzählt Herse retrospektiv die Ereignisse. Als Kohlhaas den abschlägigen Bescheid der sächsischen Staatskanzlei erhält, beschließt er sofort die Fehde gegen den Junker. Seine entschlossenen Worte: "Wer das erste Unrecht duldet, da er noch einen Finger rühren konnte, der hat die Welt der Gewalt verrathen" (9), spiegeln die Klage der Vorrede über das Hinnehmen der Unfreiheit. Doch andererseits ist Kohlhaasens Vertrauen auf die Rechtschaffenheit des Herzogs derart groß, daß er, als seine Frau die Bittschrift nach Dresden bringt, sich bereits in eine geradezu biedermeierliche Idylle zurückzieht: "Alles ist frisch getüncht, gemahlt [sic], gefegt, gebohnt. Jedes Türschloß glänzt vor Wohlsein, daß es so gut wohnen ist" (23). Sein Schwert hat er bereits gegen das Gartenmesser eingetauscht. Erst im nachhinein wird deutlich, daß das Drama diesen Traum von der Idylle keineswegs positiv beurteilt, da Kohlhaas einem Despoten vertraut.

Stärker als bei Kleist wird als Motiv hinter Wenzel von Tronkas Verhalten der Haß des verarmten Ritters gegen den reichen Bürger betont.⁴ Als er den Rechtsbeschluß des Pferdehändlers erhält, bemerkt der Junker: "Ist das ein Geschrei, wenn man einen solchen Geldegel ausdrückt, als hätte man ihm das Herz aus dem Leibe gerissen. ... Greif ich ihm tiefer in den Sack, so geschiehts nur, weil er einen tiefern hat als ich"

⁴Auch dies kann zum Teil als Konsequenz der Dramatisierung verstanden werden. Was der distanzierte Erzähler des Prosatextes nur andeutet, wird in der Personenrede des Dramas vereindeutigt.

(34f.). Darüber hinaus sieht Wenzel auch eine Verbindung zwischen dem Aufbegehren der Bürger und der Reformation: "das deutelt ihnen der Doctor Luther aus der Bibel heraus" (32).

In der Gestaltung des Überfalls auf die Burg des Junkers spiegelt sich die positive Einstellung dieses Autors zur Rebellion. Hier wird keine Blutorgie angerichtet, wie bei Kleist; Schindlers Protagonist entspricht dem Ideal des 'edlen Räubers',⁵ der unnötige Opfer zu vermeiden weiß, ein edles Ritterfräulein vor den Knechten schützt und unbeteiligte Gäste unbehelligt ziehen läßt. Schindler problematisiert nicht die Frage der Gewalt des revolutionären Umsturzes, er erörtert nicht das Problem von Recht und Unrecht. Sein Interesse gilt vielmehr dem Versagen des Rebellen Kohlhaas.

Dies verdeutlicht insbesondere der dritte Akt, der mit einem sehr langen, mithin gewichtigen Gespräch zwischen den Knechten Sternbald und Waldmann einsetzt, in dem diese nicht nur den Verlauf der Fehde bis zur Eroberung des Schloßes Lützen schildern, sondern auch ihrem Unmut über Kohlhaas, ihrer Entfremdung von ihm Ausdruck verleihen:

Kohlhaas hebt wohl das Haupt auf, aber die Sprache die er spricht, verstehe ich nicht mehr. Ich meinte wir seien ausgezogen, den Junker und die Rappen in unsern Stall zu führen—nun spricht er von einer Weltregierung—was haben wir Roßknechte dabei zu schaffen? (53)

Aus der Perspektive der Knechte erscheint die Selbsternennung zum Statthalter des Erzengels Michael als Irrsinn.

Im nun folgenden Auftritt Kohlhaasens bringt Schindler die in der Erzählung Kleists angedeutete "Verrückung" ausführlich zur Darstellung. Kohlhaas befindet sich in einem Zustand "glücklicher Schwärmerei" (56), wie die Bühnenanweisung vorschreibt. Er

⁵Zum Typ des 'edlen Räubers' siehe Hobsbawm (35f.).

hat Halluzinationen. In einer Traumvision sieht er den Birnbaum auf dem Walserfeld blühen, den alten Kaiser mit seinem Heer aus jahrhundertelanger Bergentrückung hervorkommen, um mit ihm die Endschlacht zu schlagen;⁶ und Luther ernennt ihn zum "Krieger des gerechten Gottes" (61).

Durch das Plakat des wirklichen Luther aber, dessen Wortlaut dem Kleistschen entspricht, wird Kohlhaas aus dieser Schwärmerei gerissen. Und der Besuch bei dem Reformator bewirkt die Läuterung und Umkehr des Rebellen: "Ich habe meinen Traum ausgeträumt. Der glänzende Nebel ist abgeronnen und nur der harte Kern ist geblieben: Mein Recht und das Grab meines Weibes" (75). Kohlhaas ist bereit, sich dem Gericht zu übergeben.

Scheint es sich hier auf den ersten Blick um eine tragische Einsicht des Rebellen in seine Fehler zu handeln, so wird eine solche Deutung in der Schlußszene kritisch unterlaufen. Anfangs scheint dort alles nach Kleistschem Vorbild zu verlaufen: der Junker wird bestraft, die Pferde werden wohlgenährt zurückgegeben, aber Kohlhaas wird zum Tode verurteilt. Er bricht in Jubel aus: "O Bürgerglück! Heil den Fürsten nach Gottes Sinne, sie sind die Sonne der Gerechten" (102). Dem Herzog wünscht er "... Segen und das Licht der Gerechtigkeit euch allen Fürsten, die je deutsches Volk beherrschen" (104). Doch diese Verherrlichung des Rechts und des Fürsten wird im gesamten fünften Akt unterhöhlt.

Die ausgedehnte erste Szene dieses Aktes enthält das Streitgespräch einiger Dresdner Bürger: auf der einen Seite ein Schuster, ein Schneider und ein Schmied, alles rechtschaffene Bürger und Protestanten; ihnen gegenüber ein Krämer und ein Lebküchler, reiche, geizige Katholiken. Die erste Gruppe ist sehr kritisch gegen den Adel, hofft auf Kohlhaasens Begnadigung und hält die Anklage wegen Landfriedensbruch nur für einen Vorwand zur Hinrichtung. Die andere Gruppe erwartet die Bestrafung des

⁶Zu dieser Sage siehe *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (I. 1340, 1068).

Rebellen, denn, so formuliert es der Krämer: "Der Bürger muß in seinem Erwerb gegen alle Willkür geschützt sein. Ruhe, Ordnung und Sicherheit für unsern gnädigen Herrn den Herzog, seinen hohen Hofstaat und den hausgesessenen Bürgersmann. Was darüber ist—ist Sünde" (94). Geschickt verkehrt Schindler hier die Forderung des Kleistschen Kohlhaas nach Einhaltung des Gesellschaftsvertrages in ihr Gegenteil. Was in der Konsolidierungsphase des Bürgertums, d.h. also auf der Historizitätsebene des Stoffes, eine radikale politische, gegen Adelswillkür zielende Forderung war, wird im Munde des saturierten Bürgers zur reaktionären Forderung nach Erhaltung des *status quo*. Schindler verweist damit auf den Teil des Bürgertums seiner eigenen Zeit, der die Revolution ablehnt, weil er seine Privilegien nicht opfern will.

Daher geht der Kohlhaas dieses Dramas in seinem Vertrauen auf den Herzog fehl, auch er hat noch zu viel "absolutistische Muttermilch" in sich. Graf Heldringen, ein kritischer, protestantischer Adliger, weiß, daß der Herzog es vorgezogen hätte, mit Kohlhaas kurzen Prozeß zu machen, ohne dessen gerechte Forderungen zu erfüllen. Als er den Herzog um Gnade für diesen bittet, erhält er eine barsche Antwort: "... ich dulde kein Reformieren. ... Ich allein habe die Gewalt in meinem Lande zu brechen, was nicht biegen will. ... Ihr aber Graf, packt eure neumodischen Spitzfindigkeiten zusammen, und tragt sie eurem Meister nach Wittenberg heim" (99). Dies zu tun verkündet der Graf, unter lauten Beifallsbekundungen des Volkes.

Als der Herzog schließlich Kohlhaasens Söhne zu Rittern schlägt, empören sich die fortschrittlichen Bürger: "Er beschneidet die jungen Reben. ... Propft auf junge Eichen Pfirsische für seine Tafel" (105). Sie wenden sich ab und folgen trauernd dem Leichnam des Kohlhaas. Am Ende bleibt der Herzog allein auf der Bühne mit der zornigen Frage: "Wo ist das Volk?" (106).

Durch sein Vertrauen auf den Fürsten wird der Kampf des Kohlhaas zur halben, unvollendeten Revolution. Er ist nicht der Führer, dessen die Zeit bedarf. Im Protest

der Bürger zeigt sich die wahre Opposition gegen die Obrigkeit. In der Unvollkommenheit dieser Revolte aber spiegelt sich die Halbheit der Revolution von 1848, in der Verweigerung der Bürger die Hoffnung auf Vollendung der bürgerlichen Revolution in Deutschland und Österreich. Schindlers Verfahren, im historischen Stoff einerseits Analogien zur eigenen Gegenwart aufzuzeigen und gleichzeitig mit der Projektion aktueller Probleme auf eine historische Situation, die vom rückblickenden Standpunkt aus als überwunden gilt, die aktuelle Misere zu relativieren, indem auch sie nur als vorübergehendes Stadium begriffen wird, findet sich auch in den Dramen mancher jungdeutscher Autoren wie Gutzkow und Laube (McInnes 19).

Kapitel 6

Kohlhaas epigonal

Bestand bei einem Dramatiker wie Maltitz trotz starker epigonaler Tendenzen noch ein Interesse an den gesellschaftlichen Konflikten des Stoffes, so sollte dies in der nun folgenden Periode zwischen 1860 und 1880 kaum mehr vorhanden sein. Epigonalität wird stattdessen zum Hauptmerkmal der neuen Dramatisierungsversuche.

Die dramatische Produktion der sechziger und siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts war durch zwei sich scheinbar widersprechende Charakteristika gekennzeichnet: es war eine Zeit der Blüte des Theaters, gleichzeitig aber eine Periode des Verfalls des Dramas (McInnes 120; Bucher 136f.). Das großartig zelebrierte Schillerjahr 1859 löste einen Boom dramatischer Produktion aus, in der Epigonalität zum Programm wurde (McInnes 124f.). So entstand eine enorme Fülle von Theaterstücken minderer Qualität, die in der Regel jeglicher Originalität entbehrten. Die Orientierung an großen Vorbildern äußerte sich vorrangig in der strikten Nachahmung formalästhetischer Komponenten der Werke deutscher Klassiker,¹ resultierte aber auch in zahlreichen Bearbeitungen bereits gestalteter, überwiegend historischer Stoffe. Wie Bucher nachweist, behandeln 80% der zwischen 1858 und 1870 entstandenen Dramen vorgeformte antike und mittelalterliche Stoffe (142).

Es sind sicher eine Reihe von Faktoren, die ein Phänomen wie das der enormen Produktion und der allgemeinen Begeisterung für epigonale Dramen in diesen beiden Jahrzehnten hervorbringen konnten. Eine mögliche Erklärung könnte darin gesehen

¹Zweifellos ist die, v.a. auf Gervinus zurückgehende Rezeption der Klassik in dieser Periode sehr reduziert. Vgl. Berghahn (60f.).

werden, daß das Nichtzustandekommen eines deutschen Nationalstaates nach 1848 ein Bedürfnis nach nationaler Identität unbefriedigt gelassen hatte, das nun in den unbestritten hochrangigen dramatischen Werken der Klassik ein einendes und vereinendes Erbe erblickte. In der Tat wurde Schiller nach 1859 zum "Herold deutscher Einheit" (Berghahn 70) verklärt. Zudem hatten die Literaturhistoriker, besonders Gervinus, die Dramen der Klassiker zu Zeugnissen unüberbietbarer Vollendung der Kunstperiode erhoben (Berghahn 60f.).

Einen möglichen Grund für die große Beliebtheit historischer Stoffe aber könnte man darin sehen, daß die epigonale Aneignung einer Dramenkonzeption, die von der Einheit des Individuums ausgeht und entsprechend Handeln als Ausdruck dessen Willens begreift, das Tragische aber im Konflikt zwischen diesem Willen und den Verhältnissen, einem irgendwie beschaffenen Schicksal oder dem Willen anderer Individuen ansiedelt—daß sich mit dieser Konzeption eine moderne Wirklichkeit, die idealistische Vorstellungen vom Subjekt zunehmend unterhöhlte, nur schwerlich dramatisch bewältigen ließ.² Daher griff man auf Stoffe zurück, die die Taten großer Männer der Geschichte gestalteten, und fand so auch den Kohlhaas-Stoff geeignet.

Die bewußte Abkehr der Autoren von der eigenen Gegenwart bringt es mit sich, daß die in dieser Periode entstandenen Bearbeitungen des Kohlhaas-Stoffes kaum explizite Aktualitätsbezüge enthalten. Vielmehr äußert sich Aktualität in diesen Texten einerseits schon darin, daß diese Autoren den Stoff, als einen historischen, aufgreifen, und damit dem oben skizzierten Trend ihrer Zeit entsprechen. So gesehen wäre gerade das

²Dies trotz der Dramen Grabbes, Büchners und Hebbels, deren Bedeutung in dieser Periode jedoch völlig verkannt wurde. Vgl. McInnes (120f.).

bewußte Aussparen von Aktualität als Zeichen von Aktualität zu bewerten. Andererseits, und zugleich untrennbar damit verbunden, äußert sich Aktualität in der Gestaltung, die epigonal bemüht ist, die großen Vorbilder der deutschen Klassik nachzuahmen. Darüber hinaus geht die bewußte Abkehr von zeitgenössischer, d.h. aktueller Problematik meist Hand in Hand mit einer eher konservativen politischen Gesinnung. Dies äußert sich in konsequenter Entschärfung der Konflikte des Kohlhaas-Stoffes, insbesondere der gesellschaftlichen Standeskonflikte, sowie abgeschwächter Obrigkeitskritik. Und nicht zuletzt bringt die erwähnte Popularität des Theaters es mit sich, daß häufig Zugeständnisse an Geschmack und Erwartungshorizont des Massenpublikums gemacht werden.

In den folgenden Einzelanalysen wird es also immer wieder darum gehen, Elemente der Epigonalität, Momente der Konfliktentschärfung, sowie Trivialisierungen als Aktualitätsaspekte aufzuzeigen. Dabei wird deutlich werden, daß alle Kohlhaas-Dramen dieser Periode das eingangs erwähnte Urteil bestätigen: es sind minderwertige Werke, deren auffälligstes Merkmal oft nur eine enorme Fülle von Handlungsdetails ist, deren Referierung jedoch aus Verständnisgründen gelegentlich unumgänglich scheint.

6.1 Ising

Das 1861 im Druck erschienene Trauerspiel *Michael Kohlhaas* von Wilhelm von Ising benutzt sowohl Kleists Erzählung, als auch die von diesem herangezogen Chroniken als Quellen. Konsequenter heißt der Protagonist dieses Stückes daher Hans Michael Kohlhaas.

Von Anfang an steht Isings Drama im Zeichen der Entschärfung des Konfliktpotentials. Sein Kohlhaas und der Junker, hier Wilhelm von Melaun genannt, kennen sich seit langem und haben große Achtung voreinander. Das Entrichten eines Zolls an der

sächsischen Grenze ist eine bereits alte Bestimmung, die von Kohlhaas unaufgefordert befolgt wird. Neu hingegen ist die Forderung nach einem Eigentumsnachweis für seine Pferde, mit der Kohlhaas bei seiner Reise zur Messe konfrontiert wird. Doch erscheint diese Auflage keineswegs als Willkürmaßnahme eines despotischen Adligen. Vielmehr hatte der Junker diese Bestimmung ergehen lassen, " ... weil mir jüngst ein Gauner aus dem Brandenburgischen gestohlene Rosse lieferte ... " (44). Da er Kohlhaas aber kennt, will er ihn ohne den erforderlichen Nachweis durchreisen lassen: "Doch mag zu des Kohlhaas' Gunsten Nachsicht walten" (ebd.).

Durch diese Änderungen Isings gegenüber der Kleistschen Vorlage kommt der in dieser so überaus relevante Bruch des Gesellschaftsvertrages erst gar nicht zustande. Was dort Machtmißbrauch, und damit Ausdruck von Standesgegensätzen war, ist hier Gesetz oder umsichtiger Erlaß eines um Gerechtigkeit bemühten Adligen, der zudem genügend Weitblick zu besitzen scheint, im rechten Augenblick Gnade walten zu lassen. Daß es schließlich dennoch zum Konflikt kommt, hat daher völlig andere Ursachen als die in den bisherigen Bearbeitungen angetroffenen.

Kohlhaasens Erscheinen auf dem Schloß des Junkers koinzidiert mit dessen Hochzeit. Bauern eines ihm untergebenen Dorfes bringen dem Brautpaar Geschenke und bitten den Junker, den Bau einer Kirche zu genehmigen. Auch hier wird nun der Religionsgegensatz wichtig; der der Reformation feindlich gesonnene Junker untersagt seinen protestantischen Untertanen die Errichtung eines neuen Gotteshauses:

Der Bau, den ihr erbittet, soll Euch verwehrt sein, jetzt, und so lange diese Augen wachen! Dessen Dach will ich zerstören, der Eurem Gräuel ein Obdach bietet! Meine Vögte will ich streifen lassen, daß sie mit Peitschenknall durch Eure Gesänge fahren! (48)

Diese extrem anti-reformatorische Gesinnung des Junkers, die er unbarmherzig und

unnachgiebig vertritt, entfacht nun den Konflikt, da Kohlhaas, der Protestant ist, nun mit gleichem Starrsinn reagiert. Er fordert jetzt "Durchzug sonder Zwang und Gnade!" (51), also die bedingungslose Aufhebung der nach seiner Meinung ungerechtfertigten Forderung nach einem Eigentumsnachweis für die Pferde, statt deren gnädiges Erlassen. Daraufhin macht der Junker sein Wort wieder rückgängig und befiehlt, zwei Pferde als Pfand zu behalten, bis Kohlhaas sich als deren rechtlicher Besitzer ausweisen könne. Zu diesem wesentlichen Bestandteil des Stoffes gelangt Isings Bearbeitung somit erst über einen Umweg. Die Einbehaltung der Pferde wird zu einem Glied in einer Reihe von zornigen, impulsiven Reaktionen.

Eindeutig wird durch Isings Modifikationen der zentrale Konflikt seiner gesellschaftlichen und politischen Brisanz benommen und auf den Privatkonflikt zweier starrsinniger Individuen reduziert. Zwar ist der auslösende Religionsgegensatz durchaus gesellschaftlichen Charakters, doch hat er keineswegs die soziale Brisanz eines Standeskonflikts, da er sich einfach als eine Frage der persönlichen Meinung auffassen läßt. Daher werden religiöse Überzeugungen in diesem Text auch auf starrsinnige, d.h. extrem individuelle, Weise vertreten. Zudem dient dieser Konflikt Ising nur als Vehikel, die Handlung in Gang zu bringen, und bleibt am Ende kaum mehr als ein, der Historizitätsebene des Stoffes angehörendes Versatzstück. Denn im weiteren Verlauf des Stückes spielt das Konfessionsproblem überraschenderweise keine Rolle mehr.

Entschärfung wie Personifizierung des Konflikts durchziehen das gesamte Drama. Der Knecht Paul, der bei den beschlagnahmten Pferden bleibt, wird zwar verprügelt, aber bei weitem nicht so übel zugerichtet wie Kleists Herse. Als Kohlhaas aus Leipzig zurückkehrt, ist Paul noch auf der Burg und berichtet ihm, was sich ereignete. Auch die Abnutzung der Pferde bei der Feldarbeit erscheint als purer Akt von Privatrache, den der Junker aus gekränktem Stolz veranlaßte. Auf der anderen Seite wiederum ließ der Stolz des Kohlhaas es nicht zu, eine Eigentumsbestätigung für die Pferde zu

beschaffen. Vielmehr legt er dem Junker ein Gesetz vor, das Händlern freien Durchzug gewährt, und gegen das der Erlaß des Junkers, der eine solche Bestätigung forderte, verstößt. Doch ist auch dieser Akt des Kohlhaas, das Insistieren auf dem Buchstaben des Gesetzes, Ausdruck extremer Starrköpfigkeit, da der Erlaß des Junkers keineswegs eine Willkürmaßnahme war, sondern aus durchaus verständlichen Gründen, nämlich als Kontrolle gegen Pferdediebe ergangen war. Das "Rechtgefühl" des Kleistschen Kohlhaas, das sich gegen offensichtliches Unrecht empört hatte, wird hier zur Paragraphenreiterei aus gekränktem Stolz, womit erneut der gesellschaftliche Konflikt zur persönlichen Auseinandersetzung trivialisiert wird.

Die gesamte Zuspitzung des Konflikts resultiert aus solch starrsinnigen, stolzen Reaktionen der beiden Kontrahenten. Inkonsequenterweise greift Ising aber auch auf Kleistsche Züge zurück. Recht unvermittelt sieht sein Kohlhaas sich plötzlich zum Welt-erneuerer erkoren: "Ich fühle auf der Menschheit Spitze mich gehoben, zum Richter mich geweiht! ... Vergeltung zucke nieder!" (116) verkündet er einer Schar von Anhängern. Seine Frau läßt er wissen: "In gräuliche Verwirrung ist die Welt gestürzt; ich muß sie ordnen mit der mir zugemessenen Kraft!" (126). Und sein Freund Rupert predigt den Bauern: "So muß der aussehen, der das heilige römische Reich zusammenschmeißt!" (112). Diese Wendung kommt zu unvermittelt und ist unglaublich; das Pathos wirkt aufgesetzt und unangebracht. Indem Ising bemüht ist, Elemente der Kleistschen Bearbeitung in sein Drama zu inkorporieren, gerät er in Konflikt mit seiner intendierten Abschwächung der Auseinandersetzung, dergestalt, daß der plötzliche Verbalradikalismus seines Protagonisten sich nicht mit der Gesamtkonzeption der Bearbeitung verträgt.

In der Tat bleibt es auch nur bei den großen Worten. Dieser Kohlhaas beabsichtigt nicht, jemanden zu töten oder gar eine neue Weltordnung zu errichten. Er will lediglich

den Junker fangen und ihn in Knechtstracht die beiden Pferde dickfüttern lassen.³ Als ihn dann beim Sturm auf das Schloß ein junger Knappe angreift, und er diesen gewissermaßen in Notwehr erschlägt, ist Kohlhaas zutiefst erschüttert: "Mörder!—Ade, mein Glück!—Ade, mein Hoffen!—Mörder—ich bin's und Niemand fragt, was ich gewesen. Mit einem Hieb getrennt den Menschen von der Menschheit ... " (139).

Dieser Kohlhaas ist kein Mordbrenner oder Revolutionär. Der Tod des Knappen—das einzige Opfer der Fehde—ist ungewollt und beendet die gewaltsame Selbsthilfe ebenso unvermittelt, wie sie begonnen hatte. Nun kehrt Ising wieder zu seiner Tendenz der Konfliktentschärfung zurück. Zwar wird das Schloß des Junkers zerstört, doch auch dies war nicht beabsichtigt: "ein Bube warf Feuer in das Schloß!" (141). In Isings harmonisierender Bearbeitung hat Gewalt nur als ungewollter Unfall oder böses Bubenstück einer Nebenperson Platz.

Als wäre ein Wendepunkt nicht genügend, läßt Ising nun auch noch Johanna, die Frau des Kohlhaas, sterben. Erneut benutzt er also ein Element aus Kleists Text, doch paßt es nicht ins Konzept dieses Bearbeiters, daß ein Wachsoldat des Kurfürsten diesen Tod verursachen sollte. Daher läßt er Johanna am Fieber sterben, an dem sie sehr wahrscheinlich aus Aufregung über die Fehde ihres Mannes erkrankte. Damit fällt die Schuld an ihrem Tod auf Kohlhaas selbst zurück, sie wird zum Opfer seiner Leidenschaft. War der Tod Lisbeths bei Kleist das entscheidende, auslösende Ereignis zum Ausbruch der Gewalt, so wird Johannas Tod zur Peripetie, die die endgültige Einstellung des Kampfes herbeiführt. Johannas letzte Bitte, er solle für sie das Abendmahl empfangen, ist nun Kohlhaasens einziges Ziel. Er schickt alle seine Anhänger nach Hause und begibt sich zu Luther.

³Dies mag wohl auch ursprünglich die Absicht des Kleistschen Michael Kohlhaas gewesen sein. Der Fehler Isings aber besteht darin, das sein Protagonist bereits vor dem Angriff auf das Schloß von Welt-erneuerung schwärmt; bei Kleist dagegen kommt diese Phase erst in einem weit fortgeschritteneren Stadium des Aufstandes.

Dem Reformator, einer makellos positiven Gestalt dieses Dramas, gelingt es, Kohlhaas zur Umkehr zu bewegen. Charakteristisch für den bisweilen rührigen Anstrich dieses Dramas ist es, daß dies nicht argumentativ, sondern eher sentimental, ja mystisch geschieht. Luther stellt Kohlhaas "den Heiland" entgegen, worauf dieser erstarrt und ausruft:

Was geschieht?—Ich kann nicht fort—mich bannet Unsichtbares!—Heiland,
Du bist's, so treffen Deine Strahlen! Ich will nicht kämpfen, gegen Dich,
nein! nein! mein fallend Haupt soll es bezeugen! Fahr' hin, Vergeltung!
Welt, ade! Dem Herrn die Rache, mir das Abendmahl! (190f.)

Freiwillig übergibt sich Kohlhaas den Gerichten.

Es überrascht nicht, daß in einer wesentlich um Harmonisierung bemühten Bearbeitung der Herrscher völlig makellos erscheint. Der sächsische Kurfürst dieses Dramas wußte tatsächlich nichts von Kohlhaas, da dieser keinen Versuch gemacht hatte, sich an ihn zu wenden. Anders als in Kleists Erzählung ist es hier der Kurfürst, der Luther um Vermittlung bittet, da er eine friedliche Lösung des Konflikts sucht. Er sieht in Kohlhaas keinen Verbrecher, sondern schätzt ihn fast wie einen heroischen Ritter.

Doch kann auch dieser gerechte Herrscher Kohlhaas nicht retten, da der Kaiser ihn wegen Landfriedensbruch zum Tode verurteilt hat. Kohlhaas aber akzeptiert diese Strafe bereitwillig, die Gerechtigkeit dadurch verherrlichend: "Mich tödtet das Gesetz; wer möchte grollen?" (204). Den Junker aber muß der Kurfürst nicht bestrafen. Auch dieser hat sein Fehlverhalten eingesehen und ist zur Reue entschlossen. Im Knechtsgewand füttert er Kohlhaasens Pferde, und dieser vergibt ihm von Herzen. Der Streit zwischen den beiden stolzen und starrköpfigen Kontrahenten wird so friedlich beigelegt. Kohlhaasens Schlußworte sind charakteristisch sowohl für die harmonisierende Tendenz des Stückes, als auch für die unangebrachte Diktion, in der sich Ising gelegentlich zu

gefallen scheint: "Trauert länger nicht; glücklich gelöst ist Alles. Es hat der Himmel für Jahrtausende gesprochen; preiset ihn mit mir! Das Opfer fällt, auf das die Wahrheit siege; ein Liebling Gottes, steige ich empor!" (219).

Komplementiert wird das durchgängige Abschwächen der Konflikte, die harmonisierende Tendenz des Stückes durch gelegentliche sentimentale Züge. Dazu gehört z.B. die Individualisierung eines der beiden Pferde, dem der Name Jussuf gegeben wird. Eine große Rolle aber spielen die äußerst ausgedehnten Dialoge zwischen Kohlhaas und Johanna einerseits, dem Junker und seiner Frau Eleonore andererseits. Beide Frauen, die keine Gelegenheit auslassen, sich als dem Manne untertan zu bezeichnen, beschwören Liebe und Friede gegenüber den starrsinnigen Männern. Diese Szenen bieten reichlich Gelegenheit zu Sentimentalität. Als Kohlhaas zur Burg Melaun aufbricht, hält ihm Johanna eine biedermeierliche Familienidylle entgegen: "Unser Haus! Das klingt so traulich, erzählt von Herd und Wiege, von Kuß, Gebet, von dem, was dich der Kaiserkrone spotten ließ. Komm'!" (125).

Zum Auffälligsten an Wilhelm von Isings Bearbeitung des Stoffes gehört ihr strikt harmonisierender Grundcharakter. Weltliche und geistliche Obrigkeit sind unbezweifelbar gerecht. Der zentrale Konflikt entsteht durch den starren Eigensinn zweier Charaktere und wird am Ende gütlich beigelegt. Isings Bemühen, möglichst viele Züge aus Kleists Erzählung zu inkorporieren, gerät gelegentlich, wie gezeigt, in Widerspruch zur harmonisierenden Tendenz seines Dramas. Auch die epigonale Sprache, die gewissen Momenten den Anstrich von Tragik verleihen soll, verträgt sich nicht mit dem sentimental Grundcharakter des Stückes. Manche tragischen Momente des Stückes werden nur scheinbar zu solchen, da die Tragik einzig sprachlich ausgedrückt wird, inhaltlich jedoch im Grunde nicht plausibel ist. Ein großer Satz aus dem Munde des Hans Michael Kohlhaas wie: "Warum bin ich nur Mensch, wenn mir Übermenschliches bechieden war?" (155), mag einem Schillerschen Helden ziemen, hat aber mit der

Handlung dieses Dramas nichts zu tun.

6.2 Prölß

Bereits Ising hatte sein Drama mit einer Szene eingeleitet, in der in einer alltäglichen, mit dem Stoff nicht unmittelbar verbundenen Situation die Rechtschaffenheit des Protagonisten deutlich wird. Auf ähnliche Weise beginnt auch Robert Prölß sein 1863 erscheinendes Trauerspiel *Michael Kohlhaas*. Einerseits wird so dramatisch dargestellt, was in Kleists Eingangsabschnitt über das hohe Ansehen, das Kohlhaas unter seinen Mitbürgern genoß, erwähnt wird. Andererseits entspricht eine solche Szene auch der dramatischen Konzeption, nach der die hervorstechendste Tugend des Helden, die gewöhnlich im ersten Akt exponiert wird, diesen in Konflikt mit den Umständen oder einem Antagonisten bringt.

Prölß benutzt einzig Kleists Erzählung als Quelle und hält sich überwiegend an deren Handlungsverlauf. Besonderes Interesse widmet er der Intrige der Tronkasippe. Entsprechend der besonderen Erzählhaltung des Kleistschen Textes, die Machenschaften der Adligen eher indirekt und andeutend zur Sprache zu bringen—man denke hier auch an Kleists besondere Verwendung der Gebärdensprache—, so liegt es für einen Autoren wie Prölß, in einer im Schatten klassischer Dramatik stehenden Periode nahe, gemäß den Vorbildern, die Hofintrige selbst deutlich in Szene zu setzen. So gibt er dem Kämmerer von Tronka eine Monologszene, in deren Verlaufe dieser seine Skrupel, das kurfürstliche Siegel zu mißbrauchen, allmählich überwindet. Obwohl er seinen Vetter Wenzel “am liebsten in’s Gefängnis werfen” (53) möchte, ist ihm am Ende die Familienehre doch wichtiger. Auch will er verhindern, daß die Bürger noch dreister und stolzer werden. In Kohlhaasens Beschwerde sieht der Kämmerer nämlich “... die Nachwehn jener gottlosen Kämpfe der Bauern und Bürger gegen Adel und weltliche

Herrschaft" (49), also der Bauernkriege.

Es entspricht dem Schema einer solchen Intrige der Höflinge, daß der Herrscher hintergangen wird. Hier weicht auch Prölß entscheidend von Kleist ab: der sächsische Kurfürst, der übrigens keine *dramatis persona* dieses Stückes ist, weiß tatsächlich nichts von Kohlhaas; die Obrigkeit bleibt von jeglicher Schuld unbelastet. Wie könnte auch ein in Leipzig veröffentlichtes und in Dresden uraufgeführtes Drama einen sächsischen Kurfürsten zum Schurken machen?

Auch die brandenburgische Seite der Intrige bringt Prölß auf die Bühne. Graf Kallheim schiebt Spannungen zwischen Sachsen und Brandenburg als Grund vor, Kohlhaasens Gesuch zu unterschlagen. Als dessen Frau mit der Bittschrift am Hofe erscheint, wird sie vom Grafen persönlich abgewiesen, und dessen ausdrücklicher Befehl an die Wache, niemanden zum Kurfürsten vorzulassen, führt zu der tödlichen Verletzung Lisbeths. Was demnach bei Kleist als Unfall erscheint, wird hier unmittelbar mit der Intrige der Tronkas verknüpft.

Durch die explizite Darstellung der Machenschaften der Höflinge wird das an Kohlhaas verübte Unrecht als gezielte Aktion einzelner Individuen exponiert. Dadurch wird aber die Problematik von Standeskonflikt und Machtmißbrauch personalisiert und mithin abgeschwächt. Folgerichtig ist der Junker Wenzel dieses Dramas nicht der Schwächling wie bei Kleist, sondern ein übler, extrem negativ gezeichneter Charakter. Seine Schikanen gegen Kohlhaas und andere Reisende sind geplante Aktionen zur Aufbesserung seiner Kasse.

Im vierten Akt, bei Kohlhaasens Brandanschlägen auf Wittenberg, schiebt Prölß eine nicht uninteressante, als Aktualitätsbezug interpretierbare Szene in den weitgehend Kleist folgenden Handlungsverlauf ein. Eine Gruppe von Bürgern diskutiert erhitzt, ob man für oder gegen Kohlhaas sein solle. Die einen sehen in ihm den Streiter für ihre Interessen gegen die Willkür des Adels. Andere hingegen fürchten den Verlust

von Ruhe und Ordnung und scheuen das Engagement: "Ja säßen wir nur hinterm Schenktisch und gält es, Parthei zu nehmen ... ich wüßte auf wessen Seite ich wäre. Aber so ist's gefährlich, und das schickt sich für keinen, der Weib und Kinder daheim hat" (102). Mehr und mehr setzt sich die Meinung durch: "Wir sind keine Rebellirer [sic], wir sind ruhige Bürger" (103). Als Kohlhaas schließlich in die Stadt eindringt und unter die Bürger tritt, folgt auf anfängliche Panik der einstimmige Ruf: "Fangt ihn—ergreift ihn—" (109). Diese Szene läßt sich durchaus als ironischer Seitenhieb Prölß' auf das philisterhafte Bürgertum seiner Gegenwart lesen und zeigt so, daß nicht alle Bearbeitungen dieser Periode grundsätzlich politisch konservativ sein müssen.

Auch in diesem Drama wird die Begegnung mit dem Reformator zum radikalen Wendepunkt. Im Gegensatz zu Kleists Erzählung spricht Luther hier die Wahrheit: der Kurfürst von Sachsen wußte nichts von Kohlhaas; sobald er aber von dessen Sache erfahren hatte, ließ er die Tronkas in Haft nehmen. Diese Schritte hatte er im ganzen Lande durch Plakate verkünden lassen, doch Kohlhaas wollte diesen keinen Glauben schenken. Was bei Kleists Luther nur demagogische Rhetorik war, ist hier korrekt: Kohlhaas hat übereilig gehandelt und ist somit schuldig. Zu sehr von seiner eigenen Rechtschaffenheit überzeugt, hat er die Situation verkannt und den Kurfürsten für den Kopf der Intrige gehalten. Damit steht die tragische Schuld des Protagonisten im Zentrum dieses Dramas, wodurch Prölß nicht nur ein Gebot traditioneller Dramatik erfüllt, sondern erneut das gesellschaftliche Konfliktpotential des Stoffes abschwächt.

Kohlhaas stellt sich nun dem brandenburgischen Herrscher. Dieser muß ihn zwar zum Tode verurteilen, schätzt aber seine Größe derart, daß er durch indirekte Anweisungen einen Kammerdiener veranlaßt, Kohlhaas zur Flucht zu verhelfen. Dieses zusätzliche Textelement dient dazu, sowohl die Menschlichkeit des Kurfürsten, als auch das unerschütterliche Rechtsgefühl des Protagonisten zu exponieren. Letzterer nämlich lehnt das Angebot zur Flucht ab: "Ich bleibe. Ich vollende, was ich begann. Ich

müßte von mir selber abfallen, könnte ich anders" (142). Was einige Interpreten dem Kleistschen Kohlhaas irrtümlich unterstellen, trifft auf diesen zu: die Hinnahme, ja das Bestehen auf der Todesstrafe erscheint als Konsequenz seines Rechtsgefühls, ist aber insofern eher glaubhaft, als Kohlhaas tatsächlich eine Versäumnisschuld trifft.

Prölß' Kohlhaas-Bearbeitung ist im wesentlichen ein Versuch, die Erzählung Kleists zu dramatisieren. Dabei verwendet der Autor einige traditionelle Tragödienmotive wie die Intrige der Höflinge, den hintergangenen Herrscher und den durch Übersteigerung einer Tugend und daraus resultierender tragischer Blindheit schuldig gewordenen Protagonisten. Die Gestaltung dieser Motive scheint für Prölß vorrangig zu sein, das bedeutet, die Erfüllung dramatischer Normen kommt vor einem inhaltlichen Interesse am Stoff, dessen soziale Konflikte abgeschwächt erscheinen.

6.3 Schenk

Im gleichen Jahr erscheint eine weitere Bearbeitung des Stoffes, das "romantische Trauerspiel" *Michael Kohlhaas* von Alois Schenk. Auch dieses Drama teilt einige wichtige Züge mit den beiden anderen Stücken der 1860er Jahre. Die Obrigkeit ist frei von Schuld; der Konflikt wird seiner gesellschaftlichen Relevanz weitgehend entleert und zur persönlichen Auseinandersetzung reduziert; der Gegensatz zwischen ruhiger Familienidylle einerseits und Kampf ums Recht andererseits wird betont; und auch hier bewirkt Luther den Umschwung. Auffällig ist die Veränderung der Zeitangabe. Schenks Drama spielt von 1545 bis 1547, also etwa zehn Jahre später als die historischen Ereignisse. Der Grund hierfür wird erst im Verlaufe der Handlung deutlich: die Kohlhaas-Fehde findet hier im Todesjahr Martin Luthers statt, dessen Vermittlung so zu seiner letzten großen Tat gemacht und dessen Bedeutung dadurch zusätzlich hervorgehoben wird.

Die Zurückhaltung der Pferde, die Kohlhaas nicht zur Messe führt, sondern von dort bringt, da er sie dem brandenburgischen Kurfürsten schenken will,⁴ erfolgt aus gekränktem Stolz des Junkers Wenzel von Tronka. Unmittelbar vor Einsetzen der Handlung nämlich hatte dieser das Kohlhaassche Gut besucht und, von der Schönheit Lisbeths gereizt, dieser auf unverschämte Weise einen Kuß gestohlen, worauf sie ihn mit vorgehaltener Pistole vom Hof jagte. Als er bei seiner Rückkehr zur Tronkenburg Herse antrifft, der gerade den Vogt verprügelt, da dieser behauptet hatte, die Pferde seien gestohlen, befiehlt der Junker wütend: "Die beiden Hengste bleiben hier, und sei es / Auch nur, weil sie dem Kohlhaas angehören! / ... Es sei Vergeltung für die Schmach, / So mir sein Weib gethan!" (18).

Kohlhaas, der von dem Vorfall zwischen dem Junker und seiner Frau nichts weiß, begibt sich allein zur Burg, bittet um Verzeihung für das Betragen seines Knechtes und fordert die Herausgabe seiner Pferde. Auch die Fortsetzung des Konflikts bleibt auf eher privater Ebene, wenn der Junker nun verlangt: "Die Hengste / Muß Euer Weib vor unsern Augen holen!" (25). Hier von Abschwächung der gesellschaftlichen Konflikte zu sprechen wäre eine Untertreibung; diese werden geradezu unterschlagen. Entrüstet verkündet Kohlhaas nun, er werde den Rechtsweg einschlagen, doch der anwesende Kammergerichtsherr Hans von Tronka beruhigt seinen Enkel Wenzel: "Ich bin die erste Schwelle / Zum Tribunal, dem Fürsten, und der Kammer!" (26).

Gezielt verhindert dieser Adlige, daß der Kurfürst von Brandenburg von Kohlhaassens Eingabe erfährt. Nach mehreren gescheiterten Versuchen, Gehör zu finden, ist Kohlhaas nun, zu Beginn des zweiten Aktes, zur Selbsthilfe entschlossen. Allerdings beabsichtigt er keine gewalttätige Fehde wie Kleists Protagonist. Seine besorgte Frau

⁴ Aus Gründen der Stimmigkeit ist der Junker dieses Stückes Brandenburger, Kohlhaas muß die Pferde also einführen.

läßt er wissen: "Doch sei getrost, mein Name bleibt: der Kohlhaas, / Der Biedermann— wie eh'!—Nicht mit Gewalt, / Mit rohem Räubermuthe nicht, o nein! / Nur nach Art des Riesen gegen Zwerge / Will ich mein Gut mit starker Faust erfassen!" (34). Dieser gute Vorsatz scheitert jedoch an dem Junker, der mittlerweile die Pferde verschleifen ließ und nun frech behauptet, Lisbeth wäre ihm wiederholt zu Willen gewesen. Kohlhaasens Zornesausbruch leitet die Gewalt ein: "Das sprach Dein Urtheil! Deine Würfel sind / Gefallen! ... Alles nieder, was da lebt ... " (44). Er erschießt Hans von Tronka und verletzt Wenzel, dem die Flucht gelingt. So steht am Beginn dieser Fehde nicht die Erwägung konsequenter Selbsthilfe, sondern eine Affekthandlung, ein Wutausbruch, dessen Ursache wiederum persönliche Ehrverletzung ist.

Mit dem Einsetzen des dritten Aktes hat sich die Fehde zum Krieg gegen Brandenburg und Sachsen, wo der Junker sich verborgen hält, ausgeweitet. Wittenberg ist von Kohlhaasens Heer umstellt, doch der alte, gebrechliche Luther untersagt die Auslieferung des Junkers. Die Qualität dieses ohnehin nicht überragenden Dramas sinkt von nun an kontinuierlich. Um ein Zusammentreffen zwischen Luther, dem brandenburgischen Kurfürsten und Kohlhaas zustande zu bringen, strapaziert Schenk die Glaubwürdigkeit seines Werkes. Er läßt den Kurfürsten plötzlich in der belagerten Stadt auftauchen und bei Luther Rat suchen. Als dann auch Kohlhaas aus demselben Grund Luther aufsucht, verbirgt sich der Fürst im Nebenzimmer, von wo er das Gespräch mit anhören kann. Nun erst erfahren wir, daß Lisbeth, nach Kleistschem Vorbild, schwer verletzt wurde und im Sterben liegt. Auch hier bewirkt die Eröffnung Luthers, daß der Kurfürst nichts von Kohlhaas wußte, die abrupte Einsicht und Umkehr des Rebellen. Wie aber konnte eine monatelange Fehde, ja ein Krieg toben, ohne daß Kohlhaas' Irrtum aufgeklärt werden konnte? Auf diese Frage gibt das Drama Schenks keine Antwort. Die abrupte Gesinnungsänderung des Protagonisten aufgrund einiger weniger Worte Luthers aber ist unglaublich. Die offensichtliche Intention ist es, der

Gestalt des Reformators größtmögliches Gewicht zu verleihen.

Als nun der Kurfürst gerührt aus dem Nebenzimmer tritt, scheint alles gelöst. Er verspricht Milde und verurteilt Kohlhaas auf der Stelle zu einem Jahr Haft. Luther aber liegt in den letzten Zügen: "Mein letztes Werk—es war ein Werk des Friedens. / Ich fühl's, ich werde diesseits keinen mehr erkämpfen!" (64).

Der vierte und letzte Akt schließlich spielt ein Jahr später, am Tage von Kohlhaasens Haftentlassung. Hier entsagt Schenk völlig der Glaubwürdigkeit. Wie durch ein Wunder ist Lisbeth immer noch am Leben, doch voller Todesahnungen. Der Kurfürst erscheint und verkündet die Verurteilung des Junkers, der ein Jahr lang die beiden Pferde füttern mußte und seinen Adelstitel verlor. Die Familie Kohlhaas aber will nun—wie Kleist dies einmal beabsichtigt hatte—in die Schweiz auswandern und in "Biederkeit und Eintracht" (75) ein Bauernleben führen. Doch der reitende Bote des Kaisers macht diesen Träumen ein Ende. Eine Depesche verkündet—wohlgemerkt ein Jahr nach den Vorfällen—das Todesurteil für Kohlhaas wegen Landfriedensbruch. Mit den Worten: "Die deutsche Frau verläßt im Unglück nicht / Den deutschen Mann!" (76) stirbt Lisbeth auf der Stelle, und mit einem poetisch verbrämten Schlußwort geht Kohlhaas gefaßt dem Tod entgegen.

Schenk mag wegen der zentralen Rolle der Gefühle um eine Frau, vielleicht gar wegen der überstrapazierten Glaubwürdigkeit sein Trauerspiel ein romantisches genannt haben. Offensichtlich ging es ihm überwiegend um billigen dramatischen Effekt, um dessen willen er den Stoff modifiziert, dabei aber eine ästhetisch völlig minderwertige Bearbeitung produziert hat. Gleichwohl sind die Entschärfungen des Konflikts im Kontext anderer Bearbeitungen stoffgeschichtlich von Interesse.

Erstaunlich ist, daß ein anderer Autor dieses Stück der neuerlichen Bearbeitung würdig empfand. Bei einem 1886 verfaßten Drama *Michael Kohlhaas* von Hermann

Riotte handelt es sich um eine Bearbeitung des Stückes von Schenk. In seiner Vorbemerkung nennt Riotte als Grund für dieses Unternehmen gewisse Mängel der Vorlage. Seine Veränderungen beschränken sich dann aber nur auf eine Ausweitung der vier Akte auf fünf durch Hinzudichtung einiger inhaltlich nicht relevanter Szenen. Ansonsten übernimmt er meist wörtlich den Text Schenks.

6.4 Graff

Obwohl im Jahre 1864 C.A.H.Burkhardts Auswertung der Kriminalakten zum Falle 'Hans Kohlhasse' erscheint, wirken sich die neugewonnenen historischen Erkenntnisse nicht sofort auf Stoffbearbeitungen aus. Auch in den siebziger und achtziger Jahren bleiben Kleists Erzählung und dessen Quellen die alleinigen Stoffgrundlagen.

Wilhelm Paul Graff hat seinem 1871 erscheinenden Trauerspiel *Michel Kohlhaas*⁵ ein aufschlußreiches Vorwort vorangestellt, in dem er die Eigenständigkeit seiner Bearbeitung gegenüber Kleist hervorhebt. Dabei verrät Graff eine eklatante Fehlinterpretation der Erzählung. Er hält Kleists Luther für eine positive Gestalt, die eine völlige "Umkehr des Helden" (VIII) bewirke und sich für diesen beim Kurfürsten verwende. Im vierten Akt übernimmt Graff gar das Sendschreiben Luthers an den sächsischen Kurfürsten fast wörtlich, ohne die darin subtil implizierte Kritik an dem Reformator zu erkennen. Der Wille, das geistliche Oberhaupt zur unanfechtbar positiven Gestalt zu machen, bestimmt so nicht nur Graffs eigene Textproduktion, sondern auch seine Rezeption Kleists. Es ist wohl kaum spekulativ, ein ähnliches Verständnis der Gestalt des Reformators bei Kleist auch bei anderen Bearbeitern anzunehmen, die diesen in ihren eigenen Texten positiv gestalten.

⁵Der veränderte Vorname zeigt hier, wie man vielleicht erwarten mag, noch keine Identifikation mit dem deutschen Michel an, sondern bildet lediglich die Vorstufe zu 'Michael', wie der Kohlhaas dieses Stückes sich, als angemaßter Vertreter des Erzengels, in seinem Kampf um Gerechtigkeit nennen läßt.

Die Eigenständigkeit, die Graff in seinem Vorwort beansprucht, wird nicht sogleich deutlich. Da sein Drama ein Jahr nach den Ereignissen auf der Tronkenburg einsetzt, werden die zurückliegenden Ereignisse von Kohlhaas und Herse in ausgedehnten Passagen erzählt. Diese Ereignisse aber decken sich völlig mit Kleists Handlungsverlauf. Einzig herausragende Hinzugestaltung im ersten Akt ist ein Spiel im Spiel, das der Gaukler Nagelschmidt mit seiner Truppe in Kohlhaasens Haus vorführt. Jener kündigt das Schauspiel an mit den Worten: "Gewalt ist Recht! Das will ich Euch dociren [sic]; / Recht ohn' Gewalt läßt sich nicht demonstrieren" (5). Der Einsatz dieses dramatischen Mittels, das auf die Haupthandlung verweist, ist durchaus geglückt.

Auch im weiteren Verlauf des Stückes folgt Graff in den großen Zügen Kleist. Doch nach dem zweiten Akt wird deutlich, daß der eigentliche Kohlhaas-Stoff in diesem Drama nurmehr Funktion eines neuen, übergeordneten Handlungsmotivs ist. Das entscheidende, movierende Element dieses Dramas ist eine alles umfassende Kabale, aus Rache für zurückgewiesene Liebe.

Weder der Kurfürst von Sachsen noch die korrupte Tronkasippe genügten Graff als Gegenspieler des Protagonisten. Oder anders ausgedrückt: es geht ihm nicht zentral um die Darstellung von Adelswillkür und um das Problem der Gerechtigkeit, auch wenn das anfängliche Spiel im Spiel dies erwarten läßt. Graff bevorzugt das publikumswirkzamere, den Stoff seiner sozialen Brisanz beraubende Motiv der enttäuschten Liebe und macht die Dame Heloise zu Kohlhaasens eigentlicher Antagonistin.

Bei der Zerstörung der Tronkenburg fällt Kohlhaas ein "sündenhaftes" Bild seiner Jugendliebe Toni in die Hände. Wie er bald herausfindet, ist diese unter dem Namen Heloise, wie schon bei Kleist, die Frau des Kämmerers Kunz von Tronka und die Geliebte des Kurfürsten geworden. Kohlhaas weiß, "daß sie mich haßt, / Wie sie mich einst geliebt" (59). Er erzählt Herse, daß Toni einst ihm zur Frau bestimmt war. Doch als er um ihre Hand anhielt, lehnte sie herablassend ab, da er nichts weiter als ein

Bauer war. Gleichwohl versuchte sie, ihn zu verführen, worauf Kohlhaas sie zornig von sich stieß: "Ist Dir des Bauern Stand und Name zu / Gering, so ist er doch zu stolz, an die / Patrizierin sich selber wegzuwerfen!" (60). Kurze Zeit nach diesen Ereignissen verschwand Toni mit dem Studenten Oelmann, der nun unter dem Namen Oleareus Astrologe des abergläubischen sächsischen Kurfürsten ist.

Im vierten Akt erzählt Heloise ihre Lebensgeschichte—das Trauerspiel läuft dabei Gefahr, zum Rührstück herabzusinken. Ihre Mutter ist eine Tronka, die wegen ihrer Heirat mit einem Kaufmann von der Sippe verstoßen worden war. Später wurden Heloise und Oleareus von Wenzel von Tronkas Vater aufgenommen. Durch dessen Gunst gelang es ihr, sich nach oben zu 'buhlen', bis zu ihrer jetzigen Stellung als Frau des Kämmerers. Im Grunde aber haßt sie die Tronkas. Das von Graff hier bemühte Motiv der verstoßenen Tochter von Adel konnte ganz gewiß auf das Mitgefühl des Theaterpublikums treffen.

Am meisten aber haßt Heloise den Kohlhaas: "O ihn, ihn haß' ich!" (104) beteuert sie. Ihr Haß erst löste das an Kohlhaas verübte Unrecht aus. Junker Wenzel erinnert sich voll Zorn: "Und hat sie selbst nicht gegen diesen Roßkamm / Mich aufgereizt, da sie noch bei uns wohnte?" (94). Bei dieser Subsumierung Kleistscher Textzüge unter die Kabale der Heloise bleibt es keineswegs.

Fast völlig Kleist folgend benutzt Graff auch die Episode um die Wahrsagerin—zu allem Überfluß ist diese die Mutter Tonis. Heloise erkennt in dem Manne, dem die Kapsel mit dem Zettel ausgehändigt wird, Kohlhaas. Durch dieses Wissen gelingt es ihr, dem ratlosen Kurfürsten ihren Vorschlag zur Verfahrensweise im Falle 'Kohlhaas' aufzureden. Was bei Kleist das Resultat komplexer politischer Entscheidungen und Intrigen ist, wird hier Teil der Kabale Heloises. Sie rät dem Fürsten, dem Roßhändler freies Geleit zu gewähren, die Tronkas zu bestrafen—an denen sie sich auf diese Weise rächt—, und schließlich dem Kohlhaas das freie Geleit zu brechen, um so in den Besitz

der Kapsel zu gelangen.

Zur Absicherung ihres Planes dingt sie Nagelschmidt, den sie beauftragt, nach Einstellung der Fehde diese auf eigene Faust fortzusetzen, zu beteuern, er tue dies auf Geheiß des Kohlhaas, um dadurch einen Vorwand zu liefern, diesem das freie Geleit zu brechen und ihn zum Tode zu verurteilen. Erneut wird deutlich, wie Graff zwar einerseits auf zahlreiche Züge aus Kleists Text zurückgreift, diese andererseits aber völlig seinem Hauptmotiv, der Rache Heloises unterordnet. Triumphierend antizipiert diese die Stunde der Vergeltung: "Dann will ich an die Stunde Dich erinnern, / Wo ich in heißer, höllenheißer Liebe / Vor Dir so tief, so abgrundtief mich beugte, / Und Du mit Deiner stolzen Ehrlichkeit / So höhnisch und verächtlich auf mich schautest— / Und roh mich von Dir stießest—" (118).⁶

Derart gewichtig ist das Rachemotiv in diesem Drama, daß die Handlung, trotz fortwährender Rückgriffe auf den Kleistschen Text, nurmehr auf die Konfrontation zwischen Kohlhaas und Heloise zuläuft. Nachdem jener auf das Befreiungsangebot Nagelschmidts schriftlich eingegangen ist, betrachtet er voller Haß das Bild Heloises, das er auf der Tronkenburg gefunden hatte, und schläft darüber ein. So findet ihn die nun auftretende Heloise, die sich die Kapsel verschaffen will, die Kohlhaas aber bereits vernichtet hat. Graff läßt es sich nun nicht nehmen, mit *Anagnorisis* und *Hamartia* zu operieren. Heloise entdeckt ihr Bild und glaubt zu erkennen: "Du liebst mich noch— und ich—Nein, nein! Ich fühl's, / Ich haßte ihn aus Liebe—weil ich mich— / Von ihm verachtet glaubte und—er liebt mich!—" (163). Sie will nun mit ihm fliehen, doch der erwachende Kohlhaas stößt sie von sich. In diesem Moment stürzt der inzwischen wahnsinnig gewordene Junker Wenzel auf die Bühne und schießt mit einer Pistole auf Kohlhaas. Heloise wirft sich dazwischen und wird tödlich getroffen, worauf Kohlhaas

⁶Der aufmerksame Leser bzw. Zuschauer wird die Inkonsistenz des Dramas an dieser Stelle bemerken: der Bruch zwischen Kohlhaas und Toni wurde von jenem völlig anders geschildert.

den Junker ersticht. Erschüttert steht er an Heloises Leiche: "Sie starb für mich!" (167) sind seine letzten Worte. Die Wache stürzt herein und legt ihn in Ketten. Dieses turbulente Finale läßt erkennen, daß moderne Fernseh Dramen durchaus eine Tradition haben.

War die gesamte Handlung durch die Rache Heloises bestimmt, so endet dieses Drama mit der tragischen Erkenntnis des Protagonisten, daß seine Gegnerin ihn im Grunde geliebt hat. Die Frage der Gerechtigkeit, das Faktum der Adelswillkür, das Problem der gewaltsamen Selbsthilfe, die Frage nach der rechten Obrigkeit—all dies wird völlig hinfällig. Graff hat, gemäß der Mode seiner Zeit, einen historischen Stoff aufgegriffen, ohne sich wirklich mit diesem auseinanderzusetzen. Stattdessen hat er ihn zum Rührstück verunstaltet, um ihn den Erwartungen des Theaterpublikums seiner Zeit anzupassen.

6.5 Franzos

Der letzte in diesem Kapitel zu besprechende Text läßt sich kaum mit dem für diese Periode der Kohlhaas-Stoffgeschichte erstellten Rahmen fassen. Karl Emil Franzos' Roman *Ein Kampf ums Recht*, bearbeitet, wie bereits Eichendorffs Novelle, den Stoff nicht unmittelbar. Der Roman hat seine eigene Fabel, seine eigene Historizitätsebene, enthält aber eindeutige intertextuelle Bezüge zu Kleists *Michael Kohlhaas* und ist durch eben diese Bezüge auch eine Auseinandersetzung mit Kleists Erzählung.

Der erstmals 1880 erschienene Roman bestätigt eine Besonderheit der Geschichte des Kohlhaas-Stoffes: die direkten Stoffbearbeitungen sind fast ausnahmslos Dramen, während es sich bei solchen Werken, die sich nur auf den Stoff beziehen, überwiegend um Prosatexte handelt. Es ist anzunehmen, daß die novellistische Gestaltung durch Kleist viele Autoren davon abgehalten hat, eine neue Prosaversion zu versuchen, die

unweigerlich am großen Vorbild gemessen würde. Andererseits werden erstrangige Autoren wie Franzos eher dazu neigen, selbständige Werke zu schaffen, als sich an der allgemeinen Mode von Stoffbearbeitungen zu beteiligen.

Der Roman von Franzos ist, wie dieser in seinem Nachruf auf Rudolf von Ihering (52) selbst bestätigt, stark dessen bereits erwähnter Schrift *Der Kampf um's Recht* verpflichtet. In späteren Auflagen seines Buches verweist Ihering in einer Fußnote auf den Roman (65). Der Jurist hatte argumentiert, daß Selbsthilfe, wenn nötig gar gewalttätige, nicht nur ein Recht, sondern eine Pflicht sei, wenn einer gerechten Sache alle anderen Rechtswege verschlossen sind. Daher machte er sich zum enthusiastischen Fürsprecher des Michael Kohlhaas und seiner Fehde. Mit eben dieser Ansicht setzt sich Franzos auseinander, behandelt das Problem aber weitaus differenzierter und kritischer als Ihering.

Schauplatz seines Romans ist ein ruthenisches Dorf am Fuße der Karpathen, die Zeit der Handlung umfaßt die Jahre 1835 bis 1840. Den Rechtsstreit löst die Grenzsteinverrückung durch den Verwalter eines Großgrundbesitzers aus. Der Dorfälteste und Richter Taras Barabola versucht über mehrere Jahre hinweg vergebens, die Willkür auf rechtllichem Wege zu bekämpfen. Schließlich greift er zu den Waffen.

Die bereits evidenten Parallelen zum Kohlhaas-Stoff werden durch deutliche literarische Anspielungen unterstrichen. Der Verwalter des Gutsherrn trägt den Namen Wenzel. Als die Bauern seine neue Grenzziehung einfach ignorieren und weiter das von ihm beanspruchte Land bebauen, beschlagnahmt er zwei ihrer Pferdegespanne als Pfand. Der Pfarrer des Dorfes heißt Martin, und eine negative Räubergestalt trägt Nagelschmidts Vornamen Georg.

Wie Kohlhaas erhält Taras nach langer Wartezeit einen abschlägigen Bescheid auf seine Eingaben. Trotz der an Luther erinnernden Mahnung des Pfarrers—“ ‘Beuge Dich dem Ratschluß Gottes!’ ” (I,122)—gibt Taras nicht auf und beschließt, nach Wien

zu reisen, um persönlich beim Kaiser zu klagen. Doch erwartet er von diesem keine Gnade: “ ‘Ich ... fordere nur, daß er seine Pflicht tue, und die muß jeder Mensch erfüllen’ ” (I,140). Nachdem diese Mission scheitert, bekennt er sich öffentlich zur Selbsthilfe: “ ‘Und so erkläre ich, Taras Barabola, im Namen des allgerechten Gottes dem Herrn Kaiser Ferdinand von Österreich Krieg!’ ” (I,233). Wie Kohlhaas sieht sich Taras von Gott zu seinem Amt berufen. Und wie jener bestraft er Männer aus seinen eigenen Reihen, die gegen seine Gebote verstoßen, mit dem Tode. Am Ende wird allen Gerechtigkeit: die Bauern erhalten ihr Land zurück, Wenzel wird mit Gefängnis bestraft, Taras aber zum Tode verurteilt, “ ‘... weil in Anbetracht der Ruchbarkeit des Falles ein abschreckendes Beispiel statuiert werden müsse’ ” (II,304f.). Die Hinrichtung findet im Jahre 1840 statt, genau 300 Jahre nach der Hans Kohlhasen.

Doch der bei Kleist als zentral befundene Aspekt der Obrigkeitskritik rückt bei Franzos an die Peripherie.⁷ Daher interessiert auch das Problem der Gerechtigkeit diesen Autor auf andere Weise. Ihm geht es vorrangig um das Problem des Gerechtigkeitsanspruches, um den Anspruch des Taras, in seinem Kampf ums Recht unfehlbar richtig zu handeln.

Taras führt keinen direkten Aufstand gegen die bestehende Ordnung. Es geht ihm aber auch um wesentlich mehr als um die Forderung seines Dorfes nach Aufhebung der Grenzsteinverrückung. Er ernennt sich zum Rächer und Anwalt der Unterdrückten und Beleidigten, zieht sich mit seiner bewaffneten Schar ins Gebirge zurück, von wo aus er jedes Unrecht, das ihm vorgetragen wird, in gezielten Strafaktionen sühnt. Direkte kriegerische Auseinandersetzungen mit Soldaten, wie Michael Kohlhaas sie suchte, vermeidet er allerdings. Taras ähnelt eher einem Robin Hood, dem Idealbild des ‘edlen Räubers’, der unnötiges Blutvergießen zu verhindern weiß und streng über das Recht

⁷Wie Sommer zeigt, ist für Franzos die Frage negativer Obrigkeit ein eher nationales Problem. Daher sind die üblen Charaktere in seinen Romanen in der Regel Tschechen und Polen (115f.).

in seinen eigenen Reihen wacht.

Der Unfehlbarkeitsanspruch des "Rächers" Taras erweist sich jedoch als Illusion. Er ist fest überzeugt, daß, wer gerecht empfindet, stets nur gerecht handeln kann. In diesem Glauben wird er das Opfer der Lüge einiger Verbrecher. Um ein an diesen angeblich verübtes Unrecht zu sühnen, tötet er einen Gutsbesitzer. Als die falsche Anschuldigung enthüllt wird, ist Taras in seinen eigenen Augen zum Mörder geworden. Daher stellt er sich der Polizei. Seine letzte Ansprache vor seinen Mitstreitern faßt die zentrale Problematik des Romans zusammen:

Ja, es ist nicht Gottes Wille, daß da, wo er jene Leiter von der Erde zum Himmel aufgebaut, und selbst wenn die eine oder andere Sprosse schadhaft wäre, der einzelne sich erhebt und sagt: "Ich, ich allein will durch meine Kraft, die Kraft eines schwachen Menschen, die ganze Leiter ersetzen und ein Vollstrecker des göttlichen Willens sein." Wer also sagt und tut frevelt, und ich habe gefrevelt! Nicht bloß deshalb, weil ich vergaß, was aus der Ordnung auf Erden würde, wenn es mir andere gleichtäten, sondern tausendfach mehr um meines vermessenen Wahnes willen, daß ich nicht *irren* könnte, daß jedes meiner Gerichte *gerecht* sein müsse! (II,281)

Franzos ging es in seinem Roman offensichtlich um eine Problematisierung der Auffassung Iherings, um eine kritische Auseinandersetzung mit dessen enthusiastischer Apologie für den Kampf um Gerechtigkeit mit allen Mittel, dessen *fiat iustitia, pereat mundus*. Wo der Jurist nur auf der abstrakten Ebene der Rechtsbegriffe argumentiert, gelingt es Franzos überzeugend darzustellen, daß Menschen diesem Ideal wohl nie entsprechen können. Gleichzeitig ist der Roman eine Auseinandersetzung mit Kleists *Michael Kohlhaas*, oder präziser, mit Iherings Interpretation der Erzählung, der diese zum Paradebeispiel seiner Auffassung vom Kampf ums Recht ernannte. So trifft die

Selbstkritik des Taras auch Kohlhaas, der meinte, seinem Rechtsgefühl folgend, das Rechte zu tun.

Kapitel 7

Zwischen Naturalismus und Nationalismus

In den beiden Jahrzehnten zwischen 1890 und 1910 erlebt die Kohlhaas-Stoffgeschichte einen überraschenden Höhepunkt. Insgesamt ein Dutzend Autoren nehmen sich in diesem Zeitraum des Stoffes an.¹ Die Gründe für dieses geballte Interesse am Stoff lassen sich durchaus historisch festmachen. Im noch jungen deutschen Kaiserreich mußte das Fehlen einer langen nationalstaatlichen Tradition als Defizit empfunden werden, zu dessen Behebung deutsche Identität im Rückgriff auf ein idealisiertes Germanentum re-konstruiert wurde.² Im Zuge allgemeiner ideologischer—und idealisierender—Erbeaneignung wurde Heinrich von Kleist zum "Dichter der Deutschen" verklärt, eine zweifelhafte Ehre, die hauptsächlich auf die Rezeption seiner *Hermannsschlacht* zurückgeht.³ Von dieser ideologischen Vereinnahmung blieb auch sein *Michael Kohlhaas* nicht verschont, zumal sich die deutschtümelnden Geister auch in diesem Werk wiederzuerkennen glaubten.

Zu den klassischen Texten deutscher Ideologie des zweiten Reiches zählen solche Machwerke wie Julius Langbehn's *Rembrandt als Erzieher* und Houston Stewart Chamberlains *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. Besonders Langbehn's Buch traf auf derart enorme Zustimmung in der deutschen Leserschaft, daß es innerhalb von zwei

¹Drei der so entstandenen Bearbeitungen, die Texte von Lippold, Hamann und Jahnke, waren nicht auffindbar.

²Siehe dazu die Arbeit von Sees. Umfassender zur Problematik des Traditionsdefizits siehe Plessner.

³Vgl. dazu die entsprechenden Abschnitte bei Busch; ebenso Reeve ("Hermannsschlacht"). Zur Fragwürdigkeit traditioneller Deutungen der *Hermannsschlacht* siehe das entsprechende Kapitel bei Reeve (*Pursuit*).

Jahren nach seinem Erscheinen 39 Auflagen erlebte (von See 51). Geht man davon aus, daß dort geäußerte Vorstellungen über das Wesen der Deutschen das Denken vieler reflektierten, so läßt sich von daher eine mögliche Ursache für das plötzlich große Interesse am Kohlhaas-Stoff erschließen.

Nach Langbehn ist "[d]ie treibende Grund- und Urkraft alles Deutschthums" (3) der Individualismus,⁴ worunter ein anti-intellektuelles, anti-objektivistisches, einzig der Empfindung folgendes Wesen verstanden wird. Der Deutsche handelt nicht nach Vernunft oder Erkenntnis, sondern nach Gefühl und Gesinnung, und daher, so behaupten diese Ideologen apodiktisch, stets richtig (Langbehn 65; Chamberlain 819). Entsprechend unterscheidet sich nach dieser Auffassung auch das "alte deutsche Recht" vom römischen Recht dadurch, daß es ihm nicht um möglichst große Objektivität zu tun war, vielmehr " ... die rein persönliche Ueberzeugung als ein juristischer Beweisgrund angesehen wurde" (Langbehn 7), dem Rechtsgefühl also angeblich mehr Bedeutung zukam als den Paragraphen.⁵

Diese Ideologie muß in einem Michael Kohlhaas den idealen Deutschen erkennen, wenn Kleists Erzählung derart interpretiert wird, daß der Protagonist richtig handelt, da er seinem Rechtsgefühl folgt. Aber auch die Gewalttaten des Kohlhaas passen vortrefflich ins Bild wilhelminischer Germanenideologie: "Im deutschen Wesen, gerade wo es sich ganz echt zeigt, liegt aber auch eine gewisse Unbarmherzigkeit; der Deutsche ist aufrichtig und grausam wie es etwa Kinder sind ... " (Langbehn 206). Im sicheren Bewußtsein, richtig, da seinem Gefühl folgend, zu handeln, erfüllt der Deutsche rücksichtslos nurmehr seine "Pflicht" (Chamberlain 818). Dies entspricht auch dem damaligen Bild des deutschen Michels, der im Grunde gutmütig ist, doch, wird er zu sehr gereizt, zum unerbittlichen Kämpfer wird (Hauffen 94). Kleists Kohlhaas, der

⁴ Ähnlich auch Chamberlain (836).

⁵ Siehe dazu auch von See: "Die seelenlose Paragraphenjurisprudenz der Römer hebt sich auf im warmherzigen Rechtsempfinden der Germanen" (42).

in Bearbeitungen aus dieser Periode gelegentlich als deutscher Michel erscheint, wird dieser Gesinnung zum willkommenen Beispiel. Deutlicher als ein Karl Wächter sich in einem, während des ersten Weltkrieges verfaßten Aufsatz, zu Gestalt und Taten des Michael Kohlhaas äußerte, läßt es sich kaum sagen: "In ihm ist der Geist, den unsere Feinde nicht begreifen, dessen eiserne Härte uns aber zu Lüttich und Tannenberg führte und in unbeugsamer Entschlossenheit einer Welt von Feinden trotzen läßt, Monat um Monat und Jahr um Jahr" (90).

Eine zusätzliche Attraktivität besitzt der Kohlhaas-Stoff, bzw. Kleists Bearbeitung, für den Geist dieser Zeit aufgrund der positiven Rolle des Kurfürsten von Brandenburg. Als ein Herrscher aus dem Hause Hohenzollern ist er ein Vorfahr des deutschen Kaisers, und seine Vorbildlichkeit gereicht somit auch diesem zur Ehre, seine Verherrlichung legitimiert dessen Anrecht auf die Kaiserwürde.

Die beiden genannten Aspekte, Kohlhaas als Idealbild des Deutschen und der vorbildliche Herrscher als Ahn des Kaisers, bestimmen das aktuelle Interesse am Kohlhaas-Stoff in mehreren, um die Jahrhundertwende entstandenen Bearbeitungen. Aktualität äußert sich in dieser Periode aber noch auf andere Weise, nämlich im Einfluß naturalistischer Dramatik. Dies zeigt sich in einem nun wieder größeren Interesse an der sozialen Problematik des Stoffes, in einer veränderten Auffassung von der Rolle der Geschichte im Drama, der es um mehr Realismus durch möglichst große Nähe zu den historischen Dokumenten geht—dies bringt wiederum ein gesteigertes Interesse an der Ebene der Historizität des Stoffes mit sich—, und der Übernahme der Sprache naturalistischer Dramen, d.h. Annäherung an Umgangssprache bis hin zum Dialekt.

Zwischen diesen beiden Polen, ideologischer Vereinnahmung für einen deutschen Nationalismus einerseits und naturalistischer Dramenkonzeption andererseits, bewegen sich die meisten der im folgenden zu analysierenden Bearbeitungen des Stoffes.

7.1 John

Ein "Trauerspiel für das Volk" nennt Adolf John sein 1890 erschienenes Drama *Kohlhaas, oder der Kampf um's Recht* im Untertitel. Diese durchaus programmatische Formulierung läßt erwarten, daß die Bearbeitung gewisse naturalistische Elemente enthält, die das Stück der Masse des Volkes näherbringen, sei es durch den Inhalt oder die Weise seiner Darbietung. Im Text aber schlägt sich eine solche Intention allenfalls in der Sprache nieder, in einer leicht umgangssprachlichen Diktion der nichtadligen Charaktere, wie sie bisher in keinem der hier vorliegenden Dramen vorhanden war. Andererseits überwiegen nach wie vor Charakteristika früherer Bearbeitungen, v.a. das Aussparen gesellschaftlicher Probleme und die Betonung individuellen Fehlverhaltens und tragischer Schuld des Protagonisten.

John folgt weitgehend Kleists Erzählung, verwendet allerdings neugestaltete Handlungszüge mit der zentralen Intention, den Kohlhaas seines Stückes eindeutig schuldig werden zu lassen. Als Vehikel dazu dient ein heimliches Liebesverhältnis zwischen Elsbeth, Kohlhaasens Tochter, und dem Junker Günther von Tronka, dem es allerdings, wie sich erst später offenbaren wird, dabei nur um ein Abenteuer geht. Als Kohlhaas schließlich, nachdem die Haupthandlung bis dahin völlig Kleists Erzählung gefolgt war, mit seinen Knechten zur Tronkenburg aufbricht, um den Junker Wenzel und seine Pferde zu holen, gelingt es Elsbeth, vor ihm zur Burg zu gelangen, um den Junker Günther zu warnen. Doch Wenzel erkennt in ihr die Tochter seines Gegners und läßt sie in den Burgturm sperren. Obwohl nun der heranrückende Kohlhaas seine Tochter am Turmfenster entdeckt, gibt er Befehl zum Sturm auf die Burg. In der allgemeinen Zerstörung wird Elsbeth von einem herabfallenden Balken erschlagen.

John hat so, auf nicht ungeschickte Weise, die bekannte Konzeption des Tragischen umgesetzt, nach der die Taten des Protagonisten unmittelbar auf diesen zurückfallen,

ihm selbst zum Verhängnis werden. Kohlhaas' monomanisches Beharren auf einer an sich positiven Eigenschaft, dem Rechtsgefühl, läßt diese ins Negative umschlagen, da sie Rücksichtslosigkeit gegenüber anderen Menschen mit sich bringt. Die Anerkennung, die ein Ritter am Ende dem Roßhändler zollt, hebt hervor, daß am Anfang von dessen Fehde ein positiver Antrieb stand, der jedoch in sein Gegenteil verkehrt wurde: "Groß ist auch in der Verirrung selbst das Mächtige" (69).

Von nun an wird die Schuld am Tode Elsbeths, der sich am Ende des dritten Aktes ereignet, zum entscheidenden Movens des Dramas. Konsequenterweise modifiziert John von daher die Kleistsche Vorlage. Er verzichtet auf den Besuch bei Luther, da er an dieser Auseinandersetzung um Recht oder Unrecht der Obrigkeit kein Interesse mehr haben kann. Kohlhaas erhält das Angebot des freien Geleits aus Dresden, das er erleichtert annimmt. Obwohl er bis dahin seine Fehde fortgesetzt und Wittenberg angezündet hatte, hat die Schuld am Tod seiner Tochter ihn schwer getroffen: "Wie schön ist Gottes Welt! Wie wär' sie schön, wenn nicht das Unrecht uns zu Thaten triebe, die wir bereuen! Nein, die wir beweinen" (60). Weder die Hoffnung, doch noch sein Recht zu erlangen, noch die schriftlichen Ermahnungen Luthers bewegen ihn zum Abbruch der Fehde, sondern persönlicher Schmerz und Schuldbewußtsein. Offensichtlich muß dabei die Frage der Gerechtigkeit an die Peripherie rücken.

Entsprechend werden auch die Ereignisse um das freie Geleit und das Befreiungsangebot Nagelschmidts extrem gerafft abgehandelt. Ein sächsischer Ritter, bestimmt, Kohlhaas nach Dresden zu geleiten, läßt diesen auf der Stelle fesseln: "Solch einem Schelm wie dir braucht man sein Wort nicht streng zu halten ... " (62), läßt er ihn wissen. Und kaum ist Kohlhaas in der Zelle, wird ihm auch schon die Befreiung angeboten. Doch da nun auch sogleich der Kurfürst von Brandenburg seinen Untertanen von den Sachsen fordert, verzichtet dieser auf die Flucht. Das Ende verläuft nach Kleist, Kohlhaas erhält sein Recht in der Auseinandersetzung mit dem Junker, wird

aber gleichzeitig zum Tode verurteilt.

Auch am Ende des Dramas sind die Fragen der Gerechtigkeit und der gewaltsamen Selbsthilfe eher nebensächlich. Es scheint dem Verfasser nurmehr um die Glorifizierung des Kurfürsten von Brandenburg zu gehen, dem Vorfahren Wilhelms II. Nicht der Verherrlichung des Rechts, sondern der des Herrschers und seines Stammes dient das Schlußwort des Kohlhaas: "Ihr seid ein Herrscher, gottgesandt dem Land, der Brandenburger Mark. Herr, glorreich sei Euer Geschlecht! Aus jedem kräft'gen Stamm erwachs ein neues, herrliches Reis und blüh' und reif' bis an der Welten Ende" (74).⁶ Johns Kurfürst handelt konsequent und radikal, mit einer Rhetorik, die gelegentlich an die Kraftsprüche Wilhelms II. erinnert. Wie mit dem Stahlbesen reinigt er das Land von den korrupten Junkern und verkündet seinen Untertanen: "Die Mark ist rein jetzt wie ein Tanzboden" (71), worauf er deren Lob erntet: "Ja, unser Kurfürst Joachim, der versteht's!" (ebd.).

Demnach finden wir in diesem Drama erstmals den eingangs erwähnten Aktualitätsbezug zum Nationalismus des Kaiserreichs. Mögliche naturalistische Einflüsse finden sich gelegentlich in der Sprache, doch ist der Autor darin keineswegs konsequent. Die leicht umgangssprachliche Diktion wird stellenweise von unangebrachter Pathetik durchbrochen. Die dramatische Konzeption ist noch eher epigonal, da der Akzent auf der individuellen Schuld des Protagonisten liegt, deren Erkenntnis zum Wendepunkt wird.

⁶Der Ritter, der, wie oben erwähnt, seine Hochachtung für Kohlhaas kundtut, heißt Eulenburg. Ein Prinz Phillip von Eulenburg-Hertefeld war preußischer Diplomat und engster Vertrauter Wilhelms II. um 1890.

7.2 Zoozmann

Hatte die Auswertung der Akten des Falles 'Hans Kohlhas' durch den Historiker Burkhardt eine völlig neue Quellenlage geschaffen, so sollte es nichtsdestoweniger mehr als drei Jahrzehnte dauern, bis ein Stoffbearbeiter erstmals das neugewonnene Material zur Grundlage seines Textes machte. Richard Zoozmanns Trauerspiel *Um's Recht*, erschienen 1896, folgt überwiegend Burkhardts Bericht. Durch die Einführung einer positiven Figur gleichen Namens in sein Stück wollte Zoozmann diese Verpflichtung wahrscheinlich unterstreichen.

Anstatt direkter wörtlicher Übernahmen von Kleistziten finden wir hier gelegentlich Sätze, die den Originaldokumenten entstammen und bei Burkhardt wiedergegeben worden waren. Doch ist die Bearbeitung nicht unbeeinflusst von Kleists Erzählung geblieben, wenngleich nur wenige Elemente aus dieser übernommen wurden. Darüber hinaus gibt es zumindest eine, teilweise wörtliche Übernahme aus dem Drama von Maltitz—die, den extremen Stolz des Kohlhas verdeutlichende Erzählung von der Tötung eines in seinen Augen durch einen Junker entehrtes Pferd—, mit dem *Um's Recht* einen wichtigen Zug gemein hat: auch hier liegt eine Kette von Ereignissen zeitlich vor der eigentlichen Handlung und hat spürbare Auswirkungen auf diese. Zoozmann hat den Stoff gleich um zwei sentimentale, aber zweifellos publikumswirksame Motive erweitert: zum einen das Motiv des verstoßenen Neugeborenen adliger Herkunft, das von nichtadligen Pflegeeltern großgezogen wird, dem sich eines Tages seine wirkliche Herkunft enthüllt und das dann sein adliges Erbe antritt; zum andern, und damit eng verbunden, das Motiv ungewußter Geschwisternschaft.

Zoozmann gibt seinem Hans Kohlhas einen Pflegesohn mit dem Namen Burkhart. Wie der Zuschauer oder Leser gegen Ende des zweiten Aktes erfährt, ist dieser ein Sohn der Schwester des Junkers Günter von Zaszwitz, die bei seiner Geburt starb.

Da auch der Vater, ein von Tronka, bereits tot war, hatte der Junker das Kind einem Kräuterweib gegeben, die ältere Tochter Sabine aber zu sich genommen, in der Absicht, sie später seinem Sohn Kunz zu vermählen, um diesen so in den Besitz des Erbes zu bringen.

Obgleich diese, an Volksmärchen erinnernden, neuen Handlungsteile keineswegs eine nebensächliche Rolle im Text spielen, ist es Zoozmann, im Gegensatz zu Maltitz, gelungen, eine Überlagerung oder gar Verfremdung des eigentlichen Stoffes zu vermeiden. Was man die Sabine/Burkhardt-Handlung nennen könnte hat zwar zahlreiche Überschneidungen mit dem Kohlhaas-Stoff, verläuft im Grunde jedoch weitgehend parallel zu diesem. Ihre Funktion ist—abgesehen von einer zweifellos intendierten Publikumswirksamkeit—die eines ethischen Gegengewichts. Dem leidenschaftlichen Rechtsgefühl des Protagonisten stellt sie die Werte Barmherzigkeit und Nächstenliebe entgegen.

Der erste Akt, in dem Kohlhas noch nicht auftritt, exponiert Sabine als eine Art barmherzige Schwester, die regelmäßig ins Dorf geht, um den Armen zu helfen und die Kranken zu pflegen. Ihrem zynischen Vetter Kunz hält sie entgegen: "Ihr Männer schlägt heuer den armen Bauern so viele Wunden, daß es nicht genugsam Frauenhände giebt, einen kleinen Teil davon heilen oder vergessen machen zu können" (3). Als barmherzige Samariterin findet sie schließlich den brutal mißhandelten Burkhardt—der hier anstelle von Kleists Herse bei den zurückbehaltenen Pferden geblieben war—am Straßenrand, bringt ihn ins Dorf und pflegt ihn gesund. Eine analoge Situation findet sich im dritten Akt, wo Burkhardt den vor Kohlhas geflohenen Junker Günter aufflist und ihn, da er Mitleid mit ihm hat, ins vorerst sichere Kloster Erlabrunn bringt: "s war Kristenpflicht, dass ich euch aufas, wo ich euch nackt und frierend im Wald fand" (49). Schließlich überläßt er ihm gar sein Pferd, mit dem sich der Junker vor dem herannahenden Kohlhas in Sicherheit bringen kann. Daß selbst der von Rache getriebene

Kohlhas Burkharts Handeln achtet, zeigt, wie sehr es dem Autor auf diese barmherzigen Taten ankommt: "Es war nicht recht gehandelt, mir gegenüber, der Gerechtigkeit so in den Arm zu fallen; aber es war wohlgetan vor Gott" (54).

Das Beispiel der Barmherzigkeit hinterläßt auch bei dem Junker einen solch tiefen Eindruck, daß dadurch eine entscheidende Wende herbeigeführt wird. Zur Reue bereit will Günter von Zschwitz nun nicht nur alle Forderungen Kohlhasens akzeptieren, er deckt auch die wahre Identität Burkharts auf. Trotzdem modifiziert dies nicht den Verlauf der Kohlhas-Handlung, denn, wie der historische Zschwitz, stirbt auch der dieses Dramas noch vor dem Gerichtstag in Jüterbog. Der Quelle folgend erhält Kohlhas eine Entschädigung zugesprochen, doch der sächsische Kurfürst hebt das Urteil auf und läßt erneuert nach ihm fahnden. Abgesehen von vereinzelten Übernahmen aus Kleists Text folgt der weitere Verlauf der Fehde sehr genau der bekannten Darstellung C.A.H.Burkhardts.

Zoozmanns Umgang mit dem historischen Material läßt eine neue Auffassung von der Rolle der Geschichte im Drama deutlich werden, die Einflüsse des Naturalismus erkennen läßt. Die Geschichte dient hier kaum mehr als Vehikel zur Gestaltung tragischer Konflikte. In Anlehnung an einen berühmten Satz Hebbels könnte man sagen, daß hier das Drama beginnt, zum "Auferstehungsengel der Geschichte" zu werden. Dieses historische Drama ist auf möglichst großen Realismus bedacht, der sich in ausdrücklicher Quellennähe und ansatzweiser Rekonstruktion der Sprache der Historizitätsebene des Stoffes äußert. Die Historizität des Stoffes erhält demnach mehr Gewicht als in früheren Bearbeitungen des Jahrhunderts. Ihre möglichst genaue Rekonstruktion wird zum Programm, was wiederum zum Aspekt der Aktualitätsebene wird, da sich darin eine 'moderne', naturalistische Auffassung des Dramas äußert.⁷

⁷Herausragendes Beispiel des naturalistischen Geschichtsdramas ist Gerhart Hauptmanns *Florian Geyer*. Ein direkter Einfluß auf Zoozmanns Stück ist möglich, jedoch schwer nachweisbar insofern, als

Die neue Konzeption des historischen Dramas erklärt nicht nur die Hinwendung zu dem verhältnismäßig reichhaltigen Quellenmaterial, das durch die Studie Burkhardts zugänglich wurde, sondern bestimmt auch die Beziehung Zoozmanns zu Kleists Text, dergestalt, daß in der programmatischen Nähe zu den Dokumenten eine gezielte Stellungnahme, ein Gegenentwurf zu Kleists 'Version' des Stoffes geschaffen wird. Dies mag bei Zoozmann nur ansatzweise deutlich sein, wird aber v.a. beim nächsten Bearbeiter gewichtiger.

Eine offensichtliche Konsequenz der skizzierten Dramenkonzeption ist das Unterbleiben jeglicher Idealisierung der Herrscher. Beide Kurfürsten sind keine Personen dieses Stückes, und was wir von ihnen hören entstammt meist wörtlich der Quelle. Und es entspricht eben dieser Auffassung des historischen Dramas, daß die genannte Nebenhandlung keinen modifizierenden, d.h. in den durch Quellen belegten Verlauf eingreifenden, sondern einen kontrastiven Charakter hat. Zoozmann stellt also den belegbaren geschichtlichen Ablauf der Ereignisse weitgehend dar, ordnet diesem aber eine Nebenhandlung bei, die sich nicht anmaßt, das, was ohnehin unwiederbringlich geschah, zu verändern, sondern das Verhalten des Protagonisten mit einer Alternative konfrontiert.

Neben der Exponierung der Barmherzigkeit als der größeren Tugend hat diese Nebenhandlung auch eine ideologische Funktion. Sie stellt den, historisch durchaus akkurat dargestellten adligen Unterdrückern zwei positive Gestalten von Adel entgegen, mit der besonderen Wendung, daß Burkhart als Bürger erzogen wurde, der wahre Adel also der des Herzens ist, jenseits aller Klassenzugehörigkeit.

Es ist durchaus im Sinne der christlichen Botschaft dieses Dramas, daß sich Kohlhas Hauptmanns Drama im gleichen Jahr uraufgeführt wurde und exakte Entstehungsdaten des Zoozmannschen Textes kaum ermittelbar sein werden. Allerdings mögen einige, in beiden Dramen vorkommende, recht charakteristische Flüche einen Einfluß nicht ausschließen.

am Ende, dies allerdings im Gegensatz zur Quelle, freiwillig stellt. Nach dem verhängnisvollen Überfall auf den Silbertransport, der nun auch den Kurfürsten von Brandenburg zu seinem Gegner werden ließ, erkennt Kohlhas das Böse, das ihn getrieben hat. Den Spekulationen des Historikers Burkhardt folgend, wird Nagelschmidt zum eigentlichen Übeltäter gemacht, wenn Kohlhas einsieht: "Nagelschmidt war mein böser Dämon—er hat meinen Willen zu sehr beeinflußt. ... ich [will] gehen und mein Recht suchen, das Recht, gerichtet zu werden" (106).

In seiner Treue zur historischen Quelle kann Zoozmann seinem Protagonisten die Hinrichtung nicht ersparen, doch der auf Nächstenliebe ruhende Akzent dieses Dramas macht deutlich, daß hier die letzte Mahnung Lisbeths aus Kleists Erzählung, seinen Feinden zu vergeben, aufgegriffen und zum zentralen Anliegen der Bearbeitung des Stoffes wird. Wenn Zoozmann die Ritter auf der Burg des Junkers ausdrücklich auf "Zöllner und Sünder" (5) anstoßen läßt, so wird dadurch eine Erzählung aus der Bibel evoziert, die ebenfalls Vergebung und Nächstenliebe zum Gegenstand hat.

Eine noch zu erwähnende Besonderheit des Dramas von Zoozmann ist die sehr ausführliche, detaillierte Inszenierung der Gerichtsverhandlung in Jüterbog, die ganze 17 Seiten des Textes in Anspruch nimmt. Kohlhas erhält dort Gelegenheit zu heftiger Kritik am positiven Recht, wie sie in dieser Weise bisher in keiner Stoffbearbeitung anzutreffen war. Dem sächsischen Landvogt hält er entgegen: "Ihr verfährt eben so, wie es in euern Lexicis steht. ... der lebendige Geist muß entscheiden ... " (74). Dies ist ein Zusatz, der nicht unbedingt dem Stoff inhärent ist, da die Kohlhaas-Gestalten im Grunde ja für die Einhaltung eines positiven Rechts kämpfen. Zoozmanns Kohlhas geht es hier darum, daß seine gewalttätigen Übergriffe dem Gesetz nach zwar strafbar, aber dem Gefühl nach entschuldbar seien, da zuerst an ihm großes Unrecht verübt worden war. Einerseits wird hier Madihns naturrechtliche Argumentation für Selbsthilfe aufgegriffen, andererseits aber ist diese Stelle ein möglicher Reflex der zu Eingang

dieses Kapitels erwähnten Differenzierung zwischen römischem und deutschem Recht, wenngleich sich bei Zoozmann keineswegs deutschtümelnde Bemerkungen finden lassen. Allerdings wirkt diese Auseinandersetzung um die Rechtsproblematik zu sehr von der Gesamthandlung des Dramas abgelöst. Außerhalb der genannten Szene hat sie keine Relevanz mehr und wird so zu einem Nebenaspekt.

7.3 Weitbrecht

Die bei Zoozmann konstatierte neue Auffassung des historischen Dramas wird in der im Jahre 1900 erschienenen Tragödie *Schwarmgeister* von Carl Weitbrecht verstärkt fortgeführt. Auch dieser Bearbeiter greift überwiegend auf die Befunde C.A.H.Burkhardts zurück. Weitbrecht gelingt es, das aus seiner Quelle ermittelte historische Geschehen sehr überzeugend mit fiktiven Handlungselementen zu verbinden, da seine Gestalten weder Träger von bestimmten Idealen, noch Vehikel einer irgendwie beschaffenen Konzeption des Tragischen sind, sondern Repräsentanten verschiedener Tendenzen des geistigen Klimas der Reformationszeit.⁸ So enthält das bereits bei Zoozmann festgestellte neue Gewicht der Historizitätsebene hier noch mehr Relevanz. Die Historizität des Stoffes wird hier nicht nur möglichst präzise rekonstruiert, sie wird darüber hinaus erweitert und auch modifiziert durch neue, zusätzliche Historizitätselemente.

Bereits der, für Bearbeitungen des Kohlhaas-Stoffes ungewöhnliche Titel dieses Dramas weist auf dessen besonderen Schwerpunkt hin. Weitbrecht hat, durchaus von Kleist angeregt, den Übergang vom privaten Rechtsstreit zur wiedertäuferisch inspirierten Welterneuerung, von subjektiver Empörung zu sozialer Revolution ins Zentrum gerückt. War Kleists Michael Kohlhaas, aufgrund der besonderen Erzählperspektive

⁸Die gelegentliche Erwähnung des Bauernführers Florian Geyer ist durchaus als Hinweis auf den Einfluß des Hauptmannschen Dramas zu verstehen.

des Textes, scheinbar unvermittelt vom privaten Selbsthelfer zum Welterneuerer geworden, und hatten etliche Bearbeiter des Stoffes diese Wandlung auf kaum überzeugende Weise nachvollzogen, so wird hier erstmals diese Veränderung dargestellt und historisch motiviert.

Der neue Schwerpunkt dieses Dramas gestattet es dem Autor, die Handlung zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt als üblich einsetzen zu lassen. Die gesamte Entwicklung vom Zurückhalten der Pferde bis zur Aufhebung des Jüterboger Urteils durch den sächsischen Kurfürsten wird erst im dritten Akt äußerst verkürzt berichtet. Der erste Akt setzt ein in einer Schenke bei Jüterbog, wo Hans Kohlhas zwei Wittenberger Kaufleute mehrere Stunden lang festhält und zum Kartenspiel zwingt, und ihnen schließlich auf eine Spielkarte—eine grüne Zehn, deren Original noch erhalten ist und im dokumentarischen Anhang von Neheimers Buch abgebildet wird—eine Botschaft an den Wittenberger Stadthauptmann schreibt.

Dieser Hans Kohlhas ergeht sich nicht in pathetischem Tragödienduktus, sondern spricht eine zeitweise recht derbe Umgangssprache, in die Weitbrecht gelegentlich ein Zitat aus den historischen Dokumenten—wie bei Burkhardt wiedergegeben—einfließen läßt. Zu diesem Zeitpunkt geht es Kohlhas nur um sein eigenes Recht: “Ich will mein Recht—und hab ich’s, mag die Welt / So weiterwackeln, wie sie bisher tat! / Bis dahin will ich rauben, brennen, schatzen, / Wegführen, schlagen, / Händ’ und Füße lähmen, / Wie’s Fehdebrauch ist bei den edlen Herren” (11).⁹ Er ist auch kein idealisierter edler Räuber; vielmehr ist die Charakterisierung der Personen dieses Stückes, die v.a. durch deren Sprache stattfindet, von einem deutlichen Willen zum Realismus bestimmt. Die ängstlichen Wittenberger Kaufleute läßt Kohlhas wissen: “Hab meine Mucken, wie die großen Hansen, / ... Ihr habt mir nichts gethan, / Und ich hab eurem Herrn nichts gethan! / Wurst wider Wurst! Ich hab’ euch und ich handle / Mit euch, wie mir’s

⁹Teile dieses Zitats entstammen dem originalen Fehdebrief des Hans Kohlhas.

gefällt!" (13).

Kohlhas hat den Pfarrer des Dorfes Marzahna, das er kurz zuvor niederbrannte, als Geisel mitgenommen, und dieser wird nun von seiner Schwester Elsbeth gesucht. Deren Auftritt leitet den von Weitbrecht neu gestalteten, durch den Stoff nicht vorgegebenen Handlungsteil ein, der sich von nun an vor dem Hintergrund der historisch verbürgten Ereignisse abspielt. Elsbeth ist eine Wiedertäuferin, die nur wenige Jahre zuvor in der von dieser Bewegung beherrschten Stadt Münster gelebt hat und dort von Jan von Leyden, dem selbsternannten König von Zion, auserwählt worden war, eine seiner Frauen zu werden, was jedoch durch den Fall der Stadt verhindert wurde. Angesichts Kohlhasens überkommt sie, nach Wiedertäuferauffassung, der 'Geist', der ihr jenen als dem Erzengel gleich zeigt, der mit dem von Gott verliehenen Schwert den Drachen besiegen werde. Bleibt Elsbeths Rede im Metaphorischen stecken, so konkretisiert der noch stark vom Bauernaufstand und der Lehre Thomas Münzers beeindruckte Nagelschmidt diese Worte:

Den Drachen ... Gut, daß ich ihn kenne!
Sein Haupt trägt Fürstenhüte, Grafenkronen,
An jeder Klaue hängt ein Rittersporn—
Sein Schuppenpanzer ist die Pfaffenkutte,
Sein fetter Wanst ein städtischer Pfeffersack
...
Durchs ganze Reich reckt dieses Scheusal sich!
Der Drache hat die Bauern aufgefressen,
Als sie ihr Recht beehrten—. (25f.)

Nach diesem Fluch auf die bestehenden Herrschaftsverhältnisse attackiert Nagelschmidt Martin Luther, der diese verteidigt und den Aufruhr der Bauern verdammt habe:

Zu Wittenberg das geistlos sanfte Fleisch,
Den Leisetreter, Jungfer Martin, Doktor Pabst,
Den Volksverräter, feigen Fürstenknecht,
Der Amen spricht zu ihrem Schinden und Schaben
Und aus der Schrift beweist, der Drache sei von Gott!

...

Gehorcht dem Geist in euch und werdet frei!
Gewalt geht über euch, so braucht Gewalt!

...

Zeigt ihnen, was der rechte Christus ist,
Der Welterlöser und der Weltenrichter! (26)

In ihrer Verbindung von sozialrevolutionären und religiösen Elementen gleicht Nagelschmidts hier geäußerte Position deutlich der Thomas Münzers, ja die Verbalinjurien gegen Luther sind dessen Schrift *Hochverursachte Schutzrede* entnommen (Müntzer [sic] 321–343).

Unbeeindruckt von Elsbeths schwärmerischen Visionen, in denen sie sich als Königin an seiner Seite sieht, zeigt sich Kohlhas durchaus empfänglich für die sozialrevolutionäre Perspektive, die Nagelschmidt ihm eröffnet: "Jörg, wenn ich Macht / Gewinnen könnte, Macht—ja dann! Das wär' / Der Mühe wert, verlohnte Blut und Brand: / Den Armen allen dieser Welt aufhelfen, / Ein Reich des Rechts für alle schaffen!—Jörg, / Mir dünkt, es wächst auch mir ein neuer Geist!" (30). Von diesem Geist inspiriert verfaßt er einen neuen Fehdebrief:

Feind Wittenberg! Der Kur zu Sachsen Feind!
Dem Luther Feind! Dem Papst und Kaiser Feind!
Dem Reiche Feind und Feind der ganzen Welt!

Die Not steht auf und schreit: wir wollen siegen!

Gegeben in der Wildnis. Kohlhas, Herr

Und Fürst der Armen, so da frei sein wollen. (32)

Die Erkenntnis dieses Hans Kohlhas, daß ein Sieg im Kampf um sein individuelles Recht keine Gewähr gegen weiteres Unrecht bietet, daß sein Fall nur einer von vielen ist, daß die bestehenden Herrschaftsverhältnisse dieses Unrecht hervorbringen und daß mithin nur die allgemeine Revolution wirklich Abhilfe schaffen kann—diese neue Perspektive bestimmt von nun an das Drama. Die der Quelle getreu folgende Eskalation der Fehde bezieht ihre Impulse aus diesen neuen Ideen des Protagonisten.

Nagelschmidt hatte Kohlhas belehrt: "Die Masse ist die Macht!" (28). Doch die allgemeine Volkserhebung bleibt aus, Kohlhas erhält nicht den erhofften Zulauf: "Wo bleiben die? Ich hab' sie aufgerufen, / Sie kommen nicht, sie drücken sich in's Bett / Und machen Fäuste unter ihrer Decke!" (40). Im beginnenden Zweifel an seiner Rolle als Welterneuerer verfällt er auf den Gedanken, Luther könne vielleicht doch der rechte Führer sein: "Der Luther ... wirkt und hat die Macht! / Den muß ich haben, und der könnt mir helfen! / ... Er soll befehlen und ich haue zu / Und wir zwei zwingen diese schlappe Welt / Und schaffen Recht ... " (50).

Der anschließende Besuch bei dem Reformator verläuft völlig anders, als in den vorangegangenen Bearbeitungen. In der Auseinandersetzung geht es nicht mehr um Kohlhasens Rechtsstreit, sondern darum, ob das Reich Gottes auf Erden möglich ist, ob also der Kampf gegen bestehendes Unrecht zur Pflicht eines Christen gehört. Weitbrecht reproduziert hier teilweise die historische Auseinandersetzung zwischen Luther und Münzer.¹⁰ Während für Luther das Reich Gottes nicht von dieser Welt, und Unterwerfung unter die Obrigkeit Gebot für jeden Christen ist, besteht Kohlhas darauf,

¹⁰Siehe dazu die Studie von Hinrichs.

daß das Leiden nicht mehr länger hingenommen werden darf und daher Aufruhr gegen die Obrigkeit gerechtfertigt ist. In der äußerst heftigen Auseinandersetzung verliert er seine Hoffnung auf die Unterstützung des Reformators: "So seid Ihr nicht von Gott gesendet, habt / Mit Gottes Reich auf Erden nichts zu tun, / Seid nur ... [e]in Pfaff, ein Mönch, / Der aus der Kutte gelaufen—seid ein Schwätzer / Von Gottes Reich, mehr nicht!" (70).

Luther macht in diesem Drama keine sehr gute Figur, seine Verteidigung der Obrigkeit spricht entschieden gegen ihn. Sein Angebot, in Kohlhasens privater Rechtssache zu vermitteln, wirkt wie eine Kapitulation vor dessen unerschütterlichem Willen. Kohlhas nimmt das Angebot an, doch nicht etwa um seine eigene Sache ins Reine zu bringen; vielmehr will er Luther dadurch eine letzte Chance geben:

Schafft Ihr mir mein Recht
... so habt Ihr auch die Macht,
Für andere es zu schaffen! Und die Macht
Müßt Ihr dann brauchen—und Ihr werdet's tun!
...
... schafft Ihr's nicht,
...
Dann seid Ihr stärker nicht als ich, seid nicht
Der Mann, den Gott in diese Zeit gesandt!
Dann ist's mit allem Geiste nichts, dann gilt
Gewalt allein auf Erden—. (84)

Dies jedoch soll Luther nicht gelingen. Er scheitert an der despotischen Obrigkeit, die er verteidigte, und in seinem Scheitern läßt Weitbrecht ihn sehr hilflos, ja geradezu erbärmlich erscheinen. Kohlhas aber setzt seine Fehde fort und wird schließlich gefangen

genommen.

Im letzten Akt des Dramas erwartet der Rebell sein Urteil in einem Berliner Kerker. Seine Hinnahme des Todesurteils geschieht nicht etwa aus konsequentem Rechtsgefühl, das ihn seine eigenen Taten als Unrecht ansehen ließe, sondern aus Resignation, zumal er erkannt hat, daß der Überfall auf den Silbertransport seines eigenen Kurfürsten ein Fehler war. Die revolutionäre Perspektive wird auch jetzt nicht aufgegeben. Wenn Kohlhas sagt: "Am Luther scheitert' ich!" (117), dann drückt dies seine Einsicht aus, daß die Revolution eines geistigen Führers bedarf und daß Luther dieser nicht war.

Der Pfarrer von Marzahna, der von Anfang an sowohl Luther als auch Kohlhas kritisch distanziert gegenübersteht, zieht am Ende das Fazit aus den Ereignissen, indem er die Gründe für das Scheitern zu benennen sucht:

... Unrecht mit Unthat bessern,
Ein Reich des Geistes gründen, und dazu
Das Tier erwecken, das im Menschen schläft!
So ging es nicht und wird es niemals gehen!
Auch auf dem Weg nicht, drauf der Luther steht—
Denn nicht von Gott ist alle Obrigkeit,
Wie er es lehrt—und nicht mit Geisteswaffen
Allein wird Gottes Reich erkämpft! (120)

Sowohl die rohe Gewalt des entfesselten Aufstandes, als auch die demütige Beschränkung auf die Kraft der christlichen Botschaft sind nach dieser Auffassung ungeeignete Mittel zur Veränderung des bestehenden Unrechts. Der Pfarrer entwirft ein Idealbild der Revolution, in dem ein ausgewogenes Verhältnis von Idee und Tat—mit moderneren Begriffen könnte man sagen: Theorie und Praxis—herrscht: "Macht und Gewalt, / Dem Recht verbündet und der Wahrheit, Geist und Schwert, / Ein klarer Kopf und

eine starke Faust / Zu einem sieggewaltigen Willen eins" (ebd.). Die Verlegung dieses Ereignisses in eine unbestimmte Zukunft hat eschatologischen Charakter: "Das muß erst kommen, wenn die Zeit erfüllt, / ... / Dann kommt Ein [sic] Mann, und der vollbringt's!" (ebd.). Eine eher dialektische Auffassung vom Gang der Geschichte steckt in dem Fazit, das Nagelschmidt, der in diesem Drama eine fraglos positive Gestalt ist, aus der Niederlage zieht: "Wir sind jetzt hin, / Doch Kerle wie wir zwei, die kommen immer, / So oft's 'was in der Welt zu bessern gibt" (122). Das herrschende Unrecht bringt immer wieder seine eigene Antithese, die Revolution, hervor, die aber scheitern muß, bis der richtige historische Augenblick gekommen ist, in dem sie die adäquaten Mittel zu ihrer Durchsetzung finden wird.

Weitbrechts Interesse am Kohlhaas-Stoff gilt dem Problem der Veränderung sozialer Verhältnisse, worin sich das Interesse naturalistischer Literatur an gesellschaftlicher Problematik zu erkennen gibt. Dazu rückt er nicht, wie Kleist, die despotische Obrigkeit ins Zentrum der Handlung. Erstmals findet sich im Personal eines Kohlhaas-Dramas kein einziger Angehöriger des Adels. Es geht Weitbrecht, ähnlich wie bereits Schindler, um den Aufstand selbst, dessen Perspektiven, dessen Möglichkeiten und dessen Scheitern. Doch Weitbrechts Konzeption des Geschichtsdramas ist eine andere als die Schindlers. Wie Hauptmann in seinem *Florian Geyer* geht es ihm um möglichst große Annäherung an die Geschichte, seine Gestalten vertreten tatsächliche Positionen reformatorischer Auseinandersetzungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. So läßt sich auch der am Ende stehende Verweis auf eine künftige, siegreiche Revolution nicht zwingend auf Weitbrechts eigenen historischen Kontext übertragen, um daraus etwa auf ein aktuelles Interesse an revolutionären Veränderungen zu schließen.¹¹ Vielmehr stellt der Verfasser m.E. auch darin noch eschatologische Zukunftserwartungen, wie

¹¹Ein Blick in die von Weitbrecht verfaßte Literaturgeschichte läßt erkennen, daß dieser Autor durchaus keine revolutionären Aspirationen hatte.

sie während der, an Welterlösungskonzepten reichen Reformationszeit gängig waren, dar. Allenfalls ließe sich hier ein Verweis auf künftige Veränderung aus der Perspektive des frühen 16. Jahrhunderts annehmen. Dadurch würde der Kampf des Kohlhaas—wie in manchen folgenden Bearbeitungen—zur frühbürgerlichen Revolte, deren unerfüllte Erwartungen erst in den späteren Revolutionen für Freiheit und Gleichheit eingelöst wurden. Aktualität äußert sich daher in dieser Bearbeitung vorwiegend in der dramatischen Konzeption, der programmatischen Nähe zum historischen Material und zur Historizität des Stoffes.

7.4 Towska

Ein Kuriosum in der Geschichte des Kohlhaas-Stoffes ist das im Jahre 1903 erschienene Lustspiel *Michael Kohlhaas* von Kory Towska, Pseudonym für die Autorin Elisabeth Rosenbaum. Das Stück, dessen Wiener Uraufführung dem geballten Spott des Meisterkritikers Karl Kraus zum Opfer fiel,¹² ist ein im Berlin der Jahrhundertwende spielender Schwank auf die Germanistik und die Justiz. Die Beziehung zum Stoff ist eine zweifache: einerseits wird Kleists Erzählung als Text Gegenstand dieses Stückes, andererseits wird durch einen Rechtsstreit auf den Kampf des Michael Kohlhaas angespielt—allerdings eher auf der Ebene der Travestie. Beide Beziehungen werden sogar miteinander verknüpft, dergestalt, daß Kleists Erzählung zum ursprünglichen Auslöser des Rechtsstreits wird.

Zwei Professoren für deutsche Literaturgeschichte, Vulpus und Meibauer, liegen in einem verbitterten Streit miteinander. Vulpus, in dessen stolze Ahnentafel Christiane von Goethe gehört, faßt den Konflikt zusammen:

Meibauer hat eine Biographie Kleists geschrieben. In dem Kapitel über

¹² „Eine frechere Zumutung hat sich eine dem Cliquengebot willfährige Direktion seit Jahren nicht geleistet, und keine schamlosere Fälschung eines Durchfalls die liberale Preßclique“ (Kraus 10).

die Novelle *Michael Kohlhaas* ... stellte er die Hypothese auf, daß diese Novelle noch in einer ganz anderen, verloren gegangenen Fassung existiert haben müsse. Darauf veröffentlichte ich in der Zeitung für deutsche Literatur einen Artikel, worin ich schrieb, eine solche Behauptung könne nur ein literarhistorisches Hornvieh aufstellen. (39)

Darauf entbrannte ein verbitterter Literaturstreit, der aber nicht auf diesen Rahmen beschränkt bleibt. Familie Vulpius nämlich wohnt zur Miete in einem Haus, das Meibauer gehört. Als dort eines Winters der Badeofen platzt, weigert sich der Hausherr eisern, diesen zu reparieren. Darüber kommt es zu einem, sich über Jahre hinziehenden Prozeß, dessen Hauptbetreiberin Vulpius' Schwester Antoinette ist.

Diese Frau, so erkennt der in sie verliebte Anwalt, ist "ein weiblicher Michael Kohlhaas" (33). Sie beharrt, wie sie selbst sagt, auf ihrem "Rechtsgefühl" und zweifelt an der "sittlichen Weltordnung" (30). Durch den trivialen Gegenstand des Rechtsstreites wird der Name 'Kohlhaas' mit Querulantentum gleichgesetzt, und dieser Verflachung entsprechen auch die tiefen Beweggründe für Antoinettes kämpferisches Wesen, die sie, ironischerweise mit Anspielungen auf Kleists *Kohlhaas* durchsetzt, dem Anwalt nennt:

Ich bin aufgewachsen unter einem Geschlecht deutscher Professoren. Da nahm ich mir vor, ein anderer Mensch zu werden als sie, ein Leben zu führen lieber unter Räubern und Mördern als unter Büchern, und mich lieber in eine Pulverkammer zu setzen, als in meines Bruders Kolleg. (33)

Am Ende löst sich alles in Harmonie auf. Zwar entdeckt ein Bibliothekar tatsächlich den Ur-Kohlhaas, doch zum Ausgleich gewinnt Vulpius den Prozeß, dessen Streitwert eine Mark und sechzig Pfennige beträgt. Antoinette heiratet den Anwalt, wird glückliche Mutter und vergißt den ganzen Streit. Mit peinlichen Sprüchen zieht ihr Mann das Fazit: "Der Mann kann sich zu Grunde richten im Kampf ums Recht, das Weib

muß Friede machen. Der Mann kann eine Welt zerstören, das Weib muß eine neue Welt gebären. Einen Kohlhasen kann es geben, eine Kohlhäsin aber nicht" (58). Auch als sich am Ende die beiden Professoren versöhnen, hat er das letzte Wort. Über den, erneut zum Querulanten reduzierten Kohlhaas verkündet er : " ... der lebt in jedem Menschen. Und von ihm leben wir Advokaten" (63).

Dazwischen gibt es eine völlig alberne Gerichtsverhandlung und mehrere Seitenhiebe auf die Germanisten. So beschäftigt sich der junge Dr.phil. Paul Vulpius " ... mit dem Einfluß von Goethes Faust auf Shakespeares Hamlet" (13). Am Ende des Stückes erfahren wir, daß es ihm gelungen ist zu beweisen, daß ein solcher Einfluß nicht besteht: " ... es mußte bewiesen werden, damit nicht eines Tages ein Professor kommt und das Gegenteil beweist. Professoren können bekanntlich alles beweisen" (57).

Kory Towskas Lustspiel bleibt ein indiskutables Machwerk, das einzig unter dem Gesichtspunkt der intertextuellen Bezüge zu Kleists Erzählung erwähnenswert ist.

7.5 Holzer

Konnte v.a. bei Weitbrecht eine starke Tendenz zur Eigenständigkeit der Bearbeitung sowie zur Abkehr von einer epigonalen Konzeption der Tragödie konstatiert werden, so setzt sich diese neue Entwicklung jedoch nicht ungebrochen fort. Das im Jahre 1905 erscheinende Drama *Hans Kohlhasse* des Österreichers Rudolf Holzer ist eine eigentümliche Mischung aus Kleists Erzählung, Burkhardts Aktenstudie, Iherings Pamphlet, Schillerschem Pathos und einer altertümelnden Sprache, gespickt mit nationalistischem, pro-deutschem Gefühl und anti-slawischem Ressentiment.

Wie ein Rezensent treffend bemerkte, ist Holzers Drama sprachlich dann am besten, wenn er wörtlich von Kleist übernimmt (Bab 261). Ansonsten wirkt die, anscheinend Luther oder auch Hauptmanns *Florian Geyer* nachempfundene Sprache sehr holprig

und un gelenk, so wenn Kohlhas e verkündet: "Hab' mein Herrn Christus in mir, in welchem wohnt die Fülle der Gottheit leiblich." (18). Ein weiteres Indiz für Holzers sprachliche Schwäche ist die Charakterisierung von Personen durch ausführliche Bühnenanweisungen, anstatt durch deren Sprache. So wird Hinz von Z aschwitz, der eigentliche Übeltäter dieses Stückes, beschrieben als: "klein, dick slavischer [sic] Typus, verschlagen" (10), der Kurfürst von Sachsen als: "... aufgeschwollen; ein Leib, dem derbe Genüße frühzeitig jede Schwungkraft verdickten. Von melancholischer Willensschwäche" (149f.).

Holzer hat eines der umfangreichsten Kohlhaas-Dramen geschrieben, da er bemüht ist, möglichst viel vorhandenes Quellenmaterial unterzubringen. In einer unnötig ausgedehnten Gerichtsszene läßt er die Entstehung des Rechtststreites mühselig aufrollen. Wenngleich der sächsische Kurfürst eine fragwürdige Figur macht, läßt Holzer ihn nicht schuldig werden. Er beschränkt sich auf die Anwendung der bewährten Formel vom schwachen Herrscher und den verbrecherischen Hofintriganten. So handelt Kunz von Z aschwitz eigenmächtig, als er die Gerichtsverhandlung und das gegen seinen Vetter gefällte Urteil aufhebt, doch gibt er vor, einem Befehl des Kurfürsten zu folgen. Dies Ereignis aber treibt Kohlhas e erst zur Gewalt.

Ähnlich intrigiert Hinz von Z aschwitz, der den Kurfürsten stürzen und dadurch auch Luther beseitigen will: "Der versoffen kurfürstliche Bauch sucht die Weisheit am Grund seines Weinbechers, daraus er sich die Melancholie ansauft. Ihn mitsamt sein bäurisch Ketz erpfaffen will ich mir einseifen!" (147). Hinz hat den, hier wieder zum üblen Verbrecher gewordenen Nagelschmied [sic] gedungen. Hatte Kleist dessen Benutzen durch die Junker für ihre eigenen Zwecke sehr subtil dargestellt, so wird dies bei Holzer vereindeutigt und dadurch entschärft: das Verbrecherische äußert sich nur im Handeln einer Person, eines—slawischen!—Adligen.¹³ Als der unwissende Kurfürst

¹³Von Luther bekommt Hinz zu hören, daß seine politischen Umtriebe "[i]n Asia, etwan" (156) üblich

durch Luther über die Hintergründe der Kohlhaas-Fehde unterrichtet und Kunz sofort entmachtet wird, läßt Hinz durch Nagelschmied einen fingierten Brief Luthers an Kohlhasen überbringen, der die gefälschte Mitteilung enthält, Sachsen und Brandenburg hätten sich gegen ihn verbündet. Kohlhasen gerät darüber in eine eigentümliche, Shakespeares *King Lear* nachempfundene Verrückung, in der ihm Nagelschmied als Teufel erscheint, dem er sich nun übergeben will: "Nagelschmied, bist mein lieb' Trautgesell! Was für schöne Hörner du hast?! Und Hahnensporren an den Füßen! Wie deine Augen glühen!" (169).

Der letzte Akt zeigt Kohlhasen auf dem Richtplatz in Berlin. Die Rolle des gefälschten Lutherbriefes kommt jetzt allerdings nicht mehr zur Sprache. Diese Intrige des Hinz könnte jedoch durchaus zur Verteidigung Kohlhasen herangezogen werden. Holzer hat anscheinend die Konsequenz dieser seiner Eigenschöpfung nicht bedacht. Stattdessen läuft nun alles nach 'bewährtem' Vorbild: Kohlhasen erkennt seine tragische Verfehlung, die aber im Grunde keine sein kann, da der fingierte Brief ihn irregeführt hatte. Ein Gnadenangebot aber lehnt er ab: "Mein Gnad lasset sein mein Recht und mein Recht ist der Tod" (173). Schließlich wird auch der Junker bestraft, Kohlhasen's Söhne aber zu Rittern geschlagen. Seine letzten Worte an die Nachgeborenen unterstreichen die im ganzen Text wiederholt aufkeimenden nationalistischen Untertöne: "Mein Tun aber befestig Euch: haltet am Recht, heischet Euer Recht!! ... So kann's dem Deutschen bis in alle Ewigkeit nit fehlen!" (177).

Holzers Bearbeitung bringt im Grunde kaum Neues für die Geschichte des Stoffes. Wie viele der besprochenen Texte des 19. Jahrhunderts ist auch dieser noch überwiegend epigonal, sowohl was die Sprache, als auch was die dramatische Konzeption angeht. Dies zeigt, daß Stoffbearbeitungen keineswegs mit Notwendigkeit aktuelle ästhetische Entwicklungen reflektieren müssen, zumal es sich bei solchen leider häufig um Produkte seien, jedoch nicht in deutschen Landen.

völlig minderwertiger Autoren handelt. Eindeutige und direkte Aktualitätssignale sind lediglich in den wiederholten pro-deutschen und anti-slawischen Äußerungen enthalten, die die Ansichten bestimmter Kreise in der Donaumonarchie zu Beginn dieses Jahrhunderts spiegeln.¹⁴

7.6 Prellwitz

In dem ebenfalls im Jahre 1905 erschienenen Trauerspiel *Michel Kohlhas* von Gertrud Prellwitz tritt die Vereinnahmung des Helden durch deutschtümelnde Ideologie spürbarer in den Vordergrund als in bisherigen Bearbeitungen der Periode. Der abgewandelte Vorname soll hier erstmals deutlich auf die Gestalt des deutschen Michels verweisen. Entsprechend der verbreiteten Auffassung von dessen Wesen ist der Kohlhas dieses Stückes ein etwas unbeholfener, leicht einfältiger aber gutmütiger Charakter.¹⁵ Um das spezifisch Deutsche im Denken und Handeln einiger ihrer Figuren hervorzuheben, hat Prellwitz eine Art Kontrastfigur eingeführt, Gunhild von Waldburg, ein in Italien aufgewachsenes brandenburgisches Edelfräulein und gleichzeitig Verwandte des Junkers von Tronka, der um sie wirbt.

Das Ritterleben in Deutschland langweilt Gunhild: "Wenn eine Tat winkt, fragt ihr, ob sie auch recht ist! In Italien ... fragt man, ob sie kühn ist. Darum ist dort die Welt offen für Heldentaten" (12). Es ist das deutsche Gemüt, das ihr nicht zusagt: "Euch Deutschen klingt es aus der Rede wie verhaltenes Glockenläuten. Ihr habt eine Kirche im Herzen" (14). Und als sie von Kohlhasens Fehde erfährt, spottet sie: "Der Deutsche!—aus Rechtsgefühl!" (19). Bereits hier wird deutlich, daß die

¹⁴Im Jahre 1940, nachdem gewisse nationale Entwicklungen zweifellos in Holzers Sinne verlaufen waren, erlebte das Drama unter dem Titel *Justitia, das Drama eines deutschen Mannes* eine Neuauflage mit geringfügigen Änderungen.

¹⁵Vgl. Hauffen (94).

Autorin in dem von ihr konstruierten Antagonismus zwischen Deutschen und Italienern die in der Einleitung zu diesem Kapitel skizzierten Ideologien über das Wesen der Deutschen reproduziert.¹⁶ Der Deutsche, der aus seinem Gefühl heraus richtig handelt—dies entspricht genau den Fabrikationen Langbehns. Gunhilds Spott gegen die deutschen Tugenden der Rechtschaffenheit und Frömmigkeit spricht eindeutig gegen das Ritterfräulein aus Italien. Der weitere Verlauf des Dramas aber wird für sie zum Lernprozeß über das, was 'Deutschsein' bedeutet.

Von einem Stück derart eindeutigen nationalistischen Charakters wird kaum eine gezielte Obrigkeitkritik zu erwarten sein. Vielmehr propagiert dieses Werk den Klassenfrieden, ohne dabei die gesellschaftliche Position des Adels in Frage zu stellen. Selbst der Junker ist hier kein Bösewicht. Nicht von ungefähr heißt er in diesem Drama Heinz von Tronka, denn ein echter deutscher Adliger kann für Prellwitz selbstverständlich keinen slawischen Vornamen tragen. Die Forderung nach dem Paßschein und die Zurückhaltung der Pferde waren ein übermütiger Scherz, genährt von etwas Mißgunst, die der nicht sehr wohlhabende Ritter gegenüber dem reichen Bauern hegte.¹⁷ Im Grunde bereut Tronka die ganze Angelegenheit, aber er kann sich trotzdem nicht überwinden, dem Kohlhas Recht zu geben.

Kohlhas erhält nicht nur die üblichen Absagen auf seine Beschwerden, sondern wird, als er sich dem Kurfürsten von Brandenburg nähern will, von einem mit dem Junker verwandten Adligen niedergedrückt. Vermutlich empfand Prellwitz die tödliche Verletzung der Frau des Kohlhas als zu dissonant für ihre harmonisierende Bearbeitung. Nachdem Kohlhas die Fehde aufgenommen und die Tronkenburg zerstört hat, glaubt Gunhild, die von ihr ersehnte, auf Abenteuer erpichte Kühnheit gefunden zu haben und

¹⁶Zum Gegensatz zwischen Römern und Germanen in der deutschen Ideologie des Kaiserreiches siehe auch von See (10f.).

¹⁷Daß Kohlhas hier zum Bauern wird, könnte ein Indiz für den direkten Einfluß Langbehns sein, dem der wahre Deutsche ein Bauer ist: "Der deutsche Michel ist ein Bauer" (303).

begibt sich in das Lager des Rebellen: "So sieht der deutsche Held aus!" (51) glaubt sie voll Begeisterung zu wissen. "Deutsche Größe mußte ich sehen ... Ich kam zu dir! ich will auf den Felsengrat voll schwindelnder Wonne!" (53). Natürlich ist das 'welsche' Fräulein bei Kohlhas damit an den Falschen geraten. Als dieser ihr erklärt, daß es ihm nicht um Abenteuer, sondern ums Recht geht, und er außerdem seine Treue zu seiner "blonden" Lisbeth betont, muß Gunhild abermals erkennen, daß sie nicht mehr in Italien ist: "Ums Recht! Ich bin in Deutschland!—Leb wohl, Michel Kohlhaas!—Deutscher Michel!" (54).

Durch die Vermittlung Luthers kommt es schließlich zu einer Gerichtsverhandlung, bei der Kohlhas dem zunehmend beschämteren Junker Heinz ins Gewissen redet. Der Erfolg bleibt nicht aus, da das Rechtsgefühl in diesem Drama nun mal zu einer spezifisch deutschen Tugend verklärt wird. Heinz von Tronka bekennt seine Schuld: "Mir Vorteil zu erlisten, den reichen Bauern zu ärgern, den heiligen Weg des Handels und Wandels zu beunruhigen: Unrecht war's. Ich werde die Rosse wieder herstellen, mit eigener Hand. Zum Zeichen: fortan diene ich, als ein echter Ritter, dem Recht!" (81). Von so viel Größe kann auch Gunhild, die schließlich ja doch eine Deutsche ist, nicht unberührt bleiben: "Ich halte zu dir, Heinz von Tronka! Du tust recht! Nun sehe ich, was Heldentat ist, deutsche Heldentat" (82), ruft sie ihm entgegen—und heiratet ihn noch am selben Tag.

Wenngleich das Rechtsgefühl zur deutschen Tugend verklärt wird, so können die Gewalttaten des Michel Kohlhas in einem um Klassenharmonie bemühten Drama nicht unwidersprochen hingenommen werden. Hier zeigt sich bereits die Ambivalenz, mit der die Kohlhaas-Gestalt im Nationalsozialismus beurteilt werden wird: einerseits wird ihr Handeln prinzipiell gutgeheißen, andererseits werden die Verstöße gegen bestehende Gesetze verurteilt. Daher hebt der Kurfürst von Sachsen in Prellwitz' Drama das Urteil des Gerichts auf, das von einer Bestrafung des Kohlhas abgesehen hatte, und

verhängt ihm die Todesstrafe.

Der sächsische Kurfürst ist dabei keineswegs eine negative Gestalt in diesem Stück, doch erhält er kaum Profil. Seine Rolle ist eher funktional. Anders dagegen der Kurfürst von Brandenburg, der nicht nur zum idealen Herrscher erkoren wird, sondern dem die Autorin auch Sätze in den Mund legt, die erneut deutlich machen, worum es ihr bei ihrer Bearbeitung des Stoffes in erster Linie geht.

Bereits vor seinem Auftreten wird der Brandenburger als "[d]er junge ritterliche Hohenzollernfürst" (96) gefeiert, womit die Verbindung zu Kaiser Wilhelm II. hergestellt ist. Joachim II. gibt selbst die, von Blut- und Bodenideologie durchdrungene Erklärung, weshalb die süddeutschen Hohenzollern die geeigneten Herrscher Brandenburgs—bzw. die legitimen deutschen Kaiser—sind: "Des Brandenburgers Rechtsgefühl wächst aus eigener Volksart empor, ein starker Baum. Und verbindet sich mit Hohenzollernart, der fernentsprossenen, urverwandten, zu *einer* Krone, die den Stürmen trotzen wird" (119).¹⁸ Zwar weiß er, daß Kohlhas nicht richtig gehandelt hat, doch er weigert sich, ihn an Sachsen auszuliefern, rät ihm vielmehr darauf zu achten, nicht den sächsischen Häschern in die Hände zu fallen, und erwartet ansonsten, daß Kohlhas sich von nun an ruhig verhält. Die Einschätzung des Protagonisten durch den Kurfürsten ist ein bemerkenswertes Beispiel irrationalistischer deutscher Ideologie der wilhelminischen Ära, das daher in seiner vollen Länge wiedergegeben werden soll:

Es ist etwas Furchtbares um solch ein Gemüt, und etwas Heiliges. Wohl dem Jüngling, der es schauen durfte und davon erschüttert ward! Ja, wohl dem Fürsten—ungeschickt hat dieser Mann sich durchgesetzt; unbeholfen und ganz verkehrt; ... —aber dennoch! wohl dem Fürsten, dem solche

¹⁸ Auch hier dürfte die Lektüre Langbehns die Argumente geliefert haben. Dieser sieht die Hohenzollerndynastie dadurch legitimiert, daß die "Urschwaben" angeblich aus der Gegend zwischen Oder und Elbe kamen (119).

Quellen der Kraft, aufbrechend aus der Seele seines Volkes, ungestüm die Wege zerreißen und Arbeit schaffen.

Es ist eine ernste Zeit, in der wir stehen ... Stürme künden sich an. ... Es will vieles neu werden. ... Wohl dem Fürsten, der Quellen der Kraft hervorbrechend sieht aus der Seele seines Volkes; der mag der Zukunft vertrauen. (120f.)

Hinter solchen Sätzen steht die Auffassung vom deutschen Wesen, das Kohlhas hier eindeutig repräsentiert, als einer unverdorbenen, ursprünglichen Naturkraft—*furor Teutonicus*, wie es später in einem noch zu erwähnenden Kleistaufsatz mit Bezug auf Kohlhaas heißen sollte—, die, eben da sie Natur ist, gutzuheißen ist, die aber auch der führenden Hand eines Herrschers bedarf, der sie sinnvoll zu nutzen weiß. Es geht also keineswegs darum, diese eruptive Kraft des Aufstandes zu unterdrücken; was einmal eine Rebellion gegen die herrschenden Machtverhältnisse war, wird ideologisch umfunktioniert zu einem unkontrollierten doch wesenhaften Ausbruch des Gemüts, welches, sogleich zum typisch deutschen verklärt, sich nun, unter der Führung des Kaisers, gegen den äußeren Feind einsetzen läßt. Mit dieser Ideologie im Tornister schickte Wilhelm II. seine Soldaten nach China, um dort wie die "Hunnen" Ordnung zu schaffen, und in diesem Geiste rüstete man sich schon eifrig gegen angeblich feindliche Nationen. Es läßt sich bereits absehen, wie sich diese Rezeption der Kohlhaas-Gestalt in der nationalsozialistischen Ideologie fortsetzen wird.

Doch bei Prellwitz' Michel Kohlhas kommt es noch nicht zu der propagierten Symbiose von ursprünglicher Volkskraft und fürstlicher Leitung. Eine solche Wendung erlaubte weder der zur Vorlage genommene Stoff, noch die Konzeption eines Trauerspiels. Nach Aufhebung des Urteils durch den sächsischen Herrscher schlägt das verletzte Rechtsgefühl des Kohlhas ins Pathologische um. Der Protagonist wird nun zum

religiösen Schwärmer, der seinen eigenen Kurfürsten gefangennehmen und die Stadt Berlin erobern will: "Auf dem Schloß schlagen wir unsern Sitz auf, als die Boten Gottes und schreiben dran: Nun wird Gott die Welt umschmelzen mit Feuer, daß sie werde sein Reich, darin das Recht herrscht" (126f.). Mit diesen Anklängen an die Wiedertäufer begibt sich die Autorin wieder auf die Historizitätsebene des Stoffes. Kohlhas überfällt nun die kurfürstliche Jagdgesellschaft, wird dabei gefangengenommen und umgehend zum Tode verurteilt.

Trotz der ideologischen Überfrachtungen dieses Textes, die für den heutigen Leser einen recht unangenehmen Beigeschmack haben, muß das Stück v.a. in dramentechnischer Hinsicht durchaus als gelungen bezeichnet werden. Sehr geschickt setzt Prellwitz Parallel- wie Kontrastkonstellationen ein—hervorzuheben wäre ihre Figur des Nagelschmidt, der wegen eines verlorenen Prozesses, in welchem er aber, im Gegensatz zu Kohlhas, sein Recht nicht beweisen konnte, zum wirklichen Räuber wird. Doch in erster Linie wird der Stoff in diesem Drama nurmehr zum Vehikel völkisch-nationalistischer Ideologie, wobei das Bild einer intakten Ständeordnung projiziert wird: Kohlhas als deutscher Untertan, Heinz von Tronka als deutscher Junker, der Kurfürst als deren idealer Herrscher—diese drei Gestalten reflektieren das ideologische Selbstverständnis des Kaiserreiches, wie es später Heinrich Mann satirisch karrikieren sollte.

7.7 Stramm

In einem seiner ersten dramatischen Versuche hat sich auch der, durch seine späteren expressionistischen Gedichte sehr bedeutend gewordene Autor August Stramm des Kohlhaas-Stoffes angenommen. Sein nachgelassenes Drama *Die Bauern* wurde bereits Anfang 1905 beim Sekretariat des Volksschillerpreises eingereicht, doch ist nach den Forschungsergebnissen des Herausgebers der Werke Stramms, René Radrizzani, die im

Druck vorliegende Fassung auf 1907 zu datieren (484f.). Zur Uraufführung des Stückes kam es erst im Dezember 1929.¹⁹

Auch bei diesem Werk ist eine Anregung durch Hauptmanns *Florian Geyer* mit Sicherheit anzunehmen,²⁰ doch ein ebensolcher, vielleicht prägenderer Einfluß muß m.E. dessen Drama *Die Weber* zugerechnet werden. Bereits die Wahl des Titels läßt sich als Anlehnung an Hauptmanns Stück auffassen. Die Sprache des Strammschen Dramas ist vorwiegend ein niederdeutscher Dialekt, eine insofern verunglückte Wahl, da Stramm die sächsischen Schauplätze des Stoffes beibehalten hat. Wie Hauptmann—und andere Naturalisten—setzt Stramm an den Anfang jedes Aktes eine äußerst detaillierte Beschreibung des Bühnenbildes, die gleichsam zur, die soziale Lage der Personen umreißen Milieuschilderung wird. Und ähnlich wie in *Die Weber* wird in mehreren Szenen das Elend der Bauern, ihre Armut, ihr Hungern, ihre Unterdrückung durch den Adel veranschaulicht.

Die Unmutsäußerungen der Bauern von Wellaun nach der Verkündigung einer neuen Abgabepflicht an den Landvogt Wenzel von Trota fassen ihre Lage eindringlich zusammen:

Wenn sei Jeld bruken, maken se'n Slagboom över de Strot. Wenn sei jagen,
jagen se över us Acker. Wenn sei Fehd maken, trampeln se us Frucht to
Schann.

Fräten us Vieh! Stäken us Hus in Brand! Schänner us Wiver! ...

Un dä Bur lid allens! Un dä Bur höll't Mul! Un dä Bur verreckt! ...

Un niks äs Frohn! Un niks äs Leid! (274f.)

Der Ruf nach Gerechtigkeit wird laut, nach Bauernrecht: "Wo is dät Recht, dät us
spoken wurd von us eigen Volk, von us eigen Mann. Wo alle ut de Jemeind dät

¹⁹Siehe die Besprechung der Aufführung von Karl Neurath.

²⁰Siehe auch die Anmerkungen des Herausgebers (410).

anhören kunn'n?" (275).²¹

Offensichtlich geht das hier beklagte soziale Elend weit über die, in Bearbeitungen des Stoffes sonst geschilderte und dargestellte Adelswillkür hinaus. Dem Naturalismus verpflichtet entwirft Stramm ein unbeschönigendes Bild sozialer Zustände, wobei erneut ein aktueller Aspekt—naturalistische Dramatik—eine intensivierte Hinwendung zur Historizitätsebene bewirkt. In dieser Situation allgemeiner, krasser Unterdrückung ist der Fall des Michael Kohlhas nur einer unter vielen, sein Kampf um Recht, der zu Anfang wie bei Kleist verläuft, muß Teil eines umfassenderen Kampfes werden: "Wat mir gescheihn is nur ein Tropfen in dem Meer des Önrechts, das geschah! ... Jerechtigkeit will ik in der Welt!" (330). Auch deshalb trägt das Stück den Titel *Die Bauern* statt Kohlhasens Namen, und die Zeit der Handlung verlegt Stramm ins Jahr 1525 vor, das Jahr des Bauernkrieges.

Gleichwohl läßt der Autor seinen Protagonisten nicht in der Masse der Bauernschaft aufgehen; der Held dieses Dramas ist nicht das Kollektiv der Bauern, wie dies auf Hauptmanns Weber zutreffen mag. Kohlhas ist kein Leibeigener, sondern ein freier Bauer, und leidet daher nicht die große Not der anderen. Aufgrund seiner sozialen Stellung scheint er durchaus bessere Chancen zu haben, sein Recht in dem Streitfall um die beiden Pferde durchzusetzen. Daher vertraut er anfangs auf den Rechtsweg und sieht seinen Konflikt von dem der Bauern gesondert. Als ihn die Bauern bitten, als ihr Abgeordneter zu dem von Herzog Georg einberufenen Ständetag nach Dresden zu gehen, lehnt er zuerst ab: "... ik kann nich! Ik hev mit mi selver to dhaun" (295). Um ihn zum Engagement zu bewegen, bedarf es eines neuerlichen Unrechts des Vogts gegen ihn. Hier greift Stramm zum letzten Mal auf Kleist zurück: beim Versuch,

²¹Diese Beschwörung einer alten, überlieferten Rechtsverfassung erinnert an Schillers *Wilhelm Tell*, woher auch der ungewöhnliche Titel 'Landvogt' für den Junker Wenzel stammen mag.

dem Fürsten eine Supplik zu überreichen, wird Kohlhasens Frau tödlich verletzt—dies ereignet sich allerdings aufgrund eindeutiger Veranlassung von Trotas. Nun wird Kohlhas zum Vertreter der Bauern.

Im dritten Akt bringt Stramm in einer sehr gelungenen Massenszene den Ständetag auf die Bühne. Der private Rechtsstreit des Kohlhas wird von nun an Nebensache, er ist jetzt in erster Linie der Sprecher der Bauernschaft, um deren Schutz er den Herzog anruft: "Räuber, Herzog! Räuber sünd deine Ritter!" (307). In den hitzigen Wortgefechten der Versammlung sieht sich der Herzog von beiden Seiten unter Druck gesetzt: zwar erkennt er einerseits die Not der Bauern, doch andererseits drohen ihm die Ritter: "Durch uns behältst du deinen Thron" (314). In diese gespannte Situation platzt die Nachricht vom Bauernaufstand in Süddeutschland, von der Belagerung des Frauenbergs in Würzburg und anderen Ereignissen. Die Ritter sehen sich bestätigt: "Da haben wir's!—Aufruhr!—Die Bauern! Die Lutherhunde!" (315).

Doch auf die Nachricht von der Erhebung der Bauern folgt eine zweite, von der üblichen Willkür des Adels, die so nicht nur die eigentlichen Urheber des Übels entblößt, sondern gleichzeitig die Funktion hat, den Funken der Rebellion überspringen zu lassen: der Vogt von Trota hat das Dorf Wellaune überfallen, Kohlhasens Haus niedergebrannt und dessen Tochter geraubt. Die Szene endet in einem Tumult, aus dem des Kohlhas Ruf: "Bundschuh! Bundschuh!" (321) dringt.

Im vierten Akt ist der Bauernkrieg bereits in ein fortgeschrittenes Stadium getreten. Stramm geht es nun besonders darum, den Konflikt zwischen Kohlhasens Idealen und der Dynamik des gewaltsamen Aufstandes zu zeigen. Jenem geht es um die Verwirklichung von Menschenrechten: "Dat Recht, dat schreven steiht ... in jede Minskenbrust. Een Minsk is glik äs de annere ... Ik bün heilig jeden anneren ... un jeder annere mi sall heilig sin!" (332). Doch die aufgebrachten Bauern plündern und morden, so daß er erkennen muß: "Ji seid jo nich bäter äs die do, die Schergen!" (337). Als

er sie daran hindern will, einen wehrlosen Ritter zu Tode zu quälen, wird er von ihnen tödlich verletzt. Das Engagement dieses Kohlhas für die Sache der Bauern scheitert auf ähnliche Weise wie das des Goetheschen Götz; und wie in Goethes Drama vernachlässigen die Bauern auch bei Stramm über dem Plündern ihre Wachsamkeit und werden von den Truppen des Herzogs vernichtend geschlagen.

Am Rande der Schlacht ziehen der Dorfschulze und der sterbende Kohlhas das Fazit aus dem Scheitern des Versuchs, die Ordnung der Gesellschaft zu verändern. Ihre Sätze werden zur zentralen Aussage des Stückes:

D: Dät Paradies werpen se weg öm'n Oogenblick in Rache ...

K: Schelt nich! *Woher süllen't se't lernt hevven ... sik selust to bännigen*
... wo se ümmer bännigt wor'n sünd!

D: Jo ... jo, et is nix op eemol kummen in de Welt! Langsam, langsam
 muß et kummen ...

K: Bloss sall'n wi in Elend warden, būs et van selver wird? Ik denk, bäter
 is't als ik't makt un wullt hevv!

...

Äver ... ik glöv et doch, jo, et kümmt 'ne Tid, wo allet utlöscht is van
 Haß un Feindschaft un Unnerschied der Minsken un all sik eins föhlen
 ... (346f.)²²

Die hier ausgedrückte Einsicht in die Natur revolutionärer Prozesse ist profund. Die Rebellion der Bauern wird hier gewissermaßen zum ersten Opfer der 'deutschen Misere', die Friedrich Engels in der Ungleichzeitigkeit von gesellschaftlichen Verhältnissen, die zur Umwälzung drängen, und dem für diese nötigen Bewußtsein der Massen sah.

²²Hervorhebungen im Text.

Gleichzeitig aber wird in Kohlhasens letzten Worten die Unvermeidlichkeit, ja Notwendigkeit solcher zum Scheitern verurteilten Erhebungen erkannt.

Stramms Kohlhas könnte man einen Götz mit umgekehrten Vorzeichen nennen. Auch er wird zum Opfer eines Konflikts zwischen menschlichem Wollen und den Umständen, doch sind seine Ideale keine anachronistischen, von der Zeit bereits überholten; er ist vielmehr seiner Zeit vorausgeeilt, seine Ideale sind die der bürgerlichen Revolution, Freiheit und Gleichheit. Der Bauernaufstand wird so als Vorläufer dieser Revolution verstanden, als ein erster, gescheiterter Schritt auf dem Weg zur Verwirklichung der Menschenrechte für alle.

Beim Sterben des Michael Kohlhas geht es nicht vorrangig um diesen als tragischen Helden, wenngleich sein Tod, wie der des Götz, tragisch ist. Da Stramm seinem Drama über das Elend der Bauern zur Reformationszeit den Stoff um die Gestalt des Kohlhas integriert hat, enthält sein Stück eine eigentümliche Vermengung: Kohlhas ist kein tragischer Held im traditionellen Sinne mehr, andererseits ist die Bauernschaft als Kollektiv noch nicht der Held des Dramas, wie dies Hauptmanns Weber waren. Eher dem Schicksal dessen Florian Geyer ähnelnd reflektiert der Tod des Kohlhas den Untergang der rebellierenden Bauern durch ihre eigene Unreife für die Revolution. Der Kohlhas-Stoff steht daher auch nicht im Zentrum dieses Stückes. Er wird zu einem Handlungsstrang in einem umfassenderen historischen Drama über den Bauernkrieg.

Aktualität äußert sich in dieser Bearbeitung v.a. in der konsequenten Umsetzung naturalistischer Dramenkonzeption, wobei das Vorbild Hauptmanns seine etwas zu deutlichen Spuren hinterlassen hat. Unter jeglichem Verzicht auf idealisierende Elemente geht es Stramm um möglichst realistische Darstellung sozialer Problematik sowie um optimale Annäherung an die Historizität des Stoffes. Diese erweitert und modifiziert er derart, daß den neuen Elementen mehr Gewicht zukommt als dem ursprünglichen Kohlhas-Stoff. In den Verweisen auf eine kommende Revolution sollte

man nicht unbesehen Aktualitätssignale sehen, die auf das etwaige Bevorstehen eines solchen Ereignisses in der Zeit des Autors anspielen. Auch hier bleibt Stramm m.E. auf der Ebene der Historizität und verweist lediglich auf eine anti-feudale Revolution, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Deutschen Reich kaum mehr Aktualität besaß.

7.8 Geyer

In dem 1910 erschienenen Drama *Michael Kohlhaas* von Ernst Geyer setzen sich die hervorstechendsten Züge der Bearbeitungen aus den beiden vorangegangenen Jahrzehnten fort: einerseits ein deutlicher Einfluß der Dramatik Hauptmanns, andererseits ein direkter Bezug auf das nationale Selbstverständnis der Gegenwart des Autors, des deutschen Kaiserreichs. Letztgenannter Aspekt betrifft bei Geyer jedoch nicht den Protagonisten als Helden echt germanischen Wesens, sondern wiederum den Kurfürsten von Brandenburg, den Vorfahren des deutschen Kaisers. Die Prophezeiung der Zigeunerin über die Zukunft des brandenburgischen Herrscherhauses verweist direkt auf Wilhelm II.: "Das Königreich wird ein Kaiserreich werden ... Und dann wird ein Herrscher kommen, so dem Reiche das Meer erobert ... seine Schiffe werden alle Meere befahren ... und das Kaiserreich wird ein Weltreich sein ..." (14). Diese offene Propaganda für die wilhelminische Flotten- und Kolonialpolitik bleibt jedoch das einzige Indiz deutschen Nationalgefühls in diesem Drama.

Die Beeinflussung durch Hauptmann äußert sich hier wiederum nur sprachlich, durch erkennbares Nachahmen der '*Florian Geyer-Sprache*'. Besonders die bei Hauptmann ständig gebrauchten, charakteristischen Fluchformeln—"Kotz Arsch," "Kotz Leichnam" etc.—verwendet auch Geyer häufig. Die in anderen Texten konstantierte Bemühung um Nähe zu den historischen Dokumenten, d.h. also die neue Konzeption des Geschichtsdramas, ist bei Geyer nicht anzutreffen.

Völlig unpräzise nennt er sein Stück im Untertitel eine Dramatisierung der Erzählung Kleists. Ganze Passagen sind fast im Wortlaut übernommen—z.B. das Gespräch zwischen Kohlhaas und Luther, oder die Staatsratssitzung am sächsischen Hof. Hinzugestaltet hat Geyer eine Liebesaffäre zwischen Kohlhaas und Anna, einer früheren Magd des Junkers. Doch hat dieser Zug keine bedeutende Funktion im Rahmen der Handlung und scheint so eher als publikumswirksames Element intendiert zu sein.

Die wenigen Änderungen, die Geyer an der Kleistschen Vorlage vornimmt, entschärfen das kritische Potential des Stoffes insofern, als sie, wie es bereits mehrfach bei anderen Bearbeitern gesehen werden konnte, die sächsische Obrigkeit in ein günstigeres Licht rücken. Auch hier wurde der Kurfürst von seinen Höflingen hintergangen und ist fest entschlossen, gegen die Tronkas rücksichtslos vorzugehen: "Ich lasse sie fallen, beide! bei der ersten Gelegenheit, so sich bietet!" (88). In der Ratssitzung folgt er nicht den "staatsklugen" Vorschlägen des Hinz, sondern dem Grafen Wrede, der "schlicht Recht tun" (86) fordert. Gleichwohl wird die zugesagte Amnestie aufgehoben, da bei dem Tumult um den Abdecker der Kämmerer Kunz nicht etwa verletzt, sondern erschlagen wird.

Zu einer wirklichen Verurteilung der von Kohlhaas verübten Gewalttaten kommt es in diesem Drama indessen nie. Der Protagonist selbst erkennt das gegen ihn gefällte Todesurteil nicht an und sieht sich als Märtyrer des Rechts gerichtet: "Mich verdammen sie hie uf Erden, Gott kann kein 'schuldig!' über mich sprechen, denn ich bins nit, bin nit schuldig! ... Und darumb sehne ich mich fort vun hie und sterbe gern als Märtyrer einer guten Sache!" (121f.). In einer Schlußvision verklärt Anna den Hingerichteten gar zu einer Christus-Gestalt: "Weh euch ... , Daß ihr diesen gemordet! Sehet ihr nit, wie ihn der Vater im Himmel empfänget! Er ist ein Märtyrer!" (128). Die offensichtliche Anerkennung des Rechts auf Selbsthilfe und die Erhebung des Kohlhaas zum Märtyrer

legen die Vermutung nahe, daß diese Bearbeitung von Rudolf von Iherings Auslegung des *Michael Kohlhaas* beeinflußt ist.

Gehört Geyers Bearbeitung sicherlich zu den unselbständigsten und farblosesten, so sind zwei kurze Szenen des Stückes dramatisch nicht uninteressant. Es handelt sich um zwei 'Volksszenen', die in Gestaltung und Funktion an ähnliche Szenen bei Georg Büchner erinnern.²³ Die erste dieser Szenen spielt auf dem Dresdner Jahrmarkt. Dialogketten mehrerer vorübergehender Figuren vermitteln einerseits ein volkstümliches Stimmungsbild, andererseits handlungswichtige Informationen, dann aber auch nicht unmittelbar mit der Handlung verbundene Aussagen, die dem Verfasser offensichtlich wichtig sind. So erfahren wir etwas über den Aberglauben des Kurfürsten, über das bei den Deutschen so brotlose Gewerbe der Kunst, und werden Zeugen eines kurzen Disputs über die poetische Qualität der deutschen Sprache. Eine ähnliche, wenngleich weniger vielschichtige Szene gestaltet Geyer auf dem Richtplatz in Berlin. Allgemeiner Tenor der Gespräche zwischen verschiedenen Bürgern ist die Forderung nach Abschaffung der Todesstrafe, ein sehr aktuelles Thema der wilhelminischen Ära und damit ein, mit dem Stoff durchaus zu vereinbarender Aktualitätsverweis. Solche, die Einheit der Handlung durchbrechende, epische Szenen, wie sie in der Geschichte des deutschen Dramas bis dahin v.a. von Lenz und Büchner gestaltet worden waren, ragen aus diesem sonst eher wie ein Gesellenstück anmutenden Drama heraus. Daß sie im Zuge der neuen Büchner-Rezeption entstanden sind, ist wahrscheinlich.

²³Die Rezeption Büchners war um die Jahrhundertwende besonders intensiv. 1902 kam es in Berlin zur Uraufführung von *Dantons Tod*. Vgl. dazu das entsprechende Kapitel bei Hauschild.

7.9 Klasing

Am Ende der zahlreichen Bearbeitungen des Stoffes im wilhelminischen Deutschland steht Hermann Klasings Tragödie *Michael Kohlhaas*.²⁴ Das Stück ist kaum mehr als eine Pflicht- oder Stilübung im Verfassen dramatischer Dichtungen. Bar fast jeglicher Eigenständigkeit hat Klasing die Erzählung Kleist in Blankverse umgeschrieben, wobei sein Interesse eher formalen als inhaltlichen Aspekten gegolten haben dürfte. Vom Naturalismus vorangegangener Bearbeitungen ist in diesem Drama keine Spur enthalten; der Verfasser orientiert sich wieder epigonal an der Klassik.

Da Klasing in seinem relativ kurzen Text fast die gesamte Handlung der Kleistschen Erzählung—mit Ausnahme der Zigeunerin/Kapsel-Episode, die sich nur schwerlich der hier zugrundeliegenden Tragödienkonzeption integrieren ließe—unterbringt, ist er zu langen, oft überlangen Erzählpassagen genötigt, in denen zurückliegende Ereignisse berichtet werden. Dadurch verliert das Stück erheblich an dramatischer Intensität.

Wie manche frühere Bearbeitung bringt auch diese Kohlhaasens Abkehr von der Gewalt als Ergebnis tragischer Erkenntnis auf die Bühne: "Und war's nicht Lüge, daß ich meinem Haß / Den Mantel heiliger Pflichten umgehängt? / Nein, nichts an mir ist echt, als dieser Haß, / Der wilde, ungestillte Durst nach Rache" (41). Klasing hat die Einsicht des Protagonisten in sein Fehlen psychologisch motiviert: nicht übereilte Selbsthilfe, sondern sein innerster Antrieb, der Haß, spricht ihn schuldig. Auf diese Weise wird die persönliche Schuld des Kohlhaas stärker betont als in solchen Dramen, in denen seine Verfehlung dadurch begründet wird, daß der sächsische Kurfürst nicht von seinen Beschwerden wußte. Andererseits fungiert die hier vorgenommene Reduzierung des Kampfes gegen eine ungerecht handelnde Obrigkeit auf persönlichen Haß als negative Bewertung der Empörung gegen die Macht.

²⁴Es war nicht möglich, die genaue Entstehungszeit des Stückes zu ermitteln. Doch nach Klasings Angaben im Vorwort zu seinen Dramen muß diese etwa um 1910 angenommen werden.

Doch bleibt diese Einsicht des Kohlhaas nur leere Rhetorik, ohne wirkliche Konsequenz, da es Klasing eher darum zu gehen scheint, 'vorschriftsmäßig' im dritten Akt eine solche Szene der tragischen Einsicht unterzubringen, als um den logischen Zusammenhang seines Gesamttextes. Als die Amnestie gebrochen wird, sieht sich Kohlhaas wieder einzig als ehrenhafter Streiter ums Recht, von privatem Haß als eigentlichem Motiv ist nun nicht mehr die Rede. Und zuletzt sieht er eben so abrupt sein Unrecht wieder ein, als er vom Kaiser wegen Landfriedensbruch angeklagt wird. Auch Klasing scheitert an der Schwierigkeit, seine Konzeption des Tragischen mit möglichst großer Nähe zum Text Kleists zu vereinbaren. Indem er immer wieder auf den Handlungsverlauf der Erzählung zurückgreift, schafft er Brüche in der Konsistenz des Charakters seines Protagonisten.

Klasings auffälligste Modifikation gegenüber Kleist liegt in der Abschwächung der Obrigkeitskritik durch Freisprechung des Herrschers von Schuld. Kunz von Tronka ist hier der eigentliche Intrigant am sächsischen Hofe. Zwar bekennt sich der Kurfürst in der Sitzung des Staatsrates schuldig, weil er dem Rat seines Kämmerers, die Klage des Kohlhaas abzuweisen, gefolgt war; doch Kunz ist eindeutig der Schuldige, weil er den Herrscher hinterging. Auch ist er es, der eigenmächtig die Amnestie bricht und, ohne Wissen seines Herrn, die Klage am kaiserlichen Hofe einreicht. Der Kurfürst dagegen versucht verzweifelt, selbst durch ein Gnadengesuch, Michael Kohlhaas zu retten. Diese positive Darstellung des Herrschers—selbstverständlich bleibt auch Luther über jeglicher Kritik erhaben—fügt sich reibungslos in die, das kritische Potential des Stoffes abschwächende Tendenz dieser recht dürftigen Bearbeitung.

Kapitel 8

Zwischen Nationalsozialismus und Widerstand

Die wahre Flut von Bearbeitungen des Kohlhaas-Stoffes aus den beiden Dekaden um die Jahrhundertwende brach nach 1910 vorerst ab. Einerseits ist anzunehmen, daß nach einer solchen Fülle von Kohlhaas-Dramen der Stoff an Anreiz zu neuerlicher Bearbeitung einbüßte; andererseits eignete sich die Gestalt des Kohlhaas kaum zur Identifikationsfigur der Deutschen in der Weimarer Republik, wie sie sich den völkischen Ideologien des Kaiserreichs angeboten hatte. Doch sollte dies nur vorübergehend so sein, ebenso vorübergehend, wie diese demokratische Republik uns im Rückblick erscheinen muß. Der Kohlhaas-Stoff weckte bald das Interesse der Feinde dieser Republik, die sich in seinem Helden wiederzuerkennen vermeinten.¹

8.1 Bronnen

Arnolt Bronnens Hörspiel *Michael Kohlhaas* erschien erstmals im Jahre 1929 im Druck, und 1948 in einer überarbeiteten Schauspielfassung.² Die gemeinsame Besprechung beider Fassungen eignet sich hervorragend als Einstieg in die Behandlung derjenigen Bearbeitungen, die während der Periode der nationalsozialistischen Diktatur entstanden, da sich in ihnen zwei charakteristische, zeitspezifische und mithin aktualitätsbezogene Konzeptionen der Kohlhaas-Gestalt ermitteln lassen. Bronnens Texte, nur wenig vor

¹Der Text der einzigen, in den Anfangsjahren der Weimarer Republik (1920) entstandenen Bearbeitung von Hans Saßmann liegt mir leider nicht vor.

²Im folgenden werden Zitate aus der ersten Fassung mit 'A' gekennzeichnet, solche aus der späteren Fassung dagegen mit 'B'.

und unmittelbar nach dem Dritten Reich entstanden, setzen gleichsam einen Rahmen, innerhalb dessen Kohlhaas vom nationalsozialistischen Vorstreiter zum Widerstandskämpfer wird.

Sowohl zeitgenössische Rezensionen, als auch neuere Untersuchungen bestätigen, daß Bronnens Hörspiel ein gelungenes und sehr erfolgreiches Exempel des Genres war (Angermeyer; Kleinschmid). Wie Bronnen selbst in seiner autobiographischen Schrift *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll* hervorhebt, fand das Manuskript bei seinen Auftraggebern, den Redakteuren der 'Berliner Funkstunde', derart große Anerkennung, daß es im Rahmen der Festlichkeiten zur Feier des fünfjährigen Jubiläums des deutschen Rundfunks im November 1928 uraufgeführt wurde (166).³

Die Eigenständigkeit der ersten Bearbeitung Bronnens beschränkt sich fast ausschließlich auf eine Umarbeitung des Kleistschen Textes gemäß den Möglichkeiten des auditiven Mediums. Das Titelblatt der veröffentlichten Erstfassung vermerkt dies in angemessener Weise, indem es Kleist als Autor, Bronnen aber als Bearbeiter für "Funk und Bühne" nennt.⁴ Im wesentlichen hat dieser große Teile der Erzählung dialogisiert, einschließlich mehrerer Erzählerpassagen, die auf zwei Stimmen, einen "Anfrager" und einen "Ansager", verteilt werden. Vor jede der insgesamt achtzehn Szenen stellt Bronnen einen kurzen Dialog, in dem auf eine Frage des Anfragers die Antwort des Ansagers zur nächsten Szene überleitet, oder wo längere Erzählpassagen, wie die Aufzählung der einzelnen Schlachten zwischen dem Überfall auf die Tronkenburg und der Quartiernahme im Lützener Schloß, auf beide Stimmen verteilt, gerafft wiedergegeben werden.

Es ist offensichtlich, daß hier erstmals in einer dramatischen Bearbeitung des Stoffes

³Da es zu dieser Zeit noch keine technischen Mittel zur Aufzeichnung von Programmen gab, handelte es sich bei solchen Hörspielen um Live-Sendungen. Vgl. Würfel (22).

⁴Diese Fassung war demnach auch als Bühnentext gedacht, erlebte nach Bronnens Angaben auch zwei Aufführungen (*Protokoll* 211).

die traditionelle, 'aristotelische' Form des Dramas vollständig aufgegeben wird. Bronnens Text orientiert sich an der 'epischen' Dramenkonzeption Meyerholds, Piscators und Brechts. Doch zeigt sich diese deutlich in der Einteilung des Stückes in zahlreiche, kleinere Szenen, so versteht es Bronnen hier anscheinend noch nicht, die vollen epischen Möglichkeiten seiner Anfrager- und Ansager-Stimmen (bzw. -Rollen) zu nutzen. Was auf den ersten Blick ein, v.a. von Brecht her bekanntes episches Element zu sein scheint, die Schaffung einer, der Handlungsebene übergeordneten Kommentatorebene, entpuppt sich bald als recht einfallslose, oftmals geradezu plumpe Dialogisierung Kleistscher Erzählerpassagen. Als veranschaulichendes Beispiel diene folgende charakteristische Dialogstelle, die auf Kohlhaasens Entschluß folgt, den Junker persönlich über den vom Burgvogt geforderten Paßschein zu befragen:

Anfrager: Jetzt traten wohl die beiden, mit ihren Blicken einander messend, in den Saal?

Ansager: Der Junker saß eben mit einigen munteren Freunden unter unendlichem Gelächter beim Becher, als Kohlhaas sich ihm näherte. (A 12)

Beide Sätze sind fast wörtlich Kleists Text entnommen. Doch nicht nur ist die Frageposition des Anfragers hier im Grunde irrelevant; auch ist die Notwendigkeit einer Aufteilung solcher Passagen auf die beiden Sprecher nicht gegeben, ihre Funktion ist kaum einsichtig, da keine gegensätzlichen Positionen vertreten werden. Bronnen zeigt sich hier als Brecht-Epigone, der dessen dramentechnischen Neuerungen als Versatzstücke übernimmt, ohne ihr volles Potential wirklich anwenden zu können.

In der Schauspielfassung von 1948 hat der Autor diese Mängel überzeugend behoben. Die Erzählebene wird nun zu einer Gerichtsebene, auf der ein Ankläger und ein Verteidiger, unter direkter Hinwendung zum Publikum, den Fall 'Kohlhaas' vorführen,

kontrovers kommentieren und dem Publikum die urteilende Funktion des Richters überantworten. Die erste Szene, von der der früheren Fassung deutlich abweichend, bringt sogleich mehrere Möglichkeiten dieser Neubearbeitung der erzählerischen Teile des Textes zur Anwendung:

Ankläger: Ich bin der Ankläger.

Verteidiger: Ich bin der Verteidiger.

Beide: (Mit einer Verbeugung zum Publikum) Sie sind der Richter.

Ankläger: Angeklagt ist Michael Kohlhaas.

Verteidiger: ... Einer der rechtschaffensten,—

Ankläger: Und entsetzlichsten,—

Verteidiger: Menschen seiner Zeit ...

...

Die Welt müßte sein Andenken segnen.—

Ankläger: Wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte,—

Verteidiger: Das Rechts-Gefühl aber,—

Ankläger: Machte ihn zum Räuber und Mörder!

Verteidiger: Das Hohe Gericht wird darüber befinden.

Ankläger: Ihr Argument! Beginnen wir! (B 5f.)

Obwohl auch hier der Kleistsche Wortlaut weitgehend beibehalten wird, ist die Verteilung der gegensätzlichen Beurteilung des Protagonisten eine sehr gelungene formale Umsetzung des narrativen Textes in einen dramatischen. Durch die letzten Worte des Anklägers wird die nun folgende Handlung gleichsam zum Spiel im Spiel, zum Zeigetheater, etwa Brechts Stück *Der kaukasische Kreidekreis* vergleichbar. Demnach hat

sich Bronnen in dieser Fassung die sehr aktuellen Konventionen des epischen Theaters wirkungsvoller zu eigen gemacht.

Bronnen hat die neutralen Frage- und Antwortsätze des Hörspiels konsequent in die kontroversen Positionen von Ankläger und Verteidiger umgewandelt. So wird aus der Frage: "Aber die Wittenberger hielten ihren Junker, dem sie soviel verdankten [nämlich die Brandanschläge auf ihre Stadt]?" (A 30), durch Weglassen des Fragezeichens ein eindeutig ironischer Kommentar des Verteidigers (B 37). Nachdem das Amnestieangebot des sächsischen Kurfürsten verkündet wird, leitet der Anfrager wiederum nur zur nächsten Szene über mit der Frage: "Wie deutete der Roßkamm diese Bedingungen?" (A 40). Der Ankläger in der späteren Fassung dagegen behauptet parteiisch: "Natürlich spottete der Angeklagte über solche Bedingungen!" (B 52).

An gänzlich neuen Textpassagen finden sich im Schauspiel von 1948 überwiegend solche, in denen der Verteidiger heftige Justizkritik äußert: "Doch das Gesetz ist geschändet durch Hochmut und Mißbrauch" (B 78); oder: "Doch auch das kaiserliche Recht gibt Recht nur auf Kosten der Gerechtigkeit" (B 85), kommentiert er die Verurteilung des Kohlhaas durch das kaiserliche Gericht. Umfangreichster Zusatz in der zweiten Fassung ist eine gänzlich neue Schlußszene, ein zusammenfassender Streitdialog zwischen Ankläger und Verteidiger, mit abschließendem Apell an den Richter, d.h. das Publikum. Auf diese Szene wird weiter unten genauer einzugehen sein.

Es fällt auf, daß Bronnen in seiner Autobiographie zwar ausnahmslos über das Hörspiel von 1929 schreibt, sich dabei aber stets auf den Text der Schauspielfassung von 1948 bezieht, aus dem er auch eine zweiseitige Passage abdruckt (189–191).⁵ Hinzu kommt, daß sich auf der, dem Titelblatt folgenden Seite des jüngeren Textes der Vermerk findet: "Erstdruck: 1929," was, angesichts der eklatanten Veränderungen

⁵Schillinger geht übrigens in seiner Dissertation mit keiner Silbe auf die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen ein. Offensichtlich benutzte er nur die spätere.

keineswegs korrekt ist. Sollte dies ein Versehen Bronnens sein, oder steckt womöglich mehr hinter diesen Fehlern? Immerhin hat Bronnen in den zwei Jahrzehnten, die zwischen seinen beiden Kohlhaas-Bearbeitungen liegen, eine verblüffende Wandlung vom militanten Faschisten zum überzeugten Kommunisten—und später konformen DDR-Bürger—durchgemacht. Seine Autobiographie ist im wesentlichen ein apologetisches Unternehmen, zu kaum einem anderen Zwecke geschrieben, als zu dem, einerseits sein Engagement für die Nationalsozialisten und seine offene Verteidigung faschistischer Feme-Mörder herunterzuspielen, andererseits seine Rolle im Widerstand gegen das Nazi-Regime aufzuwerten. Und eben diese Intention reflektiert, wie gezeigt werden wird, auch seine Neufassung des *Michael Kohlhaas*, dessen erste Version Bronnen meiner Meinung nach bewußt 'vergißt', nein: unterschlägt.

Neben den bisher genannten Veränderungen hat Bronnen konsequent das im ersten Text mehrfach beschwörend gebrauchte Wort "Deutschland" durch "unser Land" ersetzt. Nagelschmidt, im Hörspiel ein übler Verbrecher, der vorgibt, "zur Ehre Gottes" (A 49) den Kampf des Kohlhaas fortgeführt zu haben, tut dies nun "zur Ehre des Volkes" (B 65). Der Verteidiger bestätigt diese neue, positive Rolle: "Zwar wirr und roh in seinen Plänen, doch unbeirrbar in seinem Glauben, verfolgt [Nagelschmidt] das Ziel der Volksbefreiung" (B 74). Aus dem Banditen ist nun ein Widerstandskämpfer geworden.

Das Schlußwort hat in der ersten Fassung die sehr positive Gestalt Martin Luthers. Er verurteilt nicht etwa die Rebellion des Kohlhaas, sondern klagt die Justiz an, " ... Richter und Juristen, die diesen toten Mann in einem Nebel von Akten und Sprüchen gen Himmel sandten" (A 69). Der emotional aufgeladene Angriff auf das positive Recht endet in der lapidaren Behauptung, daß hier aus Unrecht Recht, aus Recht Unrecht gemacht wurde. Mit eben solchen Apellen aber, die beanspruchen, daß es gewissermaßen Ausnahmesituationen gebe, in denen kapitale Verbrechen nicht

strafwürdig seien, hat Bronnen in seinem 1930 erschienenen Roman *Roßbach* die terroristischen Aktivitäten faschistischer Feme-Mörder verteidigt.⁶ Die fast gleiche Entstehungszeit beider Texte und die diesen gemeinsame Rechtfertigung von Verbrechen, weil sie im Interesse Deutschlands geschahen, legen eine Verbindung nahe, die Bronnens aktuelles Interesse am Stoff in der ersten Bearbeitung verdeutlicht: ein Deutscher wird von deutschen Gerichten verurteilt, obwohl er zutiefst richtig, weil im Sinne der Nation—wenngleich gegen bestehende Gesetze—handelt: “Dem Kohlhaas muß, damit Deutschland an sich glaube, sein Recht werden” (A 65), läßt Bronnen den Erzkanzler von Geusau verkünden. Auf ähnliche Weise wird in *Roßbach* der verurteilte Oberleutnant Schulz, ein Führer der Schwarzen Reichswehr und Organisator zahlreicher Feme-Morde—“... der das getan hat, was jeder Deutsche an seiner Stelle hätte tun müssen”! (*Roßbach* 11)—verteidigt.⁷

In seiner Bearbeitung aus den letzten Jahren der Weimarer Republik dient Bronnen so der historische Stoff als Gleichnis für ein aktuelles Anliegen. Es sind in erster Linie seine Zusätze auf der Historizitätsebene des Stoffes, der Verweis Geusaus auf das Geschick Deutschlands, sowie die Justizkritik Luthers, die Aktualitätsbezüge herstellen.⁸

In der jüngeren Fassung fallen nicht nur Geusaus Worte, sondern auch die Schlußsätze Luthers völlig weg. Dieser ist nun auch keine entschieden positive Gestalt mehr. Die Kritik, die der Verteidiger an ihm übt, reflektiert eine marxistische Beurteilung Luthers: “Der Reformator ist den revolutionären Kräften, die ihn emporgehoben haben, bereits abtrünnig geworden” (B 46). Schließlich ist es auch der Verteidiger, der einen kräftigen Schlußapell an das Publikum richtet:

⁶Zu den Aktionen des Freikorps ‘Roßbach’ siehe Gumbel (132–210).

⁷Zu den Verbrechen des Paul Schulz siehe die zahlreichen Belege bei Gumbel.

⁸Die angemessene Beachtung fand Bronnens Stück auch in einer nationalsozialistischen Zeitschrift, wo es als “die erste große endgültige nationalsozialistische Fassung der Kohlhaas-Tragödie” gefeiert wurde. Zitat nach Münch (143).

Hier begann der Kampf von unten her gegen die Willkür,
Warnend die Mächtigen vor der Entartung der Macht; ...

...

Es gibt nicht zweierlei Recht für oben und unten,
Sondern das Recht des Volkes allein;

...

Darum beschwöre ich Sie:

Sprechen Sie ihn frei! Frei! Frei!

... schaffen Sie aus der Gerechtigkeit der Wenigen die Gerechtigkeit aller,

DENN DIE GERECHTIGKEIT IST DIE WURZEL DER FREIHEIT

(B 95f.)

Kohlhaas ist nun also zum Widerstandskämpfer umfunktioniert worden, zum Volksbefreier und Vorstreiter einer sozialistischen Revolution. Fraglos eignet sich die Gestalt zu dieser Besetzung. Doch die aufgezeigten Veränderungen, im Verein mit Bronnens offenbarem Unterschlagen der ersten Fassung, lassen diesen Text zum Pendant seiner apologetischen Autobiographie werden, in der es ihm um die Reinwaschung seiner politischen Vergangenheit geht. Die unterschwellige, intendierte Aussage lautet: wer ein solches Drama um den Widerstandskampf gegen Unterdrückung verfaßt, kann kein wirklicher Faschist gewesen sein.⁹

Wie bereits eingangs bemerkt, enthalten diese beiden Bearbeitungen durch Arnolt

⁹Es überrascht, daß Münch in ihrer Dissertation über Bronnen den Charakter der Erstfassung nicht erkennt. Sie sieht deren positive Rezeption von rechts sowie die ablehnende Beurteilung von links nicht im Text selbst begründet, sondern als Ausdruck der erhitzten Gemüter. Darüber hinaus unterschätzt sie die Relevanz der Änderungen in der zweiten Fassung, die sie für geringfügig hält (143f.).

Bronnen beispielhaft zwei Möglichkeiten extrem entgegengesetzter Auffassung und Benutzung der Kohlhaas-Gestalt während der beiden Jahrzehnte, die zwischen ihrer jeweiligen Entstehung lagen: einmal, auf der Rezeption der Figur im Kaiserreich aufbauend, Kohlhaas als der 'wahre' Deutsche im Sinne nationalistischer Ideologie; zum andern aber als Figur des Widerstandes gegen die herrschende Diktatur. Diese beiden Extreme sollten einige der folgenden Texte—wenngleich nicht alle—bestimmen. Bevor diese jedoch im einzelnen besprochen werden, soll in einem Exkurs die Rezeption Kleists und seines *Michael Kohlhaas* im Nationalsozialismus skizziert werden.

8.2 Exkurs: Kleist und Kohlhaas im Nationalsozialismus

Die im Kaiserreich vorgefundene, völkisch-nationalistische Rezeption bestimmt auch die Aktualität des Kohlhaas-Stoffes für die Ideologen des Dritten Reiches. Für den Vorsitzenden der Kleist-Gesellschaft, den faschistischen Germanisten Georg Minde-Pouet, ist Kleist " ... zum Klassiker des nationalsozialistischen Deutschlands geworden. ... Zu Kleist stehen—heißt deutsch sein!" (Busch D 111) verkündet er im Jahre 1935.¹⁰ Den Selbstmord des Dichters verklärt er zum Märtyrertod, aus Verzweiflung über das damalige Elend des von Frankreich besetzten Deutschland (ebd.). Doch nicht nur die damaligen Größen der deutschen Literaturwissenschaft, auch ein Gauhauptstellenleiter weiß, " ... daß Heinrich von Kleist unser ist, weil wir Nationalsozialisten in ihm uns selber wiederfinden" (Busch D 100).

Auch hier ist es wieder die fragwürdige Rezeption der *Hermannsschlacht*, die das

¹⁰Dieses, und auch die meisten der Zitate in diesem Exkurs entstammen dem umfangreichen dokumentarischen Anhang aus der Untersuchung von Busch. Da dort die Nummerierung dieses Anhangs wieder mit Seite 1 einsetzt, werden, um Verwechslungen mit dem Hauptteil zu vermeiden, Zitate aus jenem mit 'D' vor der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

Kleistbild bestimmt. Das Drama wurde zum Spitzenreiter nationalsozialistischer Theaterproduktion (Reeve, "Hermannsschlacht" 267). Die im Grunde inhumane, barbarische Brutalität, mit der der Cheruskerfürst seine Gegner bekämpft, wird zum Ausdruck deutschen Wesens verklärt, dem, zur Erreichung seiner nationalen und mithin heiligen Zwecke, alle Mittel recht sind. Die Demütigung der Deutschen durch die Römer, durch Napoleon, durch die Siegermächte nach dem ersten Weltkrieg—all dies wurde in eins gesetzt, und Kleists Hermann wies den Weg, wie mit den Feinden des Reichs zu verfahren sei. Dazu bot sich auch die Gestalt des Michael Kohlhaas an, der, um sein Recht betrogen, dieses brutal und unbarmherzig zu erstreiten sucht.

Doch die im vorangegangenen Kapitel nur am Rande konstatierte Ambivalenz in der Beurteilung des Kohlhaas muß nun in einem Staat, der seine Bürger strengster Überwachung durch Gesetze überantwortet, offener hervorbrechen. Buschs Zusammenfassung der Beurteilung des Kleistschen Helden im Dritten Reich macht dies sehr deutlich:

In der faschistischen Rezeption reichen die Meinungen von der—seltenen—Forderung: 'Jeder ein Kohlhaas!' bis zur—häufigeren—Ablehnung. Zwar erscheint die Figur eines ... Empörers brauchbar, doch haben die Interpreten in der Regel eine Ahnung von der Gefährlichkeit der Kohlhaasschen Position. ... Es versteht sich, daß die Hinrichtung Kohlhaas' in der Regel als verdiente Strafe angesehen wird. (68)

Ähnlich wie in dem besprochenen Drama von Gertrud Prellwitz wird die als Naturkraft empfundene Gewalttätigkeit Kohlhaasens bewundert, doch seine Vergehen gegen die Gesetze der bestehenden Ordnung werden nicht gutgeheißen. Ein kurz vor der 'Machtergreifung' erschienener Aufsatz faßt diese Haltung treffend zusammen:

Kohlhaas aber ist ein Vertreter urwüchsiger bürgerlich-bäuerlicher Volkskraft. ... Wie die entfesselte Wucht des großen, breiten, schweren Kerls losbricht ... das ist von so elementarer Pracht, daß einem ganz deutsch-heimatlich dabei ums Herz wird. Es ist furor Teutonicus. Aber weil es Urkraft, weil es Elementarisches und Zerstörerisches ist, darum eignet diesem Wesen nicht die reine Affinität zum Gesetz. (Busch D 58)

Gerade in den Anfangsjahren des Dritten Reiches identifizieren die Ideologen gerne die Geschichte des Kohlhaas mit der sich im Aufbruch befindenden Nation. So heißt es in einer Besprechung der Stuttgarter Uraufführung der Kohlhaas-Oper des Dänen Paul von Klenau im November 1933: "Ganz Deutschland ist in diesen Tagen ja doch wieder ein einziger Kohlhaas; auch uns sind unsere Rappen genommen und ohne Berechtigung geschunden. Wir kämpfen um Frieden—wie Kohlhaas, um unsere Ehre und unser gutes Recht—wie Kohlhaas" (Busch D 125).¹¹ Der Kampf des Kleistschen Roßhändlers wird hier zum Gleichnis für den Kampf um die Rückgewinnung der nach dem ersten Weltkrieg verlorenen Gebiete: Kohlhaas als Streiter für Groß-Deutschland! Zu einer vergleichbaren Identifikation läßt sich ein Schreiber im Oktober 1933 im *Völkischen Beobachter* hinreißen. Der Beschluß des Michael Kohlhaas, nicht mehr länger in einem Land leben zu wollen, in welchem seine Rechte nicht geschützt werden, wird herangezogen, um den Austritt des Reiches aus dem Völkerbund mit einem Klassiker-Zitat zu rechtfertigen. Dazu werden dem Reichskanzler Hitler folgende Worte in den Mund gelegt: "Weil ich in einem Bund, in dem man meine Rechte nicht anerkennen will, nicht bleiben mag." (Busch D 70).

Wenngleich solchen Geistern die Identifikation mit der rücksichtslosen Gewalt des

¹¹Klenaus Oper, die hier nicht berücksichtigt werden kann, hat einige eindeutige Untertöne, die solche Identifikationen begünstigen. So läßt er z.B. den Chor der Räuber die folgenden Zeilen singen: "Heil Kohlhaas, heil unsrem Führer!"

Kohlhaas durchaus nicht schwer fallen dürfte, scheint es ihnen nun, nachdem sie die demokratische Republik zerstört und einen Staat in ihrem Sinne errichtet haben, geboten, die Gesetzesverstöße des Selbsthelfers zu verurteilen. Auch dies geschieht mit Verweisen auf die Gegenwart:

Natürlich ist von der Überschreitung, die Kohlhaas beging, abzusehen. Im vergangenen Jahrzehnt waren letztlich alle Nationalsozialisten solche Kämpfer für das deutsche Recht. Und wenn darüber hinaus ihr Kampf auch nicht zu einer Sache wurde, wie bei Kohlhaas, dann ist dies unbestreitbar das Verdienst unseres Führers. Er hat stets den Weg gefunden, eine Überschreitung dieses Rechtskampfes zu verhindern. (Busch D 113f.)

Erneut dient Kohlhaas als gleichnishafte Gestalt; sein Kampf wird der zum Rechtsstreit verdrehten Sabotage der Republik gleichgesetzt. Andererseits wird die Distanzierung von seinem Widerstand gegen despotische Obrigkeit dazu benutzt, die eigenen Verbrechen zu bagatellisieren und sanktionieren. In einer anderen Publikation geschieht diese Distanzierung durch die Verlegung des Kohlhaas-Falles in eine sagenhafte Vorzeit, in der nun mal andere Gesetze herrschten:

Der 'Sagamann' ist mit seiner Selbstrache im Recht, weil es in seiner Welt den Staat nicht gibt. In einem Staatsvolk aber ist eine andere Ordnung in Geltung. ... Zucht, Dienst und Gliedschaft sind die Forderungen, die den 'germanischen' Menschen im Zeitalter des Staates unter Verantwortung genommen haben. (Busch D 120)

Hinter der ausdrücklichen Betonung der Disziplin und Einordnung in das Staatsgebilde verbergen sich die tiefen Vorbehalte, die diese Ideologen gegen die Gestalt des Rebellen und Aufrührers hegen—hegen müssen.

Der fiktive Dialog zweier Freunde aus einem SS-Leitheft faßt die ambivalente Haltung der Nationalsozialisten zu Kohlhaas treffend zusammen. Die inhumane, menschenverachtende nationale Arroganz, und die Vorbehalte gegen den Widerstand, all das ist hier noch einmal beispielhaft vereint:

Kleist ... wollte den semmelweichen deutschen Spießbürgern seiner Zeit klarmachen, daß man um sein Recht nicht bei fremden Gerichten winseln und betteln soll, sondern es mit anständiger Haltung, aber brutalster Rücksichtslosigkeit suchen soll. Das ist ein Standpunkt, den du als SS-Mann und Soldat sicherlich billigen kannst. ... [Doch] wenn wir jedes Urteil, das uns keine volle Gerechtigkeit werden läßt, gleich nach der Art von Kohlhaase [sic] beantworten wollten, so sähe unser Deutschland wie Wildwest aus oder wie das Gangsterland Roosevelts. (Busch D 128f.)

Die Identifikation des Kleistschen Kohlhaas mit dem Geist des Nationalsozialismus findet sich übrigens nicht nur bei den Ideologen dieser Richtung, sondern auch bei ihren Kritikern. So schreibt ein französischer Autor im Jahre 1937 über Kohlhaas: "Scheußliche Übersteigerung von Minderwertigkeitskomplexen, keinerlei begründete Ansprüche, aber Freude daran, Ansprüche um der Ansprüche willen zu erheben, Menschen- und Götterdämmerung, Verherrlichung einer kosmischen Sintflut: der ganze Hitler ist da."¹² Man sieht, daß die deutschen Ideologen keinen Alleinanspruch auf haarsträubende Textexegese geltend machen können.

Doch die Parteilichkeit solcher Aktualitätsbezüge und ideologischer Besetzungen, die Ambivalenz der literarischen Figur eines Rebellen, und nicht zuletzt auch die relative Offenheit literarischer Texte zeigt sich andererseits wieder darin, daß der gleiche Kontext der Erzählung, der in einem der obigen Zitate herangezogen wurde, um

¹²Zitiert nach Hagedorn (97).

den Austritt aus dem Völkerbund zu rechtfertigen, in einem anderen Text Protest und Widerstand gegen das Nazi-Regime unterstreicht. In Lion Feuchtwangers Exilroman *Die Geschwister Oppenheim* begeht der junge Berthold Oppenheim Selbstmord, als er von seinem faschistischen Lehrer zur öffentlichen Selbstdiffamierung gezwungen werden soll. Auf seinem Schreibtisch hinterläßt er, als Abschiedsnotiz, ein Zitat aus Kleists Erzählung: “ ‘Lieber ein Hund sein, wenn ich von Füßen getreten werden soll, als ein Mensch!’ ” (262). Für Berthold ist Kleist Teil einer deutschen Tradition von Aufklärungsgeist und Humanität, an deren Zerstörung er bis zuletzt nicht glauben kann.¹³

8.3 Mayer-Exner

Die ambivalente Beurteilung des Michael Kohlhaas durch die Nationalsozialisten reflektiert geradezu musterhaft eine bereits 1933 entstandene Bearbeitung des Stoffes von Karl Mayer-Exner, *Ein Mann sucht Gerechtigkeit*. In einer Vorbemerkung läßt uns der Verfasser wissen, was er mit seinem Werk ausdrücken wollte. Dieses solle zeigen, daß die Rebellion, als “Aufbruch der genotzüchtigten Menge,” gerechtfertigt ist, “... wenn seitens der herrschenden Macht wertvolle Aufbaukräfte eines Volkes gewaltsam niedergehalten werden” (3). Die dem Stoff so zentralen Probleme der Gerechtigkeit und des Widerstands gegen Despotismus werden hier bereits aufgegeben zugunsten einer völkisch-nationalen Umdeutung. Der Aktualitätsbezug, und damit das Interesse dieses Bearbeiters, ist klar: mit der Macht, die das Volk an seinem Aufbau hindert, kann nur die Weimarer Republik gemeint sein, was im nächsten Satz prompt bestätigt wird. Der Kampf des Kohlhaas wird, wie uns dies bereits mehrfach im vorangegangenen Exkurs begegnet war, zum Gleichnis für den “Aufbruch” der Deutschen:

¹³Bezeichnenderweise entsteht der Konflikt zwischen Berthold und dem Lehrer über der Beurteilung des Cheruskers Hermann, dessen Verständnis dieser einem Juden schlicht abspricht.

Und da nun während der verflossenen Monate auch Deutschland einen solchen Aufbruch erlebte, denke ich, mit meiner Arbeit ... ein Spiegelbild heutiger deutscher Geschehnisse, in meinem Helden geradezu ein Symbol des deutschen Volkes von heute zu geben (ebd.)

Was jedoch die Beurteilung des Verhältnisses Kohlhaasens zu Gesetz und Obrigkeit angeht, so zieht sich Mayer-Exner geschickt aus der Affäre, indem er sein Drama einfach mit dem dritten Akt, dem Entschluß zum Kampf, abbricht, weil ihn, wie er meint, " ... das Ergebnis der revolutionären Handlung meines Helden nicht interessieren konnte. Mag schon was immer mit ihm geschehen. Er hat das Recht der mißbrauchten Kreatur auf seiner Seite" (ebd.). Der Verfasser weicht hier nicht nur einer Stellungnahme zum Problem der Gerechtigkeit, das ihn ohnehin nicht interessiert, aus; auch er bemüht wieder den Mythos der Gewalt als naturnotwendiger, eruptiver und rücksichtsloser Urkraft, die sich, da sie Natur ist, moralischer Beurteilung entzieht. Auf der Aktualitätsebene dieses Textes meint dies: die inneren und äußeren Feinde, die Deutschland lange genug demütigten, haben sich die Folgen selbst zuzuschreiben, die Opfer werden zu Schuldigen gemacht. Die propagierte Identifikation des Protagonisten mit den Deutschen von 1933 verleiht Worten wie den folgenden, die der Autor jenem in den Mund legt, einen deutlichen Aktualitätsbezug: "Dulden ist das Ende, und lassen wir uns heute treten, so müssen wir uns *immer* treten lassen, bis wir eines Tages alle zertrampelt sind" (58). Solche Worte könnten auch in Kleists Erzählung stehen. Doch im Jahre 1933 werden sie zu Aktualitätssignalen und verweisen auf den Widerstand der 'Nation im Aufbruch' gegen die Bedingungen des Versailler Vertrages.

Wie bisher nur wenige andere Bearbeiter ändert auch Mayer-Exner die überlieferte historische Zeit der Handlung, und wie jene modifiziert auch er damit ein Element der Historizitätsebene, wobei jedoch sein eigentliches Anliegen sich als eindeutig aktuelles

herausstellt. Die Vorverlegung des Geschehens auf die Jahre 1519–1521 geschieht, um die Handlung in einen spezifischen historischen Kontext einzubetten. Der Ablauf des Dramas vollzieht sich vor dem Hintergrund bedeutender Ereignisse: des Todes von Kaiser Maximilian und der Wahl des Spaniers Karl zu seinem Nachfolger.

Maximilian wird zum guten—*deutschen*—Kaiser des Volkes verklärt. Mit seinem Landfrieden hatte er Junkern vom Schlage der Tronkas entgegengewirkt. Daher begrüßen diese sein Ableben: "... wenn das für uns nicht Morgenluft bedeutet" (16). In seiner Beurteilung dieser Höflinge schien der alte Kaiser den Bürgern seines Reiches viel näher zu stehen. Ein Dresdner Rat, den der Kämmerer Kunz zur Intrige gegen Kohlhaas zwingen will, weigert sich standhaft und weiß sich dabei in Übereinstimmung mit dem früheren Herrscher: "Weiß Gott, ich hasse nun einmal die Herren, die auch der tote Kaiser nicht verdauen konnte" (25). Solche umgangssprachliche Wendungen dienen mehrfach dazu, Maximilian zum Volkskaiser zu stilisieren.

Karl V. dagegen ist kein Deutscher, und von vorneherein haftet seiner Wahl der Geruch der Korruption an. Die nötigen Stimmen dazu hat ihm, so wird behauptet, Fugger gekauft. Der Kastellan im kurfürstlichen Schloß zu Berlin faßt diese Unterstellungen wie folgt zusammen: "Der neue Kaiser ist wohl Karl von Spanien. Jedoch der neue Herr von Deutschland ist ein Krämer" (62). Hier offenbart sich die aktualitätsbezogene Absicht, die den Autor bei der Änderung der historischen Zeit der Handlung leitete, vollends. Der geschichtliche Stoff verweist auf die, von nationalsozialistischen Ideologen demagogisch behauptete Macht des jüdischen Finanzkapitals und die sogenannte 'Verjudung' des Landes. Wie der Widerstand des Kohlhaas die nationale Erneuerung der Gegenwart spiegeln soll, so soll das Reich unter Kaiser Karl als Spiegelbild der Weimarer Republik verstanden werden. Dieser Gegenwartsbezug wird völlig offen hergestellt, als der Kastellan sich über Kohlhaas äußert: "Wer weiß, ob Leute seines Schlages einmal nicht berufen sind, das deutsche Volk von seinen Fuggern

zu befreien?" (64). Eindeutiger läßt sich die Gestalt des Kohlhaas kaum zum Vorläufer der Nationalsozialisten machen.

Der ideologisch bestimmten Intention des Verfassers entsprechend, konzentriert sich Mayer-Exners Drama v.a. darauf, die Mächte zu zeigen, die, wie er in seiner Vorbemerkung verlauten ließ, "wertvolle Aufbaukräfte eines Volkes" unterdrücken. Neben der bereits besprochenen Problematik der Kaiserwahl zeigt er furchtsame, den Junkern unterwürfig gehorchende Beamte, darüber hinaus aber besonders deutlich die tiefe Verderbenheit der Tronkas.

Das Drama beginnt mit einem Familienessen der Tronkas, bei dem Wenzel den Beschluß äußert, von reisenden Kaufleuten Zoll zu erpressen, um seine Kasse aufzubessern. In einer späteren Szene begibt sich der Kämmerer Kunz auf die Dresdner Geheimschreiberei, um den Räten zu untersagen, Kohlhaas die gewünschte Bestätigung anzufertigen, die den Junker Wenzel ins Unrecht setzten würde. Dann zwingt er durch Drohungen den Advokaten des Roßhändlers, dessen Klage als unbegründet abzuweisen—dem korrupten Gelehrten des römischen Rechts gibt Mayer-Exner bezeichnenderweise den 'welschen' Namen Salvatori. Schließlich wirft Hans von Tronka die Bittschrift, die Lisbeth Kohlhaas nach Berlin bringt, ungeöffnet ins Feuer. Die meisten dieser Szenen, die beträchtlichen Raum in diesem ohnehin wenig umfangreichen Stück in Anspruch nehmen, finden sich so in keiner der bisher besprochenen Bearbeitungen. Sie alle sollen offensichtlich die innere Krankheit des Landes illustrieren, zu deren Bekämpfung Kohlhaas sich am Ende anschicken wird. Die unzufriedenen Bauern, die ihn schon lange zu ihrem Führer machen wollten, um sich sammelnd leitet dieser den Aufstand ein mit den Worten: "Im Namen geschändeten und erwachenden Menschentums ... " (74). Mit diesem Aufruf, in dem Mayer-Exner seine gerade erwachenden Volksgenossen sich wiedererkennen lassen wollte, endet das Drama.

Mayer-Exners Bearbeitung ist von Interesse aufgrund ihrer ideologischen Inhalte und des besondern Verhältnisses von Historizität und Aktualität. Keiner der bisher besprochenen Texte war bemüht, das Vergangene derart deutlich zum Spiegelbild des Gegenwärtigen zu machen. Doch vom ästhetischen Standpunkt ist dieses Werk minderwertig und sprachlich kaum eigenständig. Gelegentlich werden ganze Textpassagen von Kleist übernommen. Hin und wieder unterlaufen dem Verfasser peinliche Sprachanachronismen, so wenn Kohlhaas seine beiden Pferde als "... der Haupttreffer meiner Kollektion" (14) bezeichnet. Da der Autor die Handlung bis zum Entschluß zur Selbsthilfe auf drei Akte ausdehnt, sind manche Passagen langwierig und dramatisch irrelevant.

8.4 Brecht

Daß ein Schriftsteller wie Bertolt Brecht in seiner Auffassung der Gestalt des Michael Kohlhaas auf der entgegengesetzten Seite des Spektrums liegt, an diesem also eher als einem Widerstandskämpfer interessiert ist, wird niemand verwundern. Sein zwischen 1931 und 1934 entstandenes Drama *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe oder Reich und Reich gesellt sich gern* gestaltet zwar wieder einen eigenen Stoff, doch haben einige Handlungsteile eindeutige intertextuelle Bezüge zu Kleists *Michael Kohlhaas*.¹⁴

Brechts Drama will als Parabel auf den Faschismus verstanden werden, der in der Sicht dieses Autors durch ideologische Fabrikation und demagogisches Propagieren von Rassengegensätzen die tatsächlich existierenden Klassengegensätze verdeckt, mit der letztendlichen Funktion, diese zu erhalten, d.h. die Macht der herrschenden Klasse zu sichern. Ein bedeutender Strang der Dramenhandlung, die Ereignisse um "Callas mit den Gäulen," ist diesem zentralen Anliegen untergeordnet.

¹⁴Vgl. dazu auch die detaillierte Untersuchung von Mews.

Brechts Pächter Callas—der Name soll den des Kohlhaas assoziieren—war bereit, sich dem Bauernaufstand anzuschließen, wird dann jedoch zum Anhänger der vom Statthalter Iberin propagierten Rassenideologie, die die Front der verarmten Pächter dadurch zu spalten sucht, daß sie die beiden Rassen des Landes, Rundköpfe und Spitzköpfe bzw. Tschuchen und Tschichen gegeneinander kehrt. Die Spitzköpfe werden zu den Verursachern aller Mißstände erklärt. Callas macht sich diese Ideologie sofort zu eigen, nicht etwa, weil er davon persönlich überzeugt wäre, sondern weil er sich daraus einen ökonomischen Vorteil verspricht. Er begibt sich in die Hauptstadt, um von seinem tschichischen Pachtherrn das Erlassen der Pacht zu fordern.

In den Bemühungen des Callas, seine Forderungen durchzusetzen, verweist Brecht durch mehrere literarische Anspielungen auf Kleists Erzählung. Fest entschlossen beteuert Callas: "... ich komme nicht ohne Bescheinigung zurück!" (944). Diese Worte evozieren Kohlhaasens Gang nach Dresden, um sich den geforderten Paßschein zu beschaffen. Ein ähnlicher Verweis liegt in den Worten, mit denen man in der Hauptstadt von ihm spricht: "Er sucht sein Recht!" (949). Als sein Pachtherr in einem Rassenprozeß zum Tode verurteilt wird, eignet sich Callas kurzerhand zwei von dessen Pferden an und wird kurzfristig zum Volksheld "Callas mit den Gäulen"—ein solcher Titel wäre zweifellos auch für Kohlhaas denkbar. Wie Mews (70) zeigt, hat die sechste Szene des Stückes, in der Callas mit seinen beiden Pferden in die Stadt kommt, mehrere Parallelen zur Abdecker-Szene im *Michael Kohlhaas*: die Pferde sind physisch vorhanden und werden inspiziert; Callas ist, wie Kohlhaas in Dresden, ein Volksheld; schließlich wendet sich auch hier der Zorn des Volkes gegen die Obrigkeit und es kommt zu handgreiflichen Auseinandersetzungen.

Doch trotz dieser übereinstimmenden Parallelen ist es notwendig, auf die Unterschiede zwischen den beiden Gestalten zu achten. So handelt Callas von vornherein

unbestritten aus rein egoistischem Eigennutz, verdeutlicht in dem entscheidenden Umstand, daß er sich zwei Pferde widerrechtlich aneignet, wogegen dem Roßhändler Kohlhaas, der mehrfach und aufrichtig betont, es gehe ihm um die Sicherheit seiner Mitbürger, zwei Pferde genommen werden. Und während dieser einen Aufstand führt, um das Unrecht in der Welt abzuschaffen, trägt Callas dazu bei, die Erhebung der Bauern zu schwächen. Zudem greift er nicht zum Mittel der Selbsthilfe, sondern besteht auf einer gerichtlichen Bestätigung seines Anspruchs auf die Pferde. Callas ist also eher ein Michael Kohlhaas mit umgekehrten Vorzeichen, ein "inkonsequenter und kompromißbereiter Anti-Kohlhaas" (Mews 67).

Wie Brecht dagegen den Kleistschen Helden einschätzte, verdeutlichen seine Aufzeichnungen zu einem Filmentwurf:

Michael Kohlhaas. Nach der berühmten Erzählung des deutschen Klassikers Heinrich von Kleist, der, von den Faschisten reklamiert, in seiner richtigen historischen Gestalt wiederhergestellt werden muß. Thema: Der Kampf des frühkapitalistischen, noch revolutionären Klassenrechtes (bürgerliches Recht) gegen das feudale Privileg.¹⁵

Die Empörung über die nationalsozialistische Verfälschung des Kohlhaas unterstreicht die hier geäußerte Auffassung desselben als Revolutionär. Stellt man dieser Einschätzung einen Kommentar Brechts zu seinem eigenen Stück gegenüber, so wird die Deutung des Callas als Anti-Kohlhaas bestätigt. Jener, so Brecht, zeige "... den entscheidenden Mangel an realistischer Denkweise, die ihn einen Rechtsspruch dem Kampf mit der Waffe vorziehen läßt" (*Schriften* 1084).

So verweisen die im Drama nachgewiesenen intertextuellen Beziehungen zu Kleists *Michael Kohlhaas* von dem egoistischen, 'klassenverräterischen' Verhalten des Callas

¹⁵Zitiert nach Mews (65).

auf das positive Gegenbild eines klassenbewußten Revolutionärs. Da das Stück aber als eine Parabel auf die Machtergreifung des Faschismus gedacht ist, wird Kohlhaas, in positiver Brechung, zum Vorbild antifaschistischen Widerstands. Brechts Bearbeitungsverfahren ist demnach sowohl das der Übertragung—d.h. identifizierbare Elemente des Stoffes werden in eine andere Fabel integriert—, als auch das des Gegenentwurfs, mit der besonderen Wendung jedoch, daß dieser ein negativer ist und diese Negativität wiederum den Kohlhaas-Stoff als positive Vorlage gewissermaßen durchscheinen läßt.

Angemerkt sei hier noch, daß am Ende des Brechtschen Stückes Callas die Pferde wieder genommen werden, da die tschichischen Pächter zurückkehren. Die Ideologie Iberins diene nur dazu, den Aufstand der Bauern zu zerschlagen und die Macht der Reichen zu befestigen. Darin äußert sich Brechts fatale Unterschätzung des Faschismus während der frühen dreißiger Jahre,¹⁶ die er mit zahlreichen Emigranten teilte, und die eine offensichtliche Konsequenz der ideologisch verkürzten Einschätzung des Nationalsozialismus durch die Marxisten ist.

8.5 Gilbricht

Nicht alle Bearbeitungen, die während und v.a. unter der nationalsozialistischen Diktatur entstehen, signalisieren ihr aktuelles Interesse am Stoff derart ideologisch eindeutig, wie die bisher behandelten Texte aus dieser Periode. Das 1935 erschienene Drama *Michael Kohlhaas* von Walter Gilbricht scheint auf den ersten Blick ein eher neutrales Geschichtsdrama zu sein, das sich, teilweise unter Verwendung exakter Datenangaben, an den Fall des Hans Kohlhaase hält, wie er in der Studie C.A.H.Burkhardts geschildert wird. Nur an einer Stelle, in der letzten Szene des Stückes, finden sich gewisse völkisch-nationalistische Anklänge. Bei der Gerichtsverhandlung in Berlin

¹⁶Vgl. dazu Klaus-Detlef Müller (262).

wirft der sächsische Ankläger Kohlhaas vor, er beanspruche, mehr vom Recht zu verstehen, als die Gelehrten des römischen Rechts. Kohlhaasens Entgegnung bezieht sich auf die bekannte Unterscheidung von römischem und deutschem Recht, wie sie die Ideologen des späten 19. Jahrhunderts propagiert hatten:

Ich will mein schlichtes Recht, und ihr kommt mir mit euerm neuen römischen Recht aus Bologna geputzt daher! Ich bin ein Deutscher—mir passt die welsche Jacke nit. ... Das alte deutsche Recht brauchte keine doctores—es brauchte Blut, denn es stand im Herzen. (90)

Dies sind die bekannten irrationalen Behauptungen, nach denen der Deutsche, weil er deutsch ist, stets recht empfindet, sein Rechtsgefühl mithin zum Garanten für Gerechtigkeit wird. Doch stehen solch deutschtümelnde Töne nicht nur sehr vereinzelt im Rahmen des gesamten Damentextes da, sie fallen im Grunde aus diesem Rahmen heraus und lassen sich daher auch als Zugeständnis an die Zensur, bzw. die ideologischen Erwartungen des Publikums auffassen. Einige relativ harmlose nationalistische Phrasen könnte Gilbricht eingesetzt haben, um das zweifellos latent kritische Potential seines Stückes zu verbergen.

In einem Vorspiel, einem Dialog zwischen einem Herrn vor dem Vorhang und einem Herrn im Parkett, wird das Anliegen dieses Dramas lehrstückhaft formuliert. Bereits ein solches episches Mittel, geeignet, das proletarische Theater eines Piscator oder die Dramatik eines Brecht zu evozieren, dürfte kaum den herrschenden Vorstellungen vom Theater entsprochen haben. In einem Gleichnis erzählt der erste Herr von einem Mister B., der durch Fütterungsexperimente mit seinen Kühen herausfand, daß diese ohne Vitamine eingingen. Darauf folgt der Verweis auf das aufzuführende Drama, in dem ein Mensch zugrundegehe, weil es ihm "... eines geheimen Stoffes, genauer: eines Vitamins der Seele, ermangelte. ... Unsere Beobachtung wird diesen Stoff als Gerechtigkeit

entschleiern ... ” (4). Die darauf entgegnete Frage des Herrn im Parkett: “Wenn ich Sie recht verstehe, wollen Sie uns also hier nach der Gerechtigkeit hungern und dürsten machen?” (5), beantwortet der Herr vor dem Vorhang mit einer programmatischen Gegenfrage: “Gäbe es eine bessere Aufgabe des Theaters?” (ebd.).

Die in diesem Vorspiel geäußerte Konzeption von der Rolle des Theaters deckt sich keineswegs mit den Vorstellungen der herrschenden Machthaber und Ideologen. Im Gegenteil, es läßt sich kaum bestreiten, daß im dritten Jahr faschistischer Diktatur in Deutschland, im Jahr der Nürnberger Gesetze, eine solche Betonung der Gerechtigkeit durchaus geeignet scheint, auf die offenen Ungerechtigkeiten des Regimes zu verweisen. Gleichzeitig ist der Begriff ‘Gerechtigkeit’ hinreichend unverfänglich, um den Verfasser vor dem Verdacht der Gesellschaftskritik zu schützen, zumal ja das Problem der Gerechtigkeit bereits in Kleists Erzählung gewissermaßen vorgegeben ist, und die Dramatisierung des Textes eines “Klassikers des Nationalsozialismus” einem Bearbeiter kaum zum Nachteil gereichen sollte. So gesehen wäre auch der historische Stoff ein verkleidendes Gewand, in das sich die Kritik hüllt, um an vergangenem Geschehen das schlechte Gegenwärtige deutlich werden zu lassen—ein Verfahren, dessen sich verschiedene Exil-Autoren in ihren historischen Romanen bedienen. Demnach soll auch hier die Historizitätsebene des Stoffes die Aktualitätsebene der Bearbeitung, die Gegenwart des Bearbeiters spiegeln.

Unterstützt wird diese Deutung des Textes auch durch die Akzente, die Gilbricht im Handlungsverlauf seines Stückes setzt. Dieses beginnt nicht mit der Zurückhaltung der Pferde oder einer anderen, um Kohlhaas zentrierten Handlung. Die den Konflikt auslösenden Ereignisse werden erst gegen Ende des Dramas aufgerollt. Das Stück setzt dagegen mit einer offenen Ungerechtigkeit des Antagonisten, des Kurfürsten von Sachsen, ein. Dieser setzt sich über die Ratschläge eines Vertrauten hinweg, der die Notwendigkeit eines ausgewogenen Verhältnisses von Macht und Recht erkennt: “Es

gibt nur eine Säule, die den Staatsbau stützt: das Recht, und Fürstenhände haben hier zu wahren, nicht zu fingern" (9). Eine solche Mahnung fast zu Anfang des Stückes setzt bereits deutliche Akzente: der Despotismus der Obrigkeit ist ins Zentrum der Kritik gerückt. Wer jedoch im Jahre 1935 so schreibt, kann kaum als Konformist gelten.

Hatte der Kurfürst zuvor bereits den, zu Kohlhaasens Gunsten ergangenen Urteilspruch des Gerichts aufgehoben, so setzt er nun ein Kopfgeld auf dessen Ergreifen aus—diese, den historischen Tatsachen entsprechende Maßnahme hatte selbst Burkhardt als Unrecht getadelt. Die despotische Maxime dieses Herrschers ist es, "... daß der Erfolg die Mittel adelt" (16). Das Aussetzen eines Kopfgeldes aber wird nun zum vorantreibenden Motiv der Handlung, wodurch das Gewicht, das dieser offenen Willkürmaßnahme zukommt, nochmals unterstrichen wird. Die anschließende Szene zeigt den Überfall einer Truppe von Schergen, die sich die Summe verdienen wollen, auf das Versteck des Kohlhaas. Daß dabei der entführte Kaufmann Reiche befreit wird, ist den Kopfgeldjägern nebensächlich. Jedoch wird Kohlhaasens Mitstreiter Hans Meise gefangen genommen, dessen brutale Folterung und Hinrichtung jener in der darauf folgenden Szene durch den Überfall auf Marzahna rächt.

Über große Teile des Dramas entfaltet sich die Dynamik der Handlung aus den Nachstellungen und Übergriffen der sächsischen Fahnder, die Kohlhaas mit erneuter Eskalation seiner Fehde beantwortet. Die Schuld schreibt der Text jedoch stets der Obrigkeit und ihren Bütteln zu—es erübrigt sich fast anzumerken, daß dies nicht mit den 1935 herrschenden Vorstellungen von Unterordnung und Obrigkeit konform gehen kann. Der brandenburgische Kurfürst, scheinbar das Ideal eines, der Gerechtigkeit verpflichteten Herrschers, gibt dem sächsischen Staat die Schuld an der Eskalation: "Erst Pferdedieb, dann Querulant und endlich Kopfgeld: fürwahr, reichliche Bemühungen, einen untadeligen Menschen in einen Wegelagerer zu wandeln" (59).

Ansichten und Taten des Kohlhaas dagegen werden an keiner Stelle des Dramas überzeugend in Frage gestellt. Es gelingt keiner der anderen Personen des Stückes, ihn in seiner Gewißheit, richtig zu handeln, zu erschüttern. In einem heftigen, aggressiven Streitgespräch bringt er den christliche Geduld predigenden Luther zum Verstummen. Dessen Vorwurf der Gewaltanwendung beantwortet er mit dem Verweise auf die bekannten Schriften Luthers gegen die aufständischen Bauern: "Im Bauernkriege aber brannten Marzahnas hundertweis, und jene Fackeln trugen euern Segen. Luther opferte die anderen" (42). Kohlhaas ist bewußt, daß das Urteil über Erneuerer, Rebellen, Widerstandskämpfer und Revolutionäre von den jeweils herrschenden Machtverhältnissen abhängt: "... Aufrührer nannte man Jesaias, Christus auch. ... Ob einer Rebell heisst, ob Befreier, macht nur das Ende aus" (43). Auch solche Sätze haben in einer Zeit brutaler Verfolgung und Unterdrückung jeglicher politischer Opposition durchaus kritisches Potential und lassen sich, wie alle Vorbehalte des Dramas gegen Macht und Unrecht, immer wieder als Aktualitätsverweise lesen.

Auch dem scheinbar verständigen, doch im Grunde nur im Sinne der Staatsräson argumentierenden brandenburgischen Ankläger gelingt es nicht, Kohlhaasens Überzeugungen zu erschüttern. Nach dem Überfall auf den Silbertransport hat man diesen verhaftet und ist nun bemüht, ihn dazu zu bewegen, der Fehde abzuschwören—nicht etwa weil man um Gerechtigkeit bemüht ist, sondern weil ein zum Tode verurteilter Kohlhaas, entgegen den Interessen des Staates, in den Augen des Volkes zum Märtyrer des Rechts verklärt werden könnte. Demnach hat auch die brandenburgische Obrigkeit despotische Züge, geht ihr die Erhaltung ihrer Macht über das im Vorspiel betonte "Vitamin" der Gerechtigkeit.

Um Kohlhaas doch noch zum Aufgeben zu bewegen, ermahnt ihn der Ankläger, an die Opfer zu denken, die seine Frau und Kinder für seinen Rechtskampf bringen mußten,

um durch den Verweis auf die Versäumnisse Kohlhaasens gegenüber seiner Familie—seinem Staat—, diesen zu bewegen, die Versäumnisse der Obrigkeit zu entschuldigen. Schließlich stellt man ihn gar seiner Frau gegenüber, und Kohlhaas ist schon bereit einzulenken und der Fehde abzuschwören, wodurch ihm die Gnade des Kurfürsten zuteil werden soll. Doch als er erfährt, daß sein Gefährte Nagelschmitz [sic], für den er auch Gnade fordert, bereits hingerichtet wurde, durchschaut er die Absichten des Staates, den zwar keineswegs die gleiche Schuld trifft wie Sachsen, der sich aber gleichwohl nicht seines Untertanen annahm und dessen Rechte schützte. Nachdem man nun seine Helfer alle hingerichtet hat, will man ihn, dessen Name im Volk bereits zu große Verehrung findet, bekehren, um dadurch seinem Kampf den Vorbildcharakter zu nehmen und um den Staat selbst als den gütigen Schlichter des ganzen Streites erscheinen zu lassen.

Kohlhaas jedoch ist entschlossen, das Vermächtnis seiner Gefährten zu erhalten:

Mich einzulullen, ... mir die Hand herbieuten, die noch warm vom Schinden, Brechen, Blut!—und ich nahm's für Wärm des Herzens! ... Habt sie mir zugerichtet wie gemeine Strauchdiebe, Beutelfischer—muss sie wohl wiederherstellen vor der Welt! Denn sie waren Schildwachen des Rechts, unbestechlich im Tumulte dieser Zeit. ... Ihr wolltet Kohlhaas nur versuchen! (94f.)

Den Rittern schleudert er zornig entschlossen entgegen: "Vergewaltigt nur hübsch weiter bis zum Ende und seid verflucht!" (96). Und in seinen Schlußworten an das Gericht bestätigt er die Befürchtungen der brandenburgischen Staatsdiener: "Werde weiter auf euern Strassen reiten, kriegt mich nit runter, reit auf euerm Buckel ewig ... : Ruh wird nit sein. Den Lebendigen konntet *ihr* richten—der Tote richtet *euch*!" (97).

Dieses Ende fällt spürbar aus dem Rahmen der meisten bisherigen Bearbeitungen des Stoffes. Mehrfach befand sich der Protagonist dort in seinem Tod als Märtyrer

des Rechts in Übereinstimmung mit der gerechten Obrigkeit, da er die eigenmächtige Selbsthilfe als Verstoß gegen das Recht erkannt hatte. Anders dagegen hier. Bei Gilbricht liegt in der Entscheidung für den Tod die Fortsetzung der Rebellion. Statt Versöhnung mit dem Gesetz, bestätigt das Sterben dieses Kohlhaas am Ende die Dissonanz, das Weiterbestehen des Unrechts, das Fehlen des lebenswichtigen "Vitamins" Gerechtigkeit.

Recht wird in diesem Drama gleichwohl nicht als abstraktes Prinzip aufgefaßt; vielmehr wird das Unrecht sehr deutlich an den gesellschaftlichen Machtverhältnissen festgemacht. So ist auch dieser Kohlhaas weniger ein Märtyrer des Rechts, sondern eher ein Märtyrer des Widerstands gegen ein Herrschaftssystem, das er durch seinen Tod bloßstellt. Eine derart explizite Verurteilung der Macht kann nur einer oppositionellen Haltung gegen das Unrechtsregime der Nationalsozialisten entspringen.

Auch die Manöver der Brandenburger, mit denen sie Kohlhaas zur öffentlichen Absage seiner Fehde gewissermaßen überlisten wollen, mit der alleinigen Absicht, das eigene Gesicht zu wahren und künftigem Widerstand vorzubeugen, gleichen bekannten Taktiken totalitärer Regime—wobei man in diesem Falle eher geneigt ist, an, damalige wie heutige, stalinistische Regierungen zu denken. In diesen Rahmen paßt auch der völlig abstruse Vorwurf des sächsischen Anklägers, Kohlhaas stehe mit dem Teufel im Bunde. Sicher gehört das Jahr 1540 noch in die Hochzeit der Hexenprozesse. Doch im Rahmen dieses Dramas erscheint dies eher wie ein weiteres Aktualitätssignal, denn aufgrund offensichtlich konstruierter und absolut unglaublicher Anklagen haben totalitäre Systeme in diesem Jahrhundert immer wieder ihre Gegner ermordet.

So ist auch in diesem Drama Kohlhaas zu einem Vorbild des Widerstandes geworden. Doch da der Text unmittelbar im Machtbereich der Diktatur verfaßt und aufgeführt wurde, ist die Kritik subtil im Text versteckt, wird nie explizit ausgesprochen, sondern

verbirgt sich im Gewand des historischen Stoffes. Der bloßgestellte Versuch der brandenburgischen Obrigkeit aber, dem Kampf des Kohlhaas seinen entschiedenen, anti-despotischen Charakter zu nehmen, mag ein zusätzlicher Verweis auf den Mißbrauch und die Verfälschung der Figur des Michael Kohlhaas durch die Ideologen des Dritten Reiches sein. Dadurch würde das Drama, indem es den "wirklichen" Kohlhaas zeigt, auch zum Protest gegen dessen faschistische Verfälschung.

8.6 Geisenheyner

Im gleichen Jahr wie Gilbrichts Drama erscheint ein zugleich kurioses und interessantes Volksstück von Max Geisenheyner mit dem eigentümlichen Titel *Petra und Alla (Obrist Michael)*, das trotz erheblicher Modifikationen und Neugestaltungen gleichwohl zahlreiche und entscheidende Komponenten des Kohlhaas-Stoffes enthält. Dieses Stück ist gerade deshalb von Interesse, weil die vorgenommenen Modifikationen des Stoffes seinen Volksstückcharakter entscheidend ausmachen und dabei gleichzeitig Aufschlüsse über Erwartungshorizont und Bewußtsein seines intendierten Publikums während des Dritten Reiches ermöglichen. Daher wird sich die folgende Analyse darauf konzentrieren, aufzuzeigen, was dieses Drama zu einem Volksstück macht.

Unter dem Begriff 'Volksstück' werden in der Literaturgeschichte recht unterschiedliche Texte subsumiert. Wie Jürgen Hein hervorhebt, gründet "[d]ie Mehrdeutigkeit des Begriffs und seiner unter ihm gefaßten Formen ... auf der wechselnden und oft unklaren Bedeutung dessen, was jeweils in der Geschichte unter 'Volk' und 'Volkstümlichkeit' verstanden wurde" (491).¹⁷ Zu ergänzen wäre: was jeweils als die 'wahren' Bedürfnisse des, gleichwie definierten, Volkes angesehen wurde. So war es das Anliegen eines Franz Xaver Kroetz, mit seinen frühen Volksstücken in der Arbeiterschaft ein

¹⁷ Zu Begriff und Geschichte des Volksstücks vgl. auch Gerd Müller (9–16).

Bewußtsein ihrer Klassenlage zu wecken, während das weitaus populärere *Ohnsorg-Theater* humorvolle, leichte Unterhaltung bieten möchte.

Dem traditionellen Volksstück geht es einerseits darum, als Alternative zur anspruchsvollen Bühne seinem Publikum unterhaltendes Theater zu bieten, andererseits ist es bemüht, die Perspektive seines Publikums in die Stücke selbst hineinzunehmen. Dies wird in der Regel affirmativ, einen eingeschränkten Erwartungshorizont reproduzierend bewerkstelligt. Autoren wie Kroetz haben dagegen versucht, diesen Horizont in Frage zu stellen und kritisch zu transzendieren. Bei der Bestimmung des Volksstückcharakters eines Textes kommt es daher darauf an, sowohl ästhetisch-dramentechnische, als auch soziologische Komponenten—wie die Sozialstruktur der *dramatis personae* oder den sozialen Gehalt der Thematik—zu untersuchen.¹⁸

Bereits der von Geisenheyner benutzte Titel des Stückes, der anstelle von Kohlhaas—dieser Name kommt im Text überhaupt nicht vor, der Protagonist wird einfach Michael genannt—die Namen der beiden Pferde nennt, kann als Hinweis auf den Charakter dieser Bearbeitung angesehen werden. Das tragische Potential des Stoffes, das der Name des Protagonisten zu evozieren vermag, wird bereits hier ins Sentimentale umgelenkt, die individualisierten Pferde lassen Heim, Haus und Hof assoziieren.

Der Protagonist dieses Dramas ist der fünfzigjährige Obrist Michael, der sich vom Militärdienst zurückgezogen hat und nun mit seiner um dreißig Jahre jüngeren Frau Barbara—gelegentlich nennen sich die beiden volkstümlich Bärbel und Misha—das Leben eines angesehenen und wohlhabenden Bürgers führt. Jedoch wird er weniger von Rechtsgefühl beherrscht, als vielmehr von einer Liebe zu Pferden, die an gewisse Helden aus Romanen Karl Mays erinnert. Wenn Geisenheyner seinen Michael von Pferden reden läßt, kommen die psychoanalytisch interessierten Literaturwissenschaftler auf ihre vollen Kosten: "Schon meine erste Liebe—war ein Pferd. Acht Jahre war ich da

¹⁸ Vgl. Hein (490).

alt. ... Eine schöne braune Stute habe ich da geliebt, bei meinem Ohm im Stall. Hab' sie heimlich gefüttert, hab' sie umarmt, geküßt und an ihrem Halse mich ausgeweint" (16). Aus dem Fenster schauend bewundert er Petra und Alla: "Brüste, was? Schenkel! Wie die sich nach mir drehen" (ebd.). Diese erotischen Anspielungen sind derart vordergründig, daß sie kaum ernsthaft gemeint sein können. Sehr wahrscheinlich ging es dem Autor hier um einen Lacheffekt, eine Ironisierung des Helden also, die sich die Tragödie kaum leisten könnte, sehr wohl aber das Volksstück.

Waren die Pferde des Kleistschen Kohlhaas einerseits Handelsware, deren Beschlagnahme die Lebensgrundlage des bürgerlichen Kaufmanns bedroht, andererseits Ding-symbol (von Wiese 62) des mißhandelten Rechts, so sind sie hier, bereits durch die individualisierende Namensgebung, zu Gefährten geworden. An mehreren Stellen ruft Michael die beiden Pferde bei ihren Namen, worauf man laut Bühnenanweisung diese wiehern hört. Die sentimentalen Züge setzen sich in seinen Erzählungen über die Geschichte dieser Freundschaft zwischen Mensch und Tier fort:

Als ich Petra das erstemal bestieg, da war der Dürer aus Nürnberg im Lager und zeichnete uns ab. ... Ihre Schenkel, ihre Hälse trafen Türkensäbel, spanische Lanzen, welsche Spieße. Sie sind voller Narben, darinnen sich mein Blut mit ihrem mischte ... mein Leben verdank' ich ihnen ... Sind meine Kameraden (32)

Ein Protagonist mit solchen sentimentalischen Neigungen ist kaum geeignet, im Zuschauer Furcht und Mitleid zu erregen, ermöglicht aber einem kleinbürgerlichen oder proletarischen Publikum eine gewisse Identifikation. Michael ist zwar ein etwas übertriebener Pferdenarr, aber gerade deshalb auch ein zutiefst guter Mensch, zumal die Liebe zu Tieren im deutschen Alltagsbewußtsein traditionell moralisch höher eingestuft wird, als die Liebe zu Menschen. Die Tierliebe wird gar explizit zur besonderen Tugend

des Volkes erklärt, und damit dessen moralische Überlegenheit über die 'Oberen' impliziert, wenn Michael bemerkt: "Weiß niemand von den hohen Herren, was unsereins am Viehzeug hat. ... Sie lachen darüber und wissen nicht, daß so ein Tier zu uns gehört, ein Stück ist aus unserm Reich" (37).

Inhaltlich-thematisch wird auf diese Weise eine bestimmte soziale Schicht, das Volk, angesprochen, auf der ästhetischen Ebene unterstützt durch den Abbau des, ehemals tragischen, Helden zu einer Gestalt, die nicht an der Kollision zwischen seinem Wollen und der Welt, oder an einem tragischen Fehler scheitert. In diesem Protagonisten wird aus der Leidenschaft der Tragödie eine liebenswerte Schrulle, die ihn zwar in ernste Schwierigkeiten bringt, ihm jedoch nicht zum Verhängnis wird, sondern, gemäß dem Rahmen eines Volksstückes, zu zahlreichen Verwicklungen führt. Ergänzt wird das Bild des Pferdenarren durch das stolze und leicht aufbrausende Wesen des Michael, ein Relikt seines langen Soldatenlebens: "Er war Soldat, der in vielen Schlachten stand und ist darum anders, als sonst die Menschen sind" (29), nimmt ihn der Vetter seines Gegenspielers, des Grafen Zaschwitz, in Schutz. Auch diese Charakterisierung macht Michael eher zum verschrobeneren, als zum fehlerhaft tragischen Helden, zu einem Menschen, bei dem man eben hin und wieder ein Auge zudrücken muß. Darüber hinaus hat die Gestalt eines altgedienten Veteranen im militarisierten deutschen Reich der dreißiger Jahre fraglos positive Konnotationen.

Bereits die Bühnenanweisung läßt keinen Zweifel daran, daß auch Graf Zaschwitz kein Bösewicht ist. Anlässlich seines ersten Auftrittes wird er—übrigens als einzige Person des Stückes—beschrieben: "... eine schöne, jugendliche Erscheinung mit blondem Lockenhaar unter dem Helm. Helle, scharfe Stimme" (20). Solche Signale, die den Grafen zu einer Art Jung-Siegfried machen, unterminieren eine negative Besetzung der Gestalt. In der Tat sind auch die Fehler dieses Zaschwitz vergleichsweise harmlos, auch

seine Vergehen sind nicht Folge negativer Eigenschaften, basieren vielmehr auf einem Versehen oder gewissen Launen, die der Text zu relativieren bemüht ist.

Anlaß des Konflikts ist auch hier das wesentliche Element des Stoffes, die Zurückhaltung der beiden Pferde. Dieses Ereignis, das bereits vor Einsetzen der Handlung stattfand, beruht jedoch auf einem Irrtum. Zschwitz hatte von Michael den üblichen Zoll gefordert, nicht aus Willkür, sondern einer Verordnung folgend, die jedoch erst wenige Tage zuvor durch ein ihm noch unbekanntes kaiserliches Dekret aufgehoben worden war. Im Grunde handelt der Graf daher korrekt, dem seines Wissens bestehenden Gesetz gemäß. Daß er dabei sehr hart gegen den Obristen vorgeht, begründet ein Bürger damit, daß "... just an jenem Tag, da er dem Michael begegnete, sein Weib am Kindbettfieber starb" (6). Dieser sentimentale Zug appelliert an das Verständnis der Zuschauer für das Fehlverhalten einer dramatischen Gestalt. Der auslösende Konflikt des Kohlhaas-Stoffes wird durch diese Exposition und die Einführung der Charaktere von Anfang an entschärft. Der Zuschauer weiß, daß die kommenden Auseinandersetzungen auf Mißverständnissen und Überreaktionen beruhen, und verfolgt das Schauspiel in der Gewißheit, daß das Ende kein tragisches sein kann.

Obwohl bereits im ersten Akt Michael seine Pferde durch den Urteilsspruch des Gerichts zurückerstattet bekommt—es versteht sich von selbst, daß in diesem Stück keine Kritik an Justiz und Obrigkeit zu finden ist—, ist der Konflikt damit nicht aufgehoben. Der auf seine lange Soldatenerfahrung stolze Michael hält den Grafen für einen "junge[n] Dachs" (15) und behandelt ihn auch entsprechend, womit er wiederum dessen Ehrgefühl verletzt und seinen Zorn herausfordert. Doch die Eskalation der Auseinandersetzung, dieser Konfrontation zwischen zwei starrköpfigen Männern zu den gewalttätigen Ausschreitungen des Kohlhaas-Stoffes, ist nicht diesen beiden zuzuschreiben, sondern entspringt den Umtrieben von Nebenpersonen.

Wie Weitbrecht in seiner Bearbeitung des Stoffes erweitert auch Geisenheyner die

Historizitätsebene durch Gestalten der Wiedertäufer-Bewegung, doch hier jedoch nicht aus Interesse an der Geschichte, sondern mit gezielt ideologischer Intention, und damit mit einem aktuellen Interesse. Die erwähnten Nebenpersonen sind der Zwickauer Wunderprediger Hans Storch—historisches Vorbild ist Münzers Verbündeter Nikolaus Storch—und seine Anhänger, ein völlig verzerrt gezeichnetes Lumpenproletariat, das die Funktion hat, den religiös motivierten, sozialrevolutionären Aspekt der Rebellion des Kleistschen Kohlhaas zu übernehmen, der Geisenheyners Michael natürlich fernliegen muß. In Storchs Selbstvorstellung heißt es: "Den Armen gesandt, ihnen zu predigen, daß alles allen gehört: Geld, Macht, Weiber, Land, Vieh. Bin gesandt gegen alle reichen Teufel ... " (18). Das Stück läßt jedoch keinen Zweifel daran, daß es sich um eine Bande von Verbrechern handelt, die ihre wahren Absichten nur ideologisch verbrämt. Dadurch aber werden deren eindeutig als sozialistisch identifizierbaren Forderungen diffamiert. In den Zwickauern gibt Geisenheyner seinem Publikum das Schreckensgespenst des Kommunismus, 'entlarvt' als eine Bande von Verbrechern. Graf Zaszwitz durchschaut die Zwickauer sofort und behandelt sie entsprechend: "Landstraßendreck. Füchse, die den Schafspelz umhängen, um die Beute besser zu beschleichen. Raubgesindel. Treff' ich euch noch einmal, lass' ich euch zusammendreschen" (22). Nichtsdestoweniger läßt er, als ein Zwickauer behauptet, Petra und Alla wurden ihm von Michael gestohlen, die Tiere erneut beschlagnahmen, um seinem von Michael gekränkten Stolz Genugtuung zu verschaffen.

Die weitere Eskalation der Ereignisse hat kaum noch etwas mit dem Kohlhaas-Stoff gemein und ist derart turbulent, voll ständiger Szenenwechsel, retardierender Momente, gefolgt von erneuten Zuspitzungen, daß eine Schilderung zu umfangreich würde. Die Funktion derartiger Handlungsverläufe ist wesentlich eine wirkungsästhetische und daher eindeutig auf ein Publikum zugeschnitten, daß durch abwechslungs- und spannungsreiches Spiel unterhalten sein will. Burlesker Höhepunkt ist eine Szene, in der

Michael mit dem Ruf "Tschirkessa!" (55) durch das offene Fenster des Gerichtssaals sein Messer nach einem Pferdejungen schleudert, der im Begriff ist, Petra und Alla als Zugtiere einzuspannen.

Im Zuge dieser turbulenten Ereignisse läßt Geisenheyner seinen Michael kurzfristig auch zum, Kleists Kohlhaas nachempfundenen, Streiter für "das Recht" werden, doch das Pathos, mit dem jener sich dazu ernennt, wirkt aufgesetzt, ist nichts als ein Kleistsches Versatzstück, das zwar unterstreicht, wem diese Bearbeitung verpflichtet ist, in deren Rahmen jedoch als unangebracht empfunden werden muß. Als Michael kurz nach diesem Höhenflug erfährt, daß seine Frau schwanger ist, wird dies alles wieder hinfällig: "Werd' nun zu ihm gehen und sagen: Herr Graf, ich will nichts mehr. Jede Buße zahl' ich, geb' noch Haus und Hof dazu. Ich hab' ja alles: hab' Weib und Kind" (63). Doch währt auch dies nicht lange, denn anscheinend liebt Michael seine Pferde mehr als seine Familie. Im nächsten Auftritt sind Petra und Alla an den Mißhandlungen durch die Knechte des Grafen verendet, und Michael verbündet sich mit den Zwickauern zum Aufstand.

Wenig überzeugend wird auch die erwartete Versöhnung am Ende herbeigeführt. Luther fungiert hier als *deus ex machina*. Eine zusätzliche Quelle der Gegnerschaft des Grafen gegen Michael war nämlich dessen Luthertum, in den Augen von Zaschwitz die Wurzel allen Aufbegehrens gegen die Obrigkeit. Doch entspricht er, inzwischen wegen der Abwesenheit des Kurfürsten zum Reichsverweser ernannt, der letzten Bitte des zum Tode verurteilten Michael um eine Aussprache mit Luther. Erscheinung und Rede Luthers beeindrucken den Grafen, wie die Bühnenanweisung mehrfach fordert, dermaßen, daß er plötzlich seinen Stolz und seine konfessionellen Vorbehalte überwindet und bekennt: "Ich gesteh' es ein, daß ich zuerst ihm Unrecht tat" (79), worauf auch Michael seine Schuld bekennt. Darauf wird er begnadigt, muß aber nun zusammen mit dem Grafen in den Krieg ziehen. Wenngleich das Stück wohl von Anfang an die

Erwartung einer Versöhnung im Publikum nährte, so ist die Art und Weise, wie diese letztlich zustande kommt, überaus forciert und unglaublich, man könnte fast sagen protestantische Propaganda.

Zu den verschiedenen genannten Elementen und Zügen, die den Volksstückcharakter dieser Bearbeitung ausmachen, kommen noch weitere: zahlreiche possenhafte Einlagen; ein zeitweise äußerst derber und niveauloser Humor—so verkündet ein Meldereiter den erneuten Angriff der Türken mit den Worten: “Die Reis-und Hammelfresser ziehen über Ungarn herauf” (15)—; gelegentliche sprachliche Anachronismen, die, durch bewußten Gebrauch von Vokabeln der Aufführungszeit, Lacheffekte zu erzielen suchen; schließlich mehrere rührige Familienszenen.

Doch neben diesen rezeptionssteuernden Elementen enthält der Text, wie schon angedeutet wurde, auch Identifikationsangebote für eine bestimmte Volksschicht. Die Handwerker und die weniger wohlhabenden Bürger des Stückes nehmen eine eindeutig positive Rolle ein. Auch Michael war anfangs “[e]in armer Schusterbub” (16), der es zwar durch großen Fleiß zu Wohlstand gebracht hat, sich aber den Handwerken und Bürgern aufs engste verbunden fühlt und von ihnen auch tatkräftig unterstützt wird. Seine ideale Vorstellung vom Leben ist die kleinbürgerliche Idylle: “... ich will mein Weib verehren, meinen Hof vergrößern, meine Tiere lieben, meine Erinnerungen achten wie mich selbst” (17). Seine Vorstellung von der richtigen Obrigkeit ist die eines klassenversöhnenden Führers—als Aufheber aller Gegensätze der Klassen sahen sich auch die Nationalsozialisten, zumindest in ihrem ursprünglichen Selbstverständnis: “Der müßte dem Kampf der Stände ein Ende machen, den armen Bauern helfen, krönen im Staat, was der Martinus im Geist begonnen: Einigkeit schaffen” (ebd.). Diese angestrebte Klassenharmonie nimmt der Text selbst in der Versöhnung zwischen Zaszwitz und Michael vorweg, in der Aufhebung eines Konflikts, dessen Wurzel ohnehin keine wirklichen Klassengegensätze waren, sondern die Idiosynkrasien zweier stolzer Männer.

Eine Kritik an Adel oder Obrigkeit wird an keiner Stelle des Stückes geübt. Allerdings werden einige Vertreter des wohlhabenden Bürgertums negativ gezeichnet. Sie sind egoistische, überhebliche Geldraffer. Als einer der ihnen sich für Michael einsetzt, lästern die anderen: "Und so was nennt sich einen guten Bürger. ... Schlägt sich um anderer Leute Recht herum. ... Statt an sich zu denken" (41). In dieser, vom Autor bewußt eingesetzten Übersteigerung, wirken solche Aussagen als negative Identifikationsangebote für ein Publikum, das nicht dieser Schicht des Volkes angehört.

Große Verachtung aber trifft die verarmte Unterschicht, verkörpert durch die Zwickauer, die wie eine verwahrloste, bolschewistische Horde über die Bühne streifen. Sie werden zu hinterhältigen, feigen Verbrechern gemacht, die stehlen, vergewaltigen und morden. Michaels Vorschlag, wie mit ihnen zu verfahren sei, gleicht dem, in den dreißiger Jahren in Mode gekommenen Ruf nach dem Arbeitslager: "Steckt sie in grobe Säcke, laßt sie Wälle aufführen, Mauern baun. Wenn sie tüchtig schwitzen müssen, werden sie schon vernünftig werden" (50). Mit solchen Sätzen kann sich eine Volksschicht identifizieren, deren Leben aus Arbeit ohne Wohlstand besteht, und die die unter ihm stehende Schicht des Lumpenproletariats verachtet, gerade weil sie oft vom Abstieg in diese bedroht ist. Geisenheyners Stück bietet seinem Publikum nicht nur leichte, abwechslungsreiche und spannende Unterhaltung, sondern affirmiert dieses in seinem Selbstverständnis, indem es seine Rolle in der Gesellschaft selbstgefällig positiv darstellt. Die Notwendigkeit, durch 'anständige' Arbeit sein Brot zu verdienen, ohne zu Wohlstand zu kommen, wird zur Tugend erhoben—auch darin weiß sich der Autor des Stückes mit der herrschenden Ideologie in Übereinstimmung. Vom Standpunkt des Volksstückes aus ist Geisenheyners *Petra und Alla* daher durchaus als gelungen zu bezeichnen.

Wenngleich diese Bearbeitung die bekannte Verwertung des Kohlhaas-Stoffes im Sinne nationalsozialistischer Ideologie nicht nachvollzieht, entspricht sie dieser doch

in mancher Hinsicht. Das Stück bietet keine offene Propaganda für den Faschismus, spiegelt aber gewissermaßen Teile des Alltagsbewußtsein und Selbstverständnisses der sozialen Mittelschichten in den ersten Jahren des Dritten Reiches. Und auf deren Erwartungen zielen die Modifikationen, denen Geisenheyner den, von Kleists Bearbeitung übernommenen Stoff unterzieht, sowie die Art und Weise seiner ästhetischen Umsetzung des Stoffes; in beiden Aspekten aber spiegelt sich Aktualität.

8.7 Friedebach

Nach der bereits erwähnten Neuauflage des Kohlhaas-Dramas von Rudolf Holzer im Jahre 1940, kommt es während der Kriegsjahre nur zu einer Bearbeitung des Stoffes durch Wolfgang Friedebach, ein Pseudonym für Richard Friedel, den damaligen Intendanten des *Landestheaters Moselland* in Koblenz, die im Januar 1943 ebendort uraufgeführt wurde. Dieses Drama eignet sich bestenfalls als Beleg dafür, daß es auch unter den Bedingungen eines extrem ideologischen Regimes, das zudem inmitten eines totalen Aggressionskrieges steckt, möglich ist, eine völlig neutrale Bearbeitung des Stoffes anzufertigen.

Friedebach dramatisiert einfach, fast gänzlich ohne eigene Hinzugestaltung, den Kleistschen Text, verzichtet dabei einzig auf die Episode um Zigeunerin und Kapsel. Die einzelnen Bilder seines Stückes entsprechen Abschnitten der Erzählung. Solche Szenen, die bereits bei Kleist überwiegend auf Dialog beruhen—wie der Besuch bei Luther oder die Sitzung des sächsischen Staatsrats—, werden wörtlich übernommen. Verstärkt ins Zentrum gerückt werden einzig die Machenschaften der Tronka/Kallheim-Sippe, deren Gesinnung als extrem anti-bürgerlich dargestellt wird. Friedebach bringt die gesamte Planung ihrer Intrige auf die Bühne. Über die Rolle des Kurfürsten von Sachsen besteht hier kein Zweifel. Er unterstützt eindeutig die Ränke seiner Höflinge,

was ja der Kleistschen Erzählung keineswegs widerspricht.

Am Ende aber läßt Friedebach, vermutlich gemäß dem verbreiteten Mißverstehen des Kleistschen Textes, seinen Kohlhaas freudig dem Tod entgegen gehen, weil er sich "zum Sühneopfer auserkoren" (76) sieht. Da seiner Klage gegen den Junker Wenzel entsprochen wird, nimmt der sein Urteil an: "Mit dem gerechten Ausgang dieses Kampfes ist meines Lebens Ziel erreicht" (74).

Friedebachs Kohlhaas-Drama trägt in keiner Hinsicht irgendetwas von Interesse zur Geschichte des Stoffes bei. Es hat die Qualität einer unlebendigen Gelegenheitsarbeit. Seine Entstehung mag es einzig dem Bedürfnis verdanken, deutsche Stoffe auf die Bühne zu bringen.

8.8 Bergengruen

Als letzter Text dieses Kapitels soll ein Werk besprochen werden, das, wie Bronnens Neufassung seines Kohlhaas-Hörspiels, wenige Jahre nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches entstand, und wie dieses, wenngleich weniger direkt und unter, in gewisser Hinsicht entgegengesetztem Vorzeichen, zum Problem des Widerstands gegen die Diktatur Stellung nimmt. Werner Bergengruens 1949 erschienener Roman *Das Feuerzeichen* ist erneut keine direkte Bearbeitung des Stoffes, sondern gehört in die Reihe derjenigen Werke, die durch die Postfiguration der Kohlhaas-Gestalt in einem Protagonisten in vergleichbaren Umständen, unterstützt durch zusätzliche intertextuelle Bezüge, auf den Stoff bzw. auf Kleists Erzählung verweisen.

In ihrer extrem reduzierten Grundfabel gleichen sich Kleists und Bergengruens Texte auffällig.¹⁹ In beiden Fällen ist der Protagonist ein angesehener Bürger, dem ein offensichtliches Unrecht widerfährt und der, von der Justiz enttäuscht, sich auf

¹⁹Vgl. dazu den Aufsatz von Hofacker.

eigene Weise Recht zu verschaffen sucht. Bereits im ersten Satz des Romans klingt der Einleitungssatz Kleists nach: "In Poserow an der Ostsee lebte zu Anfang unseres Jahrhunderts der Gastwirt und Bauer Hahn, unstreitig an Tatkraft, Wohlstand, Ansehen und Einfluß der erste Mann seines Dorfes" (5). Doch geht es Michael Kohlhaas um die Einhaltung des geschriebenen Gesetzes, so erfährt gerade dieser Aspekt bei Bergengruen eine Umkehrung: Hahns Kampf gilt dem positiven Recht, den toten Paragraphen, gegen die sich sein gesundes Rechtsempfinden empört. Um Gerechtigkeit zu erlangen, muß er verhindern, daß die 'falsche', dem Buchstaben des Gesetzes folgende Gerechtigkeit ihren Lauf nimmt.

Hahn hatte in einer stürmischen Sommernacht ein großes Feuer am Strand entfacht, um einer Gruppe von Urlaubern, die das Unwetter bei einem Bootsausflug überrascht hat, den sicheren Landeplatz anzuzeigen. Es besteht kein Zweifel daran, daß er durch diese Maßnahme mehreren Menschen das Leben rettet. Nun ist aber das Anlegen von Strandfeuern verboten, da ein solches Feuerzeichen geeignet ist, Schiffe irrezuleiten. Daher beginnt die Staatsanwaltschaft, gegen Hahn zu ermitteln, und erhebt schließlich Anklage.

Hatte Kohlhaas zuerst die Hilfe eines Advokaten gesucht, so konsultiert auch Hahn einen Rechtsanwalt, und bittet darüber hinaus auch den Amtsgerichtsrat Schröder um seine Meinung zu dem Verfahren. Von beiden erhält er eine Belehrung über Vorzüge wie Nachteile des positiven Rechts. Anwalt Sollatz argumentiert, "[e]s sei eben nicht möglich, Gesetze so zu formulieren, daß sie auf jeden Einzelfall mit seinen sämtlichen nicht voraussehbaren Umständen paßten" (32). Daher widerspreche der Buchstabe des Gesetzes, wie in Hahns Verfahren, in manchen Fällen dem gesunden Menschenverstand. Solche Fälle aber seien Ausnahmen, das durch sie eventuell entstehende Unrecht sei durch die Vorteile eines festgeschriebenen Gesetzeskorpus um ein Vielfaches aufgehoben. Da nun Hahn aber zweifelsohne richtig gehandelt habe, sei ihm zwar eine

Verurteilung nach dem Gesetz, zugleich aber auch die vom Gesetzesgeber für solche Fälle vorgesehene Begnadigung gewiß.²⁰

Die Aussicht auf Gnade stellt Hahn jedoch nicht zufrieden, er fordert Gerechtigkeit. Wie bei Kohlhaas basieren auch seine Vorstellungen von Staat und Recht auf einer Art Gesellschaftsvertrag, den er nun verletzt sieht: “ ‘Ich habe geglaubt, der Staat und alle seine Gesetze sind dazu da, daß die Menschen das Rechte und Ordentliche tun. Ich habe das stets zu tun gesucht, und nun kehren der Staat und seine Gesetze sich gegen mich’ ” (49). Da den Staat und seine Justizorgane im Grunde jedoch keine wirkliche Schuld trifft, das gesamte Verfahren eher den Anschein einer Formalität hat, der die garantierte Begnadigung folgen wird, deutet sich bereits hier schon an, wie der Roman seinen Protagonisten beurteilt: Hahn scheint eher ein Querulant, als ein ernstzunehmender Streiter ums Recht zu sein. Da er richtig gehandelt hat, gestattet er dem Staat nicht das Recht zu, ihn anzuklagen oder zu begnadigen: “ ‘Ich pfeife auf eine Begnadigung! Ich will nicht begnadigt werden. Ich will nicht vor Gericht stehen als ein Mann, dem etwas Übles vorgeworfen werden darf’ ” (42). Da sein Anwalt ihm in seiner Forderung, den Prozeß zu verhindern, nicht entspricht, beschließt Hahn, wie Kohlhaas, selbst zu handeln: “Die Vollmacht für Sollatz, die Formalitätenvollmacht, hatte er zwar unterschrieben, aber die eigentliche Vollmacht, die nahm er sich selber, die hatte er für sich selber ausgestellt, und nach ihr wollte er handeln” (104).

Hahns Rechtskonflikt ist von anderer Art als der Fall ‘Kohlhaas’, daher ist seine Form der Selbsthilfe nicht der gewaltsame Aufstand, obgleich ein solidarischer Dorfbewohner vorschlägt: “ ‘In die Stadt müßte man gehen und denen die ganze Bude über dem Kopf zusammenschlagen!’ ” (111). Hahn startet eine Öffentlichkeitskampagne mit Hilfe der Presse. Er schickt Briefe an alle Zeitungen und juristischen Fachzeitschriften

²⁰ Auch in der, auf mögliches Nichtgewähren der Gnade bezogenen Wendung des Anwalts: “was nicht zu erwarten ist” (78), steckt eine sprachliche Reminiszenz an das Dekret des sächsischen Kurfürsten, in dem Kohlhaas die Amnestie in Aussicht gestellt wird.

des Landes, und zahlreiche Besuche machen seinen Fall so bekannt, daß eine Illustrierte ihn den " 'Kohlhaas von Poserow' " (128) nennt. Auch sein unermüdliches Briefeschreiben gibt Hahn den Anstrich eines Querulanten.

Als ihm deutlich wird, daß er das laufende Verfahren nicht beeinflussen kann, steigert sich Hahn zunehmend in die Rolle des Streiters für die Gerechtigkeit der Welt. Im zentralen Kapitel des Romans hat er eine visionäre Erkenntnis, in der er sich, wie Kohlhaas, selbst überhöht:

Er ist nicht mehr der kleine Gastwirt Hahn aus Poserow, sondern in seiner Gestalt kämpft die Gerechtigkeit selber um ihre Anerkennung, in seiner Gestalt kämpft die ganze Schöpfung um ihre Richtigkeit. Seine Sache ist die Sache der Welt geworden, und die Sache der Welt ist die seine. Jetzt soll der Kampf zwischen Recht und Unrecht ausgetragen werden, der Kampf zwischen Gott und dem Teufel. (165)

Mit diesem neuen Sendungsbewußtsein, " ... ausersehen, der vielleicht unrichtigen Welt auf den Weg zur Richtigkeit zu verhelfen" (185), entzieht er seinem Anwalt das Mandat und konzentriert sich nun monomanisch auf seine Bemühungen, den Prozeß zu verhindern.

Kurz vor dem festgesetzten Gerichtstermin wendet er sich an den Dorfpfarrer, von dem er, wie Kohlhaas von Luther, Vermittlung erhofft. Doch Hahns Bitte um eine Intervention der Kirche zur Absetzung des Prozesses muß der Pastor zurückweisen. Sein Verhältnis zur Obrigkeit ist das Luthers: " 'Jedermann sei untertan der Obrigkeit, welche Gewalt über ihn hat. Denn es ist keine Obrigkeit, ohne von Gott; wo aber Obrigkeit ist, die ist von Gott verordnet' " (232). Um seine letzte Hoffnung gebracht beschließt Hahn, der Welt durch ein erneutes Feuerzeichen den rechten Weg zu weisen.

Am Tage vor dem Gerichtstermin zündet er sein Haus an und erhängt sich am Fensterkreuz.

Die bereits angedeutete Bewertung des Protagonisten im Text bestätigt ein zweieinhalbseitiger Erzählerkommentar nach Hahns erwähnter, visionärer Erkenntnis. In diesem, im Grunde unnötigen Kommentar, der dem ansonsten hervorragenden Roman schadet, präsentiert Bergengruen eine extrem christliche Beurteilung seines Protagonisten, aus der sich auch auf seine Einschätzung des Kleistschen Michael Kohlhaas schließen läßt. Der Erzähler begreift "... Hahns Seele als den Schauplatz eines beispielhaften Kampfes zwischen zwei Gewaltengruppen ..." (167), bei dem die negative Seite eine Art manichäischer Teufel ist, der sich aller scheinbaren Zufälle bedient, um Hahn vom rechten Weg abzubringen. Am Ende faßt der Erzähler zusammen: "Hahn hatte sich vom Teufel verblenden lassen und sich dem Teufel übergeben" (169).

Wie der rechte Weg dagegen beschaffen sei, das versuchen Schröder, seine Frau Düweken und der Pastor Hahn zu vermitteln. Nach Schröders Ansicht kann das Gesetz einfach nicht perfekt sein. Zur Analogie zieht er den alten Aberglauben heran, dem gemäß in einem Bau ein Lebewesen eingemauert wurde, um den Bestand des Mauerwerkes zu sichern:

... die Unschuldigen, die mitunter dem Buchstaben des Rechts zum Opfer fallen, das sind die notwendigen Opfer, die auf unserer kümmerlichen Erde gebracht werden müssen, sozusagen das Lebendige, das ins Haus eingemauert wird, damit es standhält (62)

Deshalb bleibt nach Schröders Ansicht nichts anderes übrig, als gewisse Ungerechtigkeiten hinzunehmen. In die gleiche Richtung zielen auch die Argumente des Pastors und Düwekens. Da für jenen alles aus der Hand Gottes kommt, kann "... auch dies scheinbar Unrechte ... nichts als das Rechte sein" (233). Für Düweken ist gerade die

von Hahn abgelehnte Gnade das höchste Gut auf dieser Welt.²¹ Sie glaubt, daß Hahn allem mit mehr Demut begegnen sollte.

In der Kritik dieser drei Gegengestalten wird Hahn zu einem Menschen, der sich durch seine Empörung zu sehr an die Welt verloren hat; sein Insistieren auf Gerechtigkeit übersieht, daß Gnade das höhere Gut ist. Diese Gegenbotschaft des Romans aber erhält, nur wenige Jahre nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur, einen besonderen Anstrich, einen höchst aktuellen Bezug. Die Aufforderung, Unrecht und jegliche Obrigkeit zu ertragen, da auch diese von Gott seien, wird zur Stellungnahme gegen den Widerstand und zur Rechtfertigung der sogenannten 'Inneren Emigration', zu der der Autor Bergengruen gezählt wird.

Durch die intertextuellen Bezüge zu Kleists *Michael Kohlhaas* wird das Verhalten dessen Protagonisten auf die gleiche Weise beurteilt, wie das Hahns. Auch Kohlhaas fehlt es demnach an Demut; statt dem Junker zu vergeben und das Unrecht hinzunehmen, verliert er sich an die Welt und steigert sich in starrsinnige Selbstgerechtigkeit.²² Diese Interpretation bestätigt eine an anderer Stelle gemachte Bemerkung Bergengruens über "... die jedem Menschen von Natur eingepflanzte Art, sich über vorkommende Ungerechtigkeit zu empören, eine Neigung, über welcher man manchmal Gefahr läuft, alle Maßstäbe aus den Augen zu verlieren." Bergengruen fährt fort mit dem Zusatz: "Ich bin kein Querulant und kein Kohlhaas."²³

Die im Roman enthaltenen Verweise auf Kohlhaas stehen somit unter negativen Vorzeichen. Dieser dient nicht als Vorbild des Widerstandes, sondern als Beispiel eines falschen Verhaltens, das, im vermeintlichen Kampf gegen die Unrichtigkeit der Welt, deren Verkehrtheit nur bestätigt und reproduziert. Die Gestalt Hahns ist daher nicht

²¹Zur Bedeutung der Gnade im Werk Bergengruens siehe Wipfelder (68).

²²Demnach macht sich Bergengruen die Position Luthers zu eigen, scheinbar ohne jedoch dessen zwielichtige Rolle in der Erzählung zu durchschauen.

²³Zitiert nach Wipfelder (11).

als Gegenentwurf konzipiert, sondern als eine Postfiguration des Michael Kohlhaas in einer anderen Zeit und unter anderen Bedingungen. Die Entstehungszeit des Romans dagegen verleiht dessen Aussage den genannten aktuellen Bezug auf die nationalsozialistische Diktatur und die Frage des Widerstandes.

Kapitel 9

Von der Studentenbewegung zum Terrorismus

Die ideologische Vereinnahmung Kleists als Dichter des deutschen Nationalismus, sowie die ideologische Verklärung der Kohlhaas-Gestalt zum Inbegriff des deutschen Wesens mußten zusammen mit Nationalsozialismus, Rassenwahn und Weltherrschaftsträumen endgültig untergehen. Aufs Schrecklichste erfüllten sich die wahnwitzigen Phrasen des faschistischen Germanisten Gerhard Fricke, die Kleist zum Poeten der " ... Wirklichkeit deutschen Lebens und deutscher Gemeinschaft [erhoben], die nur mit Blut, davor die Sonne verdunkelt, zu Grabe getragen werden darf ... " ("Wirklichkeit" 15). Das Ende dieses Deutschlands war auch das Ende dieser Rezeption Kleists.

Abgesehen von den besprochenen Texten Bronnens und Bergengruens, die noch einen unmittelbaren Bezug zum Dritten Reich haben, bestand nach 1945 für eine längere Phase kein sehr auffälliges Interesse am Kohlhaas-Stoff. Der faschistische Mißbrauch hatte offensichtlich dazu beitragen, Kleist und seine Werke in Verruf zu bringen; zu sehr haftete seinem Michael Kohlhaas das Verdikt des *furor Teutonicus* an.¹ Aus den fünfziger Jahren liegt nur eine 1953 verfaßte "Ballade vom Hans Kohlhas" des DDR-Dichters Paul Wiens vor, die den historischen Hans Kohlhaase als einen Volkshelden feiert, vielleicht ein erstes Indiz der späteren sozialistischen Erbe-Aneignung. Erst mit der Studentenbewegung und der damit einhergehenden Politisierung und Linksorientierung der sechziger Jahre wird der Kohlhaas-Stoff wieder massiv entdeckt und erlebt

¹Den Versuch, die Gestalt wie ihren Autor von dieser einseitigen Identifikation freizusprechen, unternimmt Louis Aragon in seinem Vorwort zur 1950 erschienenen französischen Ausgabe der Erzählung, die er in einer späteren Sammlung von Essays erneut drucken läßt (199–214).

schließlich in den siebziger Jahren einen neuen Höhepunkt.

Am Anfang dieses neuen Interesses steht ein eher didaktischer als fiktionaler Text des Germanisten Richard Matthias Müller. Sein 1965 erschienenes Buch *Über Deutschland. 103 Dialoge* enthält, an Kleists *Katechismus der Deutschen* erinnernd, Gespräche zwischen einem Vater und seinem Sohn, in denen die Bundesrepublik des Wirtschaftswunders kritisch beleuchtet wird. Wider Erwarten ist der Standpunkt des Sohnes der des Sichabfindens mit dem *status quo* des Adenauer-Erhard-Deutschlands. Unkritisch affirmativ verteidigt er die bestehenden Verhältnisse und leitet aus den, in erster Linie wirtschaftlichen Erfolgen der Gegenwart die Legitimation ab, die Bewältigung der Vergangenheit für hinfällig zu erklären. Gegen diese Einstellung argumentiert der Vater, und in einigen Dialogen² wird ihm Kleists Kohlhaas sowohl zum Vorbild kritischen Bürgersinns, der Ungerechtigkeiten der Obrigkeit nicht hinzunehmen gewillt ist, als auch zum deutschen Märtyrer, zum Opfer eines despotischen Systems, in dessen Umgang mit Macht und Recht er eine Tradition deutscher Geschichte erblickt.

Die Ansichten des Vaters aber sind Positionen der nur wenig später massiv losbrechenden Studentenbewegung, deren Anfänge u.a. im Protest gegen die unpolitische Selbstgefälligkeit der Bundesbürger und gegen den Umgang mit der eigenen Geschichte liegen. Müllers Text ist insofern von Interesse, als hier erstmals die neue Auffassung der Kohlhaas-Gestalt erkennbar wird, die sich in einigen Bearbeitungen der folgenden Jahre wiederfinden sollte: Kohlhaas als Rebell gegen gesellschaftliches Unrecht und als paradigmatisches Opfer deutscher Geschichte, in der eine Tradition von despotischen Regierungen und gescheiterten Revolutionen erkannt wird.

Volker Schlöndorff setzt bereits im Titel seiner 1968–69 entstandenen Verfilmung der Novelle Kleists ein Zeichen, wie er den Protagonisten auffaßt: *Michael Kohlhaas—der*

²93.Dialog bis 96.Dialog (141–149).

Rebell.³ Schlöndorff stellt eindeutige Aktualitätsbezüge zur bundesdeutschen Gegenwart her, indem er dokumentarisches Filmmaterial von Studentendemonstrationen und von gegen diese gerichteten Polizeieinsätzen in den Film montiert, ein Verfahren, durch das die Aktualitätsebene plakativ in die Historizitätsebene eingebracht wird. Dem gleichen Zwecke dienen auch Zusätze auf letztgenannter Ebene, wenn sich etwa Wittenberger Studenten auf die Seite des Kohlhaas schlagen. Ebenso Ausdruck des spezifischen, aktuellen Interesses am Stoff ist, wie Kanzog hervorhebt, die besondere, auf den Konflikt mit Gesellschaft und Obrigkeit gerichtete Perspektive des Films ("Wege" 28). Es ist nicht auszuschließen, daß Schlöndorffs Film das starke Interesse an Kohlhaas mitinitiiert hat.

In den folgenden eineinhalb Jahrzehnten entstehen, neben den verschiedenen, hier zu besprechenden Bearbeitungen des Stoffes, eine Kohlhaas-Oper,⁴ die bereits besprochene historische Studie Kurt Neheimers, mehrere Projekte für den Deutschunterricht,⁵ bis hin zu einem Vortrag des Präsidenten des Bundesverwaltungsgerichts über Kohlhaas und den zeitgenössischen Terrorismus (Sendler). Erstmals wird der Stoff auch außerhalb des deutschen Sprachraums aufgegriffen. 1972 erlebt eine Dramatisierung der Erzählung Kleists durch James Saunders in London ihre Uraufführung⁶ und wird zwei Jahre später, in deutscher Übersetzung, gleich an drei Bühnen der Bundesrepublik gespielt.⁷ 1974 erscheint in den U.S.A. der Roman *Ragtime* von E.L.Doctorow, der in der Geschichte des schwarzen Musikers Coalhouse Walker, der den bewaffneten

³Da auf nichtliterarische Texte hier nicht detailliert eingegangen werden kann, verweise ich auf den bereits in der Einleitung erwähnten Aufsatz von Kanzog ("Wege").

⁴Siehe Kanzog, *Musiktheater* (200).

⁵Eggert u.a.; Wunderlich; Köpf.

⁶Der Text dieses Stückes, dem Saunders den Titel *Hans Kohlhaas* gab, existiert anscheinend nur als Bühnenmanuskript und liegt mir daher nicht vor. Saunders scheint sich bei seiner Bearbeitung weitgehend an Kleist gehalten zu haben. Vgl. dazu Papajewski.

⁷Zu den einzelnen Aufführungen siehe Hans Schwab-Felisch und Hans-Dieter Seidel.

Kampf gegen Rassismus aufnimmt, eine postfigurierende Übertragung des Kohlhaas-Stoffes enthält.⁸

Das Spektrum dieser verschiedenen Auseinandersetzungen mit dem Stoff zeigt, über die nun zu besprechenden literarischen Bearbeitungen hinaus, welch großes Interesse an der Gestalt des Adelsbefehlers aus dem 16. Jahrhundert während der vergangenen zwei Jahrzehnte bestand.

9.1 Best

Ein außergewöhnlicher und hochinteressanter Text entstand im Jahre 1971, erneut aus der Feder eines Literaturwissenschaftlers: *Die drei Tode des Michael Kohlhaas* von Otto F. Best. Best setzt, aufbauend auf einer entscheidenden Modifikation, Kleists Erzählung fort. Kohlhaas stirbt nicht auf dem Schaffot, vielmehr rettet ihm der Zettel mit den Weissagungen, wie die Zigeunerin bei Kleist prophezeit hatte, das Leben. Der Zusammenbruch des sächsischen Kurfürsten auf dem Richtplatz erregt solche Verwunderung, daß der Kurfürst von Brandenburg die Hinrichtung zuerst aufschiebt, und schließlich Begnadigung und Freilassung für Kohlhaas erwirkt. Dieser wandert nach Amerika aus, und man hört lange nichts mehr von ihm. Doch, so der Erzähler, " ... der Funke Kohlhaas, der in der Nacht deutscher Geschichte plötzlich zu glühen begonnen hatte ... erlosch noch nicht" (91). Dieser Kommentar ist offensichtlich ein Signal dafür, daß die Gestalt des Selbsthelfers auf irgendeine Weise in der Geschichte fortwirken sollte, bis hin zu einer aktuellen Bedeutung für die Gegenwart.

Viele Jahre später kehrt Ignatiew Klapuschki, ein russischer Emigrant, aus Amerika zurück, besucht Kohlhaasens Sohn Leopold und berichtet diesem über das weitere Leben seines Vaters. Dieser hatte seine Pläne, eine bessere Gesellschaft aufzubauen,

⁸ Zu den intertextuellen Beziehungen zu Kleist siehe die Artikel von Faber und Helbling ("Doctorow").

weiter verfolgt und, mit bald gewonnenen Anhängern, in Maryland eine "Kohlhaasen-Bruderschaft" gegründet, die sich von libertär-kommunistischen Vorstellungen leiten ließ. Privatbesitz, " ... da er zu Gewalttätigkeit, zu Neid und Egoismus herausfordert ... " (92), wurde abgeschafft, und alles " ... als gemeinsames, gemeinschaftliches Eigentum verwaltet und bewirtschaftet ... " (ebd.). Als sich schließlich auch Frauen der Gruppe anschlossen, wurde an die Stelle der Ehe oder Zweierbeziehung die freie Liebe praktiziert, und so der gegenseitige Besitz von Mann und Frau aufgehoben.

Die Gemeinde nannte sich nun "Kommune" und ihre Siedlung "Colesville." Doch die blühende und harmonisch funktionierende Enklave wurde das Opfer ihrer Nachbarn, selbstgerechter, intoleranter Christen, die die Staatsmacht zum Durchgreifen gegen den "falschen Propheten" (94) antrieben. Die Kommune wurde mit Gewalt aufgelöst, und der alte Kohlhaas, "Father Cole" (ebd.) genannt, starb an einem Schlaganfall. Dies war der zweite Tod des Michael Kohlhaas, doch seine letzten Worte sollten sich bewahrheiten und damit die Kontinuität seines Wirkens über seinen Tod hinaus erneut andeuten: " ' ... der Fluß, den sie heute zum Sumpf zwingen, wird morgen ein reißender Strom sein ... ' " (ebd.).

Einige Jahr nach seinem Besuch in Berlin und seiner anschließenden Rückkehr nach Rußland, wird der ehemalige Kommunarde Ignatiew Klapuschki wegen gotteslästerlicher und staatsgefährdender Ideen nach Sibirien verbannt, wo er eine Geschichte der Kohlhaasen-Bruderschaft und weitere, von Kohlhaas' Lehren inspirierte Schriften verfaßt. Diese entdeckt Anfang des 20. Jahrhunderts ein verbannter russischer Revolutionär, der, zutiefst davon beeindruckt, sogleich eine Nachschrift zu seinem bedeutenden Revolutionsprogramm schreibt, " ... worin er, Kohlhaasens trotz allem fraglos gelungenes, beweiskräftiges Experiment zum Ausgang nehmend, ... radikale Sozialisierung auch des menschlichen Zusammenlebens, und das heißt von Familie und Liebe, bedingungslos fordert" (95).

Doch nach dem Tod dieses bedeutenden russischen Revolutionärs erklären seine Nachfolger, die Verwalter der Russischen Revolution, diese Schrift kurzerhand zur Fälschung. Und so stirbt Kohlhaas seinen dritten Tod. Hätten sich die Ideen "Kohlhaasescher Spätphase" (96) indessen durchgesetzt, so überlegt der Erzähler, so wäre womöglich "... der an ihrer bürgerlichen Halbheit erstickten Großen Revolution wirklicher menschenerneuernder und—befreiender Erfolg beschieden gewesen" (ebd.). Doch in einem abschließenden "Freilich, wer weiß ..." (ebd.) deutet er an, daß die Ideen des Michael Kohlhaas eines Tages eine Wiedergeburt erleben könnten.

In dieser interessanten und zugleich amüsanten Erzählung Bests erscheint Kohlhaas in einer Weise, die uns noch in weiteren Bearbeitungen des Jahrzehnts begegnen wird: als ein Vorläufer zeitgenössischer politischer Bewegungen. Seine Revolte wird zu einem früh-sozialistischen Aufstand, seine Ideen vom Zusammenleben der Menschen in Freiheit und Gleichheit zu unsterblichen Ideen, die noch heute große Aktualität besitzen, da die Umstände, die einen Kohlhaas hervorgebracht haben, unverändert fortbestehen, selbst da, wo sie angeblich aufgehoben sind. So wird durch das hier beschriebene Weiterleben des Kohlhaas nicht nur dessen Aktualität bekräftigt, sondern eine Tradition von sozialen Kämpfen innerhalb der Historie hergestellt, Geschichte als Geschichte von Klassenkämpfen beschrieben. Der hier angebotene neue Blick auf die deutsche Geschichte intendiert dadurch, in dieser eine andere, nicht in den offiziellen Geschichtsbüchern zu findende Tradition bewußt zu machen—auch hierin sollte Best einen wichtigen Punkt nachfolgender Bearbeitungen vorwegnehmen.

Darüber hinaus haben spezifische Ideen dieses Kohlhaas aktuelle Bedeutung für die Linke in der BRD zur Zeit der Entstehung dieses Textes. Die, über die Umwälzung der Produktionsverhältnisse hinausgehenden Überlegungen zur grundlegenden Veränderung der zwischenmenschlichen Beziehungen, besitzen zu Anfang der siebziger Jahre

noch große Aktualität. Desgleichen spiegelt die Kritik am sogenannten 'realen Sozialismus' der Sowjet-Union die Auffassung der Mehrheit der studentischen Linke.

9.2 Schütz

Der seit 1980 in der Bundesrepublik lebende DDR-Autor Stefan Schütz hat sich, wie viele seiner Kollegen, mehrfach mit Stoffen der Tradition, v.a. Mythen der Antike, literarisch auseinandergesetzt. Zu seinem Werk gehören Stücke wie *Laokoon*, *Odysseus' Heimkehr*, *Antiope und Theseus*, *Heloisa und Abälard*, *Gloster* sowie der gigantische Roman *Medusa*. Mit seinem 1975 entstandenen Drama *Kohlhaas* hat er auch einen Stoff der deutschen Literatur aufgegriffen, der im Zuge der neuen Kleist-Rezeption in der DDR und im Rahmen der sogenannten Erbe-Diskussion von offizieller Seite für das Selbstverständnis der dortigen Gesellschaftsordnung beansprucht und vereinnahmt wurde. Die Bearbeitung durch einen entschiedenen Kritiker des Systems läßt daher eine Auseinandersetzung mit dieser Rezeption erwarten.

Bis zu *Kohlhaas'* Besuch bei Luther gleicht die Fabel des Schützschen Dramas über weite Teile der Erzählung Kleists, bis hin zu gelegentlichen wörtlichen Übernahmen. Dabei macht die Handlung von Szene zu Szene zeitweise sehr große Sprünge, Leerstellen schaffend, die die Zuschauer oder Leser aus der Personenrede rekonstruierend auffüllen müssen.

Beachtenswert an diesem Drama ist, daß aufgrund des gesellschaftlichen Kontextes—konkret: des Systems der DDR—Elemente, die genuin dem Kleistschen Text entstammen und so gewissermaßen der Historizitätsebene angehören, nun geeignet sind, auf der Ebene der Aktualität neue Signifikanz zu erhalten. In einem autoritären Staat, der seine Bürger überwacht und Grenzübertritte in der Regel nicht gestattet, muß das

Wort "Paßschein" schlagartig Aktualität signalisieren.⁹ Die nämliche Funktion erfüllen die folgenden Kleist-Paraphrasen: "Ich will nicht mehr hier leben. ... Ich kann nicht mehr atmen hier" (13). Schütz unterstreicht die hergestellte Aktualität durch eigene Zusätze wie: "Ein ordentlicher Deutscher hat einen Paßschein" (25), oder wenn er Herse sagen läßt: "Ich hatte mal einen Freund. ... Er hielt's nicht aus und befreite sich. Ging über die Grenze! ... das Paradies fand er nicht, war aber frei und lebte" (35). Das Wort "Grenze" eröffnet im aktuellen Kontext dieses Stückes einen ganzen, neuen Bedeutungskomplex: der willkürlich errichtete Schlagbaum des Junkers Wenzel verweist auf die Willkür eines Regimes, das seine Bürger hinter einer Mauer gefangenhält.

Allerdings ist Schütz weit davon entfernt, den Stoff eindimensional zu direkten Anspielungen auf seinen eigenen gesellschaftlichen Kontext zu benutzen. Die genannten Aktualitätsbezüge haben ihren Platz in einem umfassenderen Thema der Bearbeitung. Schütz dient der Stoff zur Auseinandersetzung mit den Problemkomplexen 'Deutschland' und 'deutsche Geschichte'. Dies geschieht vornehmlich in den völlig eigenständigen Szenen des Dramas, die wiederum auf eigentümliche Weise Historizität und Aktualität vermengen.

Mehrfach greift Schütz dazu auf ästhetische Mittel der literarischen Tradition zurück, konkret des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, nähert sich dadurch also deutlich—und bewußt—der Zeit des Stoffes. In zwei Szenen, die den allegorischen Zwischenspielen des Jesuitendramas oder der Barocktragödie nachgestaltet sind, wird die Handlung durchbrochen und von einer übergeordneten Perspektive her kommentiert und antizipiert. Die erste dieser Szenen läßt Schütz auf den Tod Lisbeths folgen. Kohlhaas läuft verzweifelt in den Wald, um sich zu erhängen. Dort erwartet ihn ein traumähnliches Schauspiel, Hexen, die in wildem Tanz und Gesang eine tiefere Bedeutungsschicht des Textes eröffnen. In assoziativen, an die Sprache des expressionistischen Dramas

⁹Vgl. dazu auch Greiner.

erinnernden Satzketten zählen sie die ewigen Gebrechen der "Tollkirsche Menschheit" (15) auf: Unterwürfigkeit gegenüber der Obrigkeit, Unterdrückung der Frauen durch Männer, Denunziation. Stichwortartig werden der Bauernkrieg, seine blutige Niederschlagung und die Rückkehr zu den alten Herrschaftsverhältnissen evoziert: "Laster und Gerede blühet auf, Blutegel, o meine Sichel blitze, Herrscher und Gesetz, des Volkes Magen kocht, und Hirn, Blut auf Schnee, o weh, o weh. Leckt den Schinder!" (ebd.).

Nach diesem historischen Exkurs begutachten die Hexen "... das deutsche Fell! Wie es zuckt und nicht muckt, an den Nägeln kaut" (ebd.). "Die Erde hat nen After: Deutschland!" (16) verkündet eine der Hexen. Schütz setzt hier einen bekannten Topos ein, der auch bei anderen Autoren seines Landes anzutreffen ist: die deutsche Misere.¹⁰ Aus dem als spezifisch deutsches Phänomen aufgefassten Untertanengeist werden Versagen oder Ausbleiben einer von der Mehrheit des Volkes getragenen Revolution hergeleitet. Das besondere Interesse der DDR-Autoren an diesem Topos hat seine Wurzel in der Geschichte ihres Staates, der seine Entstehung nicht einer allgemeinen Volkserhebung verdankt, sondern einer importierten Revolution von oben.

Aus dieser übergeordneten Perspektive ist nun der weitere Verlauf der dramatischen Handlung zu verstehen. Als Kohlhaas, getrieben vom Wunsch zu sterben, durch den Wald stürzt, verwandeln sich die Wurzeln der Bäume in die Armen und Unterdrückten der Gesellschaft—Schütz verwendet hier ein Bild aus der Allegorie des Ständebaums, wie sie von Grimmelshausens *Simplicissimus* bekannt ist—und versuchen, ihn zum Widerstand zu bewegen: "... häng nicht dich, schlag den Junker!" (ebd.). Kohlhaas' Verweigerung kommentieren wiederum die Hexen: "Deutschland braucht den Kopf

¹⁰Vgl. auch Pietzsch: "Beschrieben wird auf allegorische Weise deutsche Misere ..." (4). Andere Beispiele aus der DDR-Literatur sind Heiner Müllers *Germania Tod in Berlin* oder Volker Brauns *Simplex Deutsch*. Vgl. dazu auch das von Klussmann und Mohr herausgegebene *Jahrbuch zur Literatur der DDR Bd.2*.

nicht der sich erhebt, es kaut die Leiche lieber, und wärs das eigne Weib!" (17). Erst die vereinten Provokationen der Hexen und ihres dem Schauspiel beiwohnenden Meisters Luzifer treiben Kohlhaas zum Racheentschluß: "Ich brenn die Erde nieder, ich mach diese Welt zum Klageweib, eh ich nicht zerstückelt habe den Junker!" (18). Doch der von höherer Warte, d.h. aus der Perspektive der deutschen Misere urteilende Luzifer antizipiert bereits das Ende des zum Kampf aufbrechenden Kohlhaas: "Der deutsche Held zog aus, ein Wurm, wenn er zurückkehrt!" (ebd.). Der Gestus des Lehrstückes wird hier nachgeahmt und gleichzeitig unterminiert. Nicht wie die Revolution zu machen sei wird gezeigt, sondern wie sie, immer schon, scheitert—und dadurch erhält das Stück erneut eindeutigen Aktualitätscharakter: die Kritik gilt dem geforderten sozialistischen Optimismus Bitterfelder Provenienz.

Eben dieser letztgenannte Aspekt wird noch auf andere Weise aufgegriffen. Denn nicht nur in diesem Zwischenspiel muß Kohlhaas durch andere Personen des Stückes vorangetrieben werden. Stets droht seine Rebellion in persönlicher Rachebefriedigung und subjektivistischer Selbstbefreiung stecken zu bleiben. Nach der Zerstörung der Burg Tronkas verkündet er: "Wir haben dem Junker gegeben was er verdient. Wir machen nicht weiter!" (23). Ihm fehlt das revolutionäre Bewußtsein, das sein Knecht Herse besitzt, der stets versucht, dem Kampf die Perspektive der gesellschaftsverändernden Revolution zu geben. Wie in der Forschung sehr richtig bemerkt wurde, ähnelt der Schützsche Kohlhaas auf den ersten Blick den Helden der früheren sozialistischen Produktionsstücke, die in einem dialektischen Erziehungsprozeß ihren Subjektivismus überwinden und sich einen proletarischen Klassenstandpunkt zu eigen machen. Doch wird diese Formel hier kritisch negiert, da Kohlhaas letztlich—im Sinne des 'realen Sozialismus'—unerziehbar bleibt (Küntzel 130ff.). So äußert sich auch in der Konzeption dieses Schützschen Protagonisten der genannte Aspekt der Aktualitätsebene, indem auch hiermit einer Forderung der 'Bitterfelder Ästhetik' widersprochen wird.

Auch die Luther-Gestalt gibt Schütz Gelegenheit, Aktualitätssignale in der Historizitätsebene anzusiedeln, dazu in einer Weise, die geeignet scheint, seinen Text vor der Zensur zu bewahren. Einerseits entspricht sein Luther der traditionellen marxistischen Auffassung des Reformators: nicht nur ruft er zur Unterordnung unter die Obrigkeit auf, er ist auch ein eiskalt im Dienste der Macht kalkulierender Demagoge; es ist ganz der Luther, der dazu aufrief, die aufständischen Bauern totzuschlagen. In einer Rede an die Bürger Wittenbergs erklärt er Kohlhaas zu einem von Gott gesandten Übel, "[u]m aller Welt zu zeigen wie das Haupt des Aufruhrs aussehe, das die Gemeinschaft auf Erden stört!" (32). Doch wenn er dann Kohlhaas bei dessen Besuch zur "Einsicht in die Notwendigkeit" (39) auffordert, legt Schütz ihm eine bekannte Formel marxistischer Ideologie in den Mund, die damit als Zeichen dafür fungiert, daß die Worte des Reformators noch einen anderen, aktuellen Bezug haben. Mit der "Schrift," in der "[a]ller Sinn nach dem wir uns strecken liegt ... " (40), kann daher auch auf die Schriften der Klassiker des Marxismus verwiesen werden, die vom herrschenden Regime mißbräuchlich zu Gebetsbüchern gemacht worden sind. Luthers Mahnung: " ... Bürger, wer die Ordnung stört, die herrscht, ist ein Todfeind" (32), entspräche der Verketzerung von Dissidenten, und Luthers Position in der Wittenberger Ratsversammlung: "Den Kohlhaas will ich. Ihn überzeugen, und dem Gericht sich selber stellend, das ist der Sieg des Himmels vor aller Welt!" (29), reflektierte die übliche Praxis totalitärer Systeme, ihre Widersacher zu öffentlicher Selbstkritik zu bewegen, bzw. zu zwingen.

Das Gespräch zwischen Kohlhaas und Luther wird zu einer heftigen Auseinandersetzung, in der jener neue Wut und somit Entschlußkraft erlangt. Erstmals in der gesamten Geschichte des Stoffes zieht Kohlhaas sein Messer, um Luther mit dem Tode zu drohen: "Luther, ich las Eure Lüge! ... Schiebt die Luft aus Eurem Bauch! Oder, bei Gott, dies wär mein letzter Streich!" (37). Nun hat Kohlhaas sich den revolutionären Standpunkt Herses angeeignet. Es geht ihm nicht mehr um Privatrache, sondern um die

Beseitigung aller gesellschaftlichen Unterdrückung, um den "... ewige[n] Krieg gegen den Mißbrauch von Macht!" (38). Luther hält dem die Ideologie der gottgewollten Ständeordnung entgegen. Am Ende geht Kohlhaas mit dem von Luther mißgedeuteten 'Versprechen': "Was noch nie getan, ich wills tun, habt Geduld!" (40).

In der darauf folgenden letzten Szene des Stückes, die fast ein Drittel des gesamten Textes ausmacht, ist das von Kohlhaas Gemeinte bereits vollbracht. Seine Truppen haben die Stadt Wittenberg erobert und die alte Ordnung umgestürzt. Die von Kleists Kohlhaas und den meisten anderen Kohlhaas-Gestalten der Stoffgeschichte nur propagierte Welt-oder Gesellschaftsveränderung wird hier erstmals umgesetzt, eine deutsche Revolution scheint gelungen zu sein. Durch die Ernennung des Kohlhaas zum gekrönten Haupt der Stadt, zum "Michael von Wittenberg" (41), verweist Schütz auf den Münsteraner Wiedertäuferkönig Johann von Leyden und stellt durch diese Parallele gewissermaßen eine historische Rückbindung seiner Modifikation des Stoffes her.

Doch der Umsturz von Wittenberg wurde nicht von den Bürgern der Stadt herbeigeführt, sondern von außen hineingetragen. Die Revolution, als deutsche, war eine Revolution von oben—erneut verweist Schütz mit diesem Aspekt der 'deutschen Misere' auf die DDR, die ihre Entstehung nicht einem inneren Aufstand gegen den Faschismus verdankt, sondern einer Revolution von oben, deren Sozialismus kein von den Bürgern getragener, sondern ein verordneter ist.

Obwohl Kohlhaas den entscheidenden Schritt zur Umwälzung unternommen hat, bleibt die vom Programm des sozialistischen Realismus geforderte Entwicklung des Individuums vom Ich zum Wir, von Subjektivismus zu Kollektivismus, aus. Erneut verweigert er jegliche Einsicht in die praktisch revolutionären Ziele Herses.

Bereits in einer früheren Szene erinnert Kohlhaas an den revolutionsmüden Danton Büchners, wenn Schütz ihn sagen läßt: "Das langweilt mich ... ich hab zuviel Asche

gerochen. Das läuft von selbst. Auch ohne mich!" (36).¹¹ Nun mündet, wie bei diesem, die Erkenntnis der Unmöglichkeit wirklich revolutionärer Veränderung in anarchistischem Hedonismus. Auf Herse's Forderung: "Wir haben erobert, wir müssen bauen! ... laß uns zuschneiden die Stadt nach unseren Gesetzen!" (43), entgegnet Kohlhaas: "Ich will keine Ordnung, Herse, ich will leben!" (ebd.), oder: "Wer baut, Herse, baut neues Unrecht" (44). Er vergleicht die Gesellschaft, die Ständeordnung Deutschlands, mit einem Berg, dessen Umkehrung im Grunde nichts ändere:

Ich kenne Deutschland ... ! Nichts hat sich geändert, denn du hast einen neuen Berg errichtet, wieder wird geschlagen und getreten im Namen eines neuen Gottes, denn es ist eingemeißelt in den Menschen die Sucht nach Macht! Und Macht ist die Dirne, die mit jedem treibt, gebärend nur Verbrechen. (ebd.)

Eine solche Überzeugung entzieht jeglichem praktischem Programm den Boden, und um dies zu unterstreichen, läßt Schütz seinen Protagonisten während der gesamten Szene in einer Badewanne sitzen, wie der zur Handlungsunfähigkeit verurteilte Marat.

Mit dem Befehl "allen alles!" (45) läßt Kohlhaas den Inhalt der Stadtkasse an die Bürger verteilen. Doch auch die Anarchie mißlingt, weil sie, statt dem Willen des Volkes zu entspringen, vom Haupt der Revolution verordnet wird. Als die Leute des Kohlhaas das Geld auf die Straße werfen, stürzen sich die Bürger gierig darauf. Die Ankündigung Nagelschmitts: "... es zieht Leben auf, die neuen Menschen!" (51), ist völliger Hohn angesichts des Kommenden. In einer Massenszene stoßen ein 'Chor der Reichen' und ein 'Chor der Armen' zusammen und fallen, die Unvereinbarkeit ihrer jeweiligen Interessen manifestierend, übereinander her. Ein letztes Mal greift Kohlhaas befehlend ein: "Für

¹¹ Wie Ch. Müller ("Kann" 11) erwähnt, war Schütz mit Büchners Protagonisten bestens vertraut. In seiner Karriere als Schauspieler war die Rolle des Danton seine bedeutendste. Und zu seinen ersten, unveröffentlichten Schreibversuchen zählt eine, an Büchner anschließende, Fortsetzung der Dialoge zwischen Danton und Robespierre.

jede Gier eine Leiche. Für jeden Rausch aber, meine Gnade. Tod, oder leben wie ich ... ! Ihr sollt saufen!" (52). Zuerst scheinen die Bürger seinem Gebot zu folgen. Die Klassengegensätze scheinbar aufhebend vertauschen Arme und Reiche die Rollen, nur um sich schließlich erneut in einen verbitterten Kampf zu verstricken. Kohlhaasens eigenes Gleichnis von der Unmöglichkeit, die gesellschaftliche Ordnung umzuwerfen, ohne dadurch eine neue ungerechte Ordnung zu errichten, wird so spielerisch bestätigt. Erst die Rückeroberung der Stadt durch kaiserliche Truppen macht dem Spektakel ein Ende. Kohlhaas stirbt, wie Marat, in der Wanne.

In einer abschließenden allegorischen Einlage erscheinen dem sterbenden Kohlhaas wieder Luzifer und die Hexen. Hatten diese Wesen bei ihrem ersten Auftritt den Ausgang der Rebellion antizipiert, so verweisen sie nun auf die Nachgeschichte, die ideologische Verfälschung eines Rebellen wie Kohlhaas durch die Geschichtsschreiber. Erneut wird dies spielerisch vorgeführt, und der sterbende Kohlhaas, der das Schauspiel mitansehen muß, kommentiert: "Wer sein Leben an die Pforte gebracht hat, der vergißt den Maßschneider, den ihr bestellt, um eure Geschichte zu schreiben" (58).¹²

Aus Kohlhaas-Teilen—"Von seinem Leib der mörderische Arm! / Von seinem Hirn die Hälfte, Wahnsinn!" (57)—bauen die Hexen ein Kohlhaas-Monster: "... es fordert die Zeit / das Bild ihrer Ausgeburt, / damit sie überleben kann, den eignen Saustall!" (ebd.). Die Selbstvorstellung dieses konstruierten Monsters aber hat weniger mit dem Kohlhaas dieses Stückes zu tun, sondern entspricht eher einer Deutung des Ausgangs der Kleistschen Erzählung und wird dadurch m.E. zur Kritik an diesem Ausgang:

Das ist mein Ende, ich war der Kohlhaas! Der Junker fraß mir zwei Gäule,
ich verzeihe ihm, die Frau mir verreckt, dem König danke ich. Bin nun

¹²Die Annahme, daß Schütz hiermit auch auf die posthume Verfälschung von Nonkonformisten in den stalinistischen Systemen Osteuropas verweisen will, bekräftigt m.E. sein Drama *Majakowski*, das auch dieses Problem zum Gegenstand hat.

selbst eine Leiche, gerädert und geköpft, erhoffe ich vom himmlischen Vater Vergebung. Denn ich bin ein deutscher Wicht, wie gemacht für den Richtblock. Will kriechen, will lecken, nur laßt mich schwimmen im himmlischen Becken. (58)

Das Aufgeben des bewaffneten Kampfes und der revolutionären Ziele, mit dem sich Kleists Protagonist wieder auf die Ebene der, von einer ungerechten Obrigkeit verwalteten staatlichen Ordnung einläßt, liefert ihn an diese Obrigkeit aus und bringt ihn, aller Widerstandsmöglichkeiten beraubt, schließlich aufs Schaffot. Soll nun aber das Schützsche Kohlhaas-Monster den für die Nachwelt verfälschten Kohlhaas darstellen, und läßt dieser Bezüge zu dem Kleistschen Helden erkennen, so kann hier auf eine kritische Stellungnahme zu Kleist geschlossen werden, der den Rebellen als "deutschen Wicht" auf dem Richtblock enden und dadurch die als gerecht apostasierte Obrigkeit Brandenburgs über die Revolution triumphieren läßt. Kleist wäre so, in Schütz' Sicht, ein Dichter, der die deutsche Misere nicht kritisch aufgezeigt, sie vielmehr bloß reproduziert hätte; er wäre womöglich selbst ein Kohlhaas, dessen rebellisches Aufbegehren in Selbstzerstörung mündet.¹³

Unter den Personen des Stückes findet sich eine weitere Gestalt der literarischen Tradition: Till Eulenspiegel. Bei Schütz ist er die Figur des kritischen Künstlers, der die gesellschaftlichen Verhältnisse zwar durchschaut, doch beim Vermitteln seiner Erkenntnisse auf Schwierigkeiten stößt. Als er auf der Burg des Junkers die Geschichte von einem Besuch in Rom erzählt, womit er deutlich machen will, daß alle Mächtigen, inklusive Papst und Luther, korrupt sind und unter einer Decke stecken, geht es ihm beinahe an den Kragen. In einer anderen Szene mißhandeln ihn Wittenberger Bürger: "Ein Lump, der Lügen verkauft, um zu fressen. Deutschland ist wie ein Faß, gefüllt

¹³Eben diese Identifikation findet sich in der Szene 'Heinrich von Kleist spielt Michael Kohlhaas' in Heiner Müllers Stück *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*.

mit diesen Intellektuellen!" (27). Mit dieser Feindschaft der 'braven Bürger' gegen den kritischen Künstler und Intellektuellen evoziert Schütz ein weiteres Merkmal des Untertanengeistes. Nicht die realen Mißstände werden angeprangert, sondern der, der sie an die Öffentlichkeit bringt: "... der, mit seinen Worten, gießt über die freien Bürger, damit sie sich auflehnen, was sie selbst geschaffen, niedermachen, fremden Schmutz! Solche ... verbreiten geistige Pest. ... Der gehört aufs Rad!" (28). Daß sich in solchen Tiraden wiederum die Vorwürfe des DDR-Regimes gegen seine dissidentischen Künstler spiegeln, scheint mir eindeutig.

In einem kurzen Monolog, der durch Verwendung modernen Vokabulars Aktualitätsbezüge herstellt, vergewissert sich Till seiner Aufgabe, die darin besteht, die eingeschläferten Bürger wachzurütteln: "... tau sie auf: Die Fleischbänke aus den Waschmaschinen, die Tierköpfe aus den Kühlschränken. ... Spiel ihnen das Wachs aus den Ohren und die Religion aus den verklebten Mündern ... " (28f.). So überläßt Schütz ihm auch das letzte Wort. Aus dem Gulli—dem Untergrund—heraus verweist er auf den toten Kohlhaas: "Laßt stehen dies Bild in euren Köpfen. Denn er ist wunderbar gewesen in seinem Leben, wunderbar will er auch sein in seinem Tod!" (58). Dies ist die Aufgabe des Künstlers, und damit die Absicht dieses Dramas: eine Gestalt wie die des Kohlhaas in ihrer Widersprüchlichkeit zu zeigen und damit der ideologischen Vereinnahmung und Verfälschung entgegenzuwirken.

Offensichtlich ist das Kohlhaas-Drama von Stefan Schütz weitaus komplexer und vielschichtiger als die Mehrzahl der früheren Bearbeitungen des Stoffes. Dies macht seinen Text zu einem qualitativ erheblich besseren, ästhetisch wertvolleren Werk als viele dieser. Schütz greift mit seinem Drama ein Stück deutscher Geschichte auf, das er aus einer bestimmten Perspektive, der der 'deutschen Misere', betrachtet: Untertanengeist und mangelndes revolutionäres Bewußtsein der Massen, kritikfeindliche, nur auf Ruhe und Ordnung bedachte Bürger, versagen dem Aufstand des Kohlhaas die

benötigte Unterstützung, machen ihn zu einer Revolution von oben. Kohlhaasens Einsicht, daß neue Ordnungen stets neues Unrecht hervorbringen, machen ihn zum Vertreter eines anarchistischen Hedonismus und treiben ihn um so mehr in die Isolation. Kurz vor seinem Tod hat er eine Vision: alle Menschen, vom Kaiser bis zum Bauern, sieht er durch Luftschläuche mit einer gigantischen Schweinsblase verbunden, in deren Takt sie atmen und die sie festhält; vergeblich versucht er, sie zu befreien, bis er begreift: "... du bist der einzige, der sich bewegt" (56).

Durch verschiedene Aktualitätssignale löst Schütz seine Einschätzung der Möglichkeiten gesellschaftlicher Veränderung von der Historizität des Stoffes ab und verweist auf ein aktuelles politisches System, das historische Ereignisse wie die um Hans Kohlhaase vorzugsweise als Vorläufer des Kampfes um *die* Freiheit sehen will, die man nun, in sogenannten realen Sozialismus, verwirklicht zu haben beansprucht. Schütz' Drama dagegen deutet auf das Fortdauern der deutschen Misere in eben jener Gesellschaftsordnung. Der Mißbrauch, den die Geschichtsschreibung der Nachgeborenen mit einer Gestalt wie Kohlhaas treibt, meint daher nicht allein die im Text explizit genannte Verteufelung, sondern auch die ebenso einseitige Vereinnahmung durch die sozialistische Erbe-Aneignung. Diesem Ziele dient auch die besondere Konzeption seines Protagonisten, die der Unterordnung von Stoffen unter ein normatives System von Gestaltung und Charakterisierung widerspricht.

Zu Anfang des Jahres 1977 wird im Rahmen des Kleist-Jahres in Ost-Berlin eine Dramatisierung der Erzählung Kleists durch Adolf Dresen aufgeführt. Der Text dieser Spielfassung war mir leider nicht zugänglich. Wie verschiedenen Besprechungen zu entnehmen ist, stimmt der Text weitgehend mit dem Kleistschen überein (Karl-Heinz Müller; Heukenkamp). Erwähnenswert scheint mir diese Aufführung deshalb, weil eine westliche Rezension bestätigt, was bei der Besprechung des Schützschen Dramas bereits festgestellt wurde: Originalzitate aus Kleist eignen sich als Aktualitätssignale, die

auf die Situation in der DDR verweisen:

Im Publikum raunt's und lächelt's denn auch fortwährend wissend oder betroffen, wenn, wörtlich, auf der Bühne die Rede ist von Schlagbäumen, Paßscheinen, eingereichten Bittschriften, Resolutionen, Amnestie, Bruch des Völkerrechts, Klage beim Landesherrn, Sitzung des Staatsrats, allgemeiner Unzufriedenheit im Lande, untergrabener Ordnung (Ch.Müller, "Kleist" 20)

Auch die 'Grenze' erhält, wie bei Schütz, eine besondere Konnotation in diesem Kontext, zumal schon Kleists Kohlhaas alles aufgeben und nach Hamburg umsiedeln wollte (Ch.Müller 21). Und der Luthersche Zweifel daran, daß ein Staat jemals einen seiner Bürger verstoßen hätte, erhält etwa zwei Monate nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns für diesen Rezensenten ebenfalls aktuelle Konnotationen (20).

Bei diesen Bemerkungen handelt es sich keineswegs nur um Mutmaßungen eines westlichen Journalisten. In der Tat eignet sich in einem Staat, der seine Künstler einer strengen ideologischen Zensur unterwirft, das Originalzitat eines Klassikers als Schutz, hinter dem sich die Kritik verbergen kann. Zwar äußerte sich Dresen in einem DDR-Interview nur sehr spärlich zu seiner Dramatisierung. Er nannte dort in erster Linie die Auseinandersetzung mit einem Stück deutscher Geschichte, die ja auch Berliner Lokalgeschichte ist, als sein Anliegen ("Michael Kohlhaas auf der Bühne"). Doch entging auch gewissen 'Kulturverantwortlichen' der DDR das kritische Potential dieser Inszenierung nicht. Sie sollte Dresens letzte Arbeit im Osten sein. Nur wenige Monate später erhielt er die Genehmigung zu einem Arbeits-Urlaub im Westen, der zu einem permanenten Aufenthalt geworden ist. In einem erneuten Interview bestätigt Dresen Christoph Müllers Rezeption der Kohlhaas-Inszenierung:

Das Kohlhaas-Konzept ist klar: ein staatstreuer Einzelner, der eigentlich

nur die Prämissen dieses Staates zuendenkt, gerät in die Mühle dieses Staates und wird zermahlen. In der Tat, das las sich nach der Biermann-Geschichte für die DDR wahnsinnig aktuell und mit so einer Belastung—jeder Satz als eine Anspielung—wurde es für mich zum Problem. (Ch.Müller, "Regisseure" 28)

9.3 Karsunke

Mit Yaak Karsunke hat ein linker Schriftsteller der Bundesrepublik den Kohlhaas-Stoff aufgegriffen, dessen politisches Bewußtsein durch die Studentenbewegung der sechziger Jahre entscheidend geformt wurde. Sein Stück *Des Colhas' letzte Nacht* wurde als Multi-Media-Madrigal auf dem Berliner Metamusik-Festival im Oktober 1978 uraufgeführt. Bereits das Personenverzeichnis macht deutlich, daß Karsunke nicht die Novelle Kleists als Vorlage benutzt, sondern den Stoff, wie sich an einigen Stellen eindeutig nachweisen läßt, aus der Arbeit Burkhardts bezogen hat.¹⁴

Karsunkes Bearbeitung ist derart epigonal der Dramatik Brechts verpflichtet, daß man bei der Lektüre ständig den Eindruck hat, einen aus Brecht-Versatzstücken und -Zitaten konstruierten Text zu lesen, ohne jedoch die einzelnen Zitate identifizieren zu können. Daran läßt sich erkennen, daß mittlerweile auch die ehemaligen Innovationen Brechts in den Händen von Epigonen zu handwerklichen Klischees verkommen können.

Fokus der Handlung ist die Zelle des Colhase in der Nacht vor dessen Hinrichtung, von wo aus die zurückliegenden Ereignisse retrospektiv aufgerollt werden. Dazu benutzt Karsunke eine vom Band abgespielte Chronik der historischen Ereignisse, einen erzählend-kommentierenden Ausrufer, sowie eine zweite, erhöhte Auftrittsebene; auf

¹⁴Obwohl Neheimers Studie, wie erwähnt, bereits 1977 kapitelweise in einer Zeitschrift veröffentlicht wurde, hat Karsunke diese Quelle offensichtlich nicht gekannt oder nicht benutzt. Der von ihm wörtlich übernommene Eid Kohlhases vor dem Jüterbogger Gericht ist nur bei Burkhardt wiedergegeben. Dergleichen stammen die dreimaligen Zahlenangaben über Fahndungslisten von diesem.

zwei Projektionsflächen werden Bild- und Filmmaterial projiziert. Weitere bekannte Verfahren Brechtscher Desillusionsdramatik sind die zahlreichen Liederinlagen; als Pferde kaschierte Gerüste, in denen Sänger sitzen, deren Funktion der des Chors der antiken Tragödie vergleichbar ist; schließlich eine zusammenfassende Schlußansprache einer Schauspielerin an das Publikum, eine Beziehung zwischen dem Gezeigten und deren eigenen Zeit herstellend.

Die Übergänge zwischen den einzelnen Kurzscenes werden durch Berichte der Chronik, Kommentare des Erzählers, Lieder oder durch Wechsel des auf den Hintergrund projizierten Bildmaterials hergestellt. Z.B. singt nach der gerichtlichen Brandmarkung Colhases als Räuber und Mordbrenner die Musikband das 'Rottenlied' von der Bande des Colhase, in dem die Wohlhabenden als die eigentlichen Räuber bezeichnet werden, überleitend zur Entführung des Seidenhändlers Georg Reiche (62f.). Oder es folgen auf die Verkündigung der Aufhebung des Jüterboger Urteils durch den Kurfürsten schnell wechselnde Projektionen (59), die den Brandüberfall auf das Dorf Gommig andeuten, dessen Konsequenzen dann zum Gegenstand der anschließenden Szene werden.

Der von der Zelle Colhases ausgehende Rückblick auf vorangegangene Ereignisse erfolgt nicht einfach durch Zeigen auf eine räumlich von der Szene abgesetzte Handlung. Vielmehr ereignet sich die Änderung von Ort und Zeit, die Darstellung einer vergangenen Begebenheit, jeweils in der Szene selbst, durch Verwandlung *in* der Szene, meist verdeutlicht durch Wechsel der Projektion. Vom Zeichentypus her sind die dabei verwendeten Projektionen entweder Indexe: so werden Bilder der Inneneinrichtung einer Schenke gezeigt, weil die Szene in einer solchen spielt; Ikone: ein Porträt Luthers deutet an, daß Colhase diesen aufsucht; oder Symbole: als Colhase den Überfall auf den Silbertransport beschließt, werden langsam Porträts von Joachim von Brandenburg auf die Zellwände gezogen, die Macht bezeichnend, der Colhase schließlich unterliegt.¹⁵

¹⁵Diese Einteilung folgt der Zeichentypologie von Peirce. Siehe dazu Klopfer, *Poetik* (35ff.).

Weitere Durchbrechungen der Geschlossenheit des Bühnenraums erreicht Karsunke sowohl durch die erhöhte Auftrittsfläche im Hintergrund, wo Richter und Fürsten auftreten und gleichsam von oben herab ihre Urteile sprechen, als auch durch das Auftreten des Ausrufers im Zuschauerraum. Darüber hinaus existieren diese drei Ebenen nicht einfach getrennt voneinander; so hört z.B. nicht nur das Publikum die Worte des Ausrufers, auch Colhase sieht diesen und bezieht sich explizit auf dessen Bemerkungen (65).

Die Anlehnung an Brecht beschränkt sich nicht nur auf dramentechnische Aspekte, sondern schlägt sich auch inhaltlich nieder und reicht gelegentlich gar bis ins Sprachmaterial hinein. Wiederholt hat Brecht Sentenzen der Alltagssprache in seinen Liedern benutzt—z.B. "Wie man sich bettet, so liegt man" oder "Was man hat, hat man"—um damit entweder ein auf Alltagserfahrung basierendes Wissen als profund zu kennzeichnen, oder umgekehrt dieses Wissen als in Sentenzen erstarrtes falsches Bewußtsein bloßzustellen. Erstere Variante macht sich auch Karsunke zu eigen, wenn er die Sentenz "so heiß wie gekocht wird / wird es nirgends gegessen" (67) zum Refrain eines Liedes macht.

Zu den inhaltlichen Anlehnungen an Brecht gehören das bereits erwähnte Motiv 'Reichtum ist Diebstahl' aus dem Rottenlied: "von Köckritz, von Lüderitz / von Krachten und von Itzenplitz: / Wie sind sie alle / Nur reich geworden? / Durch Sengen und Brennen / Plündern und Morden!" (62f.). An *Mutter Courage* werden wir erinnert, wenn Colhase auf die Frage einer Bäuerin, weshalb er sich nicht im Bauernkrieg engagiert habe, sein damals gutgehendes Geschäft als Grund angibt: "Die Pferde zogen an im Preis das Jahr," worauf die Pferdeattrappen kommentieren: "Fünfzehnhundertfünfundzwanzig / Hat der Kaufmann Colhas mit Pferden gehandelt / Mit denen wurden zuletzt / Die Bauern zutode gehetzt / da hat sich die Welt nicht verwandelt / Und das bedauert er jetzt" (60).

An dieser Stelle wird auch deutlich, daß Karsunkes Colhase nicht ganz den historischen Quellen entspricht, sondern auch dem Kleistschen ähnelt: er ist ein wohlhabender Pferdehändler. Diese Abweichung, die noch weitere nach sich zieht, unterläuft den quasi dokumentarischen Anspruch, den die auf Band gesprochene Chronik erhebt. Begründet ist diese Änderung in einer weiteren Nachahmung eines, man könnte sagen, Brechtschen Topos. Karsunke macht Colhase zu einem reichen Kaufmann, um so dessen Kampf gegen den sächsischen Adel zu einem Konflikt zwischen "Herren" werden zu lassen, an dem die ärmeren Volksschichten zu leiden haben. So wird bei Karsunke aus dem Brandüberfall auf die Mühle von Gommig¹⁶ die völlige Vernichtung des ganzen Dorfes. Eine aus den Trümmern kommende Bäurin singt: "So führen Herren ihren Krieg. / Wer da am End gewinnt den Sieg / Das mag uns wenig kümmern. / Wohin sich auch das Kampfglück neigt: / Wir sitzen in den Trümmern ... " (59f.). Auch bezüglich des Überfalls auf den Silbertransport ändert Karsunke die Fakten: sein Colhase erschlägt einen Knecht, was keiner Quelle entstammt. Auch damit ging es dem Autor darum, das Volk als ständiges Opfer der Konflikte der Mächtigen zu zeigen: "... es wär ein Wunder / Wenn einmal nicht die Armen zahlen müßten" (61), bemerkt die Bäuerin. Der beanspruchte dokumentarische Charakter des Stückes wird dadurch aber aufgehoben, mehr noch, er wird ideologisch verfälscht, da kaum ein Zuschauer die historischen Quellen zur Überprüfung heranziehen wird.

Was sich hier als typisch Brechtsche Thematik identifizieren ließ, erhält jedoch im historischen Kontext des Stückes, in der Bundesrepublik der späten siebziger Jahre, zusätzliche Aktualitätsverweise. Die terroristischen Aktionen einiger politisch linksorientierter Gruppen, scheinbar legitimiert durch das Ziel der Abschaffung von Unrecht, haben immer wieder zahlreiche unschuldige Opfer gefordert oder diese in Kauf genommen. So brennt Colhase die Häuser von Bauern nieder und wirft ihnen vor, daß sie sich

¹⁶Vgl. Burkhardt (33).

nicht gegen das herrschende Unrecht zur Wehr setzen (60). Dabei verkennt er, daß, ein Jahrzehnt nach der blutigen Niederschlagung des Bauernaufstandes, dem Volk Kraft, Mut und Bewußtsein zu einer neuen Erhebung fehlen. Wieder ist es die Bäurin, die ihn belehren muß: "Roßkamm, du kommst zu spät. / ... / Das geht erst wieder an, wenn man vergessen / Wie es geendet ist beim letzten Mal" (61). Doch der Zuspätgekommene will durch Gewaltakte den Aufstand herbeiführen. Auf der Ebene der Aktualität wird das Bild der modernen Terroristen evoziert, die sich als Avantgarde des Volkes verstehen und beanspruchen, für dessen eigentliches Interesse zu kämpfen. Wie Colhase scheitern auch sie an der Fehleinschätzung der historischen Situation wie des Bewußtseins der Massen.

Ein zusätzlicher Aspekt des historischen Stoffes verweist ebenfalls auf den aktuellen Problemkomplex 'Terrorismus': die Fahndung gegen Helfer Colhases, durchaus der Quelle entsprechend, evoziert die Sympathisantenjagd und -hysterie bundesdeutscher Behörden während der späten siebziger Jahre. Am deutlichsten wird dies, wenn Kar-sunkes Ausrufer das Volk auffordert:

... zu vermelden, was auffällig scheint
Bedenkt: es ist kein Hinweis zu klein
Er könnte von größter Bedeutsamkeit sein
Auch darauf achten, was einer denkt oder meint
Sagt oder andeutet, versteckt oder offen
Ob jemand an wilde Gesellen vermietet
Oder wem er sonst Unterschlupf bietet. (64f.)

Im Jahre 1978 hatte das Theaterpublikum keine Schwierigkeiten, die Aktualitätsverweise dieser Zeilen einzulösen.

Colhase erkennt selbst, daß er sich in seinem Kampf gegen Unrecht selbst ins Unrecht begeben hat: "Jetzt steck ich selber / Bis zu den Achseln in demselben Schlamm. / Justitias goldnes Schwert—in meinen Händen / Ists gerade so befleckt mit Blut und Kot / Als käms aus dem Gerichtssaal" (70). Doch dieser, aus früheren Bearbeitungen bekannte Aspekt wird hier aus anderer Perspektive betrachtet. Das Unrecht, das Colhase begeht, ist nicht eines gegen die Gesetze des Staates, sondern gegen das Volk, das, von Karsunkes marxistischem Standpunkt, eigentliche Subjekt der Revolution. Der Verstoß gegen die Gesetze der herrschenden Obrigkeit wird in diesem Stück nicht mehr zum Problem. Es kritisiert nicht die Rebellion, sondern ihr Programm. Ähnlich wie bei Schütz dient Karsunke daher der Kohlhaas-Stoff zur Auseinandersetzung mit der Revolution, nicht wie sie zu verhindern, sondern woran sie scheitert und wie sie besser zu machen sei.

Trotz der im Text geäußerten Kritik am Protagonisten wird sein Kampf keineswegs grundsätzlich verurteilt, sondern zum Vorläufer zeitgenössischer revolutionärer Bestrebungen erhoben. In einem abschließenden "Sonett vom Colhas" wird dieser "unser aller ahn" (77).¹⁷ Wie bereits in seiner *Bauernoper* will Karsunke auch mit diesem Stück revolutionäre Traditionen deutscher Geschichte bewußt machen und ihre Aktualität aufzeigen, eine Geschichte der Klassenkämpfe schreiben, als Gegenentwurf zur bürgerlichen Geschichtsschreibung. Eben dazu dienen ihm die genannten Verweise auf die eigene Gegenwart, in der eine Gruppe von Desperados, die wie Karsunke aus dem Umfeld der Studentenbewegung kommt, seit Jahren versucht, durch Terrorakte eine Veränderung der Gesellschaft herbeizuzwingen.

¹⁷ Es ist gerade ein wichtiger Aspekt dieses 'epischen' Theaters, daß auf Beziehungen zwischen Historizität und Aktualität nicht nur konnotativ verwiesen wird, sondern diese offen genannt werden können.

9.4 Plessen

Abgesehen von Kleists Erzählung hat keine Bearbeitung des Stoffes eine solch große Beachtung gefunden wie Elisabeth Plessens *Kohlhaas*. Der im Herbst 1979 erschienene Roman wurde " ... der Schlager dieser Buchsaison" (Schultz-Gerstein 236). Dabei waren die Rezensionen der Feuilleton-Kritiker nicht durchweg positiv. Neben sachlich-kritischen Besprechungen (Schütte; Henrichs) finden sich unreflektiert-polemische Ver- risse, die, wieder einmal, Kleists Novelle zur unüberbietbaren Norm erheben (Schultz-Gerstein) oder der Autorin Sympathie für den Terrorismus vorwerfen (Wirsing; Holt- husen).¹⁸ Daß der Roman zu einem Verkaufserfolg wurde, ist zweifellos (auch) Reflex der Aktualität des Stoffes in der BRD der ausgehenden siebziger Jahre, als terro- ristische Gewalt und staatliche Gegenmaßnahmen noch das politische Tagesgeschehen beherrschen.

Interessant ist, daß Plessen sich bei ihrem Quellenstudium nicht auf die leicht zugänglichen Chroniken und historischen Berichte beschränkte, sondern die Originalak- ten des Falles 'Hans Kohlhaase' selbst einsah.¹⁹ Ihre Darstellung des Verlaufs der his- torisch dokumentierbaren Ereignisse stimmt daher mit der im gleichen Jahr in Buch- form erschienenen Studie Neheimers überein.

Obwohl die Erzählung Kleists für Plessens Text nicht zur Vorlage wurde, ist sie gleichwohl in diesem auf indirekte Weise präsent, wie die Autorin selbst hervorhebt:

Kleists Kohlhaas-Figur hatte mich ... fasziniert und—darin lag der größere Stachel: auch gewaltig geärgert. Ich mochte den Untertanengeist, der mir aus der Erzählung entgegenkam, nicht, die Kleistsche Staatsfrömmerei ... den Mystizismus, in dem er die Geschichte einer Rebellion ausgehen läßt.

¹⁸Bei den beiden letztgenannten Rezensenten ist die Urteilskraft anscheinend zur puren Funktion der ideologischen Richtung ihrer Blätter verkommen.

¹⁹Siehe dazu Plessen ("Schwierigkeiten").

... Und als ich dann entdeckte, daß der historische Kohlhaas [sic] es doch anders gemacht hatte, atmete ich förmlich auf. ("Schwierigkeiten" 197)

In diesem Sinne ist ihr Roman als ein Gegenentwurf aufzufassen, da es ihr darum geht, in bewußtem Gegensatz zu Kleist, die Geschichte des historischen Hans Kohlhase zu erzählen. Gleichwohl betont die Autorin, daß sie es, wie dieser, *anders* machen wollte, nicht etwa *besser* als Kleist (197). Daß sie dennoch dessen Schreibweise des Namens—Kohlhaas—beibehält, ist eine "Hommage à Kleist" (196), dem der Roman die entscheidenden Impulse zu seiner Entstehung verdankt. So wird auch der Knecht Herse zu einer Gestalt dieser Bearbeitung, zu einer Art "Figur auf Pump" (Ziolkowski). Einer subtileren Form des Zitats bedient sich die Autorin, wenn sie einen ersten Schloßkastellan am brandenburgischen Hofe erwähnt, der " ... Margarete in Kohlhaas' Abwesenheit nachstellte" (75).²⁰ Dies ist der Kastellan aus Kleists Erzählung, der einst um Lisbeth geworben hatte, und mit dessen Hilfe sie hoffte, zum Kurfürsten zu gelangen.

Der Name 'Kohlhaas' zitiert aber nicht nur den Kleistschen Text, sondern signalisiert darüber hinaus die Fiktionalität des Protagonisten, der trotz ausgiebiger Verwendung historischer Quellen eine Romanfigur bleibt. So spiegelt sich bereits im Titel, was im Text zum Gegenstand wird: historische Gestalten und Ereignisse werden in dichterischer Aneignung stets zu fiktionalen, ungeachtet des Anteils an Faktizität. Hatten die Autoren traditioneller historischer Romane die Illusion der Unmittelbarkeit und Authentizität gewahrt, so wird gerade dies in neueren Beispielen des Genres problematisch. Man erzählt " ... aus der Gegenwart und ihrer Subjektivität zurück; man betont die Distanz zu dem 'Einst' und 'Früher', man bezieht die Möglichkeiten und Schwierigkeiten, sich dem Vergangenen zu nähern und seiner ansichtig zu werden in das Erzählen ein" (Martini 206). Dies beschreibt sehr genau das Verfahren Plessens

²⁰Siehe auch 258.

in diesem Roman.²¹ Treffend nennt sie ihren *Kohlhaas* einen "aktuellen historischen Roman" ("Schwierigkeiten" 198). Indem die Gegenwart der Schreibenden selbstreflexiv in den Text eingebracht wird, ist das Verhältnis von Historizität und Aktualität selbst zum Gegenstand geworden als Verstehens- und Wahrheitsproblem: das Historische kann niemals zu objektiver Darstellung gelangen, da es von ungleichzeitiger, aktueller Subjektivität überformt und modifiziert wird.

Bereits im ersten Satz gibt die Erzählerin²² zu erkennen, daß hier nicht die Illusion eines 'objektiven' Geschichtsromans erzeugt werden soll, sondern daß dieser Roman die Subjektivität des Erzählens selbst reflektiert: "Ich schreibe diese Geschichte, ich habe sie so gesehen ... " (7). Und nur wenige Zeilen später bricht durch zeitgenössisches Vokabular die Aktualitätsebene in die Beschreibung der historischen Hinrichtungsstätte ein. Die Masten, auf denen der geräderte Kohlhaas und die beiden Mitverurteilten Nagelschmidt und Meißner liegen, erscheinen in der Vorstellung der Autorin wie "Fernsehantennen" (ebd.). Diese beiden Verfahren, selbstreflexive Fiktionsbrechung und Einflechtung modernen Vokabulars, durchziehen, oft miteinander verbunden, den gesamten Roman.

Das Einbringen der Subjektivität der Erzählerin geschieht auf unterschiedliche Weise. So macht sie ihre Präsenz im Text transparent, indem sie zugibt, Kohlhaas ihre eigenen Gefühle unterlegt zu haben (23f.); verdeutlicht, daß seine Gedanken im Grunde die ihren sind: "... dachte Kohlhaas, denke ich ..." (311); oder indem sie durch doppelte Verbformen die beiden Zeitebenen des Ereignisses und des Erzählens simultan präsent sein läßt: "Während Kohlhaas ... schreibt (schrieb) ... zu Papier bringt (brachte) und

²¹ Andere Beispiele sind Peter Härtlings *Hölderlin* und Dieter Kühns *Ich Wolkenstein*.

²² Eine Distanz zwischen Erzählerin und Autorin ist in diesem Roman nicht auszumachen. Dies wurde, mit Recht, gelegentlich als Mangel empfunden. Siehe Schütte.

nur an seinen Brief denkt (dachte) ... ” (197f.). Sie äußert ihre persönliche Betroffenheit über die Folterungen der Kohlhaas-Anhänger und gibt dazu gleich einen Kommentar aus ihrer Gegenwarts-Perspektive: “Ich muß aufstehen, ich muß an die frische Luft. Wie sich die Tradition gemütvoller Schlächter durch die deutsche Geschichte zieht” (286). Einmal nennt sie gar das tatsächliche Datum des Tages, an dem sie schreibt, erwähnt das Wetter und ihre eigene Befindlichkeit (213).

Verschiedentlich wird der Leser zum Zeugen des literarischen Schaffensprozesses. So erinnert sich die Erzählerin, als sie einen Neujahrsspaziergang des Ehepaars Kohlhaas beschreiben will, an einen Bummel ihrer Eltern durch New York in den Nachkriegsjahren (165). Die vertraute Vorstellung wird dann gleichsam zum bildspendenden Modell für die fiktionale Situation, d.h. die dichterische Phantasie bezieht ihre Bilder aus der persönlichen, unmittelbareren Erfahrung. Ein vergleichbarer Fall liegt vor, wenn die Entführung des Seidenhändlers Reiche wie ein amerikanischer Western geschildert wird: “... der Film läuft ...: Kohlhaas im Oldtimer-Streifen mit Pferdegetrappel ... ” (261), “[z]wölf Uhr mittags, high noon” (264). Die Phantasie speist sich hier aus vorgeprägten Filmbildern, die wiederum der aktuellen Zeitebene angehören. An anderen Stellen korrigiert die Erzählerin gerade Geschriebenes nach einem erneuten Blick in die Dokumente (254), erwähnt eine gestrichene Version des Romananfangs (281), oder fährt für einige Tage nach Italien, um eine Schreibflaute zu überwinden (323ff.).

Manche Fiktionsbrechungen haben zusätzlich eine poetologische Funktion. Eine kritische Anmerkung zu den Chroniken bezweifelt deren Objektivität: “Die Chroniken wissen vielfach vom Hörensagen, sie folgen dem Anschein, sie teilen in großen phantastischen Zügen aus, sie sind phantastische moralindurchsetzte Räuberpistolen ... ” (136). Ist aber die Faktizität des historischen Berichts fragwürdig, so erfährt dadurch das eigene Unternehmen, der Fakten und Fiktionen vermengende historische Roman, als Erkenntnisinstrument eindeutige Aufwertung und Legitimation.

Eine der programmatisch wichtigsten Stellen des Romans schließlich folgt auf drei Erzählentwürfe einer Begebenheit, Kohlhaasens Besuch bei einem Bekannten in Leipzig, wo er sich ein Leumundszeugnis ausstellen läßt. Die Erzählerin erklärt keine der Versionen dieses Besuches zur definitiven, da alle drei ohnehin fiktional sind. Darauf folgt eine zentrale Reflexion über das eigene Schreiben, über das Konzept ihres Romans:

Schreibe ich Geschichte vor? Nein. Ich rekonstruiere, ich greife ein. ...

Ich entwerfe (m)eine Kohlhaas-Geschichte und tue es auch demjenigen zum Trotz, der mir erklärte, ich hätte hier und dort weggelassen, was (seiner Meinung nach) doch hineingehörte, und er habe sie ganz anders erfahren.

Ich würde ihm erklären: He! Und? Mich wundert es nicht. Wir sind zwei Leute. Dies hier ist mein Versuch. Erzähl mir deine Version. (57f.)

Die hier praktizierte Transparenz des erzählenden Subjekts betont und legitimiert den subjektiven Entwurf des historischen Stoffes.

Was gerade den Roman vom historischen Bericht aber auch vom Drama unterscheidet, ist die Möglichkeit, sich intensiv mit dem Innenleben oder der Persönlichkeit seiner Charaktere zu befassen. Dies geschieht auch hier ausgiebig. Die Erzählerin erfindet ihrem Protagonisten dazu eine Vorgeschichte, Kindheit und Jugend, wobei sie sich offensichtlich vom Subjektbegriff des traditionellen Bildungsromans leiten läßt, der von der Vorstellung einer einheitlichen, zielgerichteten Entwicklung der Persönlichkeit ausgeht. Plessen schreibt eine, gelegentlich überzogene, Wunschbiographie des Hans Kohlhaas.

Sie gibt ihm eine verblüffend moderne und emanzipierte Mutter, bei der " ... die Sätze mit ihren Empfindungen und Phantasien überein[stimmen]" (27), und die, einmal polemisch ausgedrückt, anscheinend einen bekannten Roman von Christa Wolf gelesen hat: " 'Nein' sagen ist das eine, sagte die Mutter, aber 'ja' sagen ist nicht das andere.

‘Ich’ sagen ist das andere. Dann klagt sie: als hörten die Schwierigkeiten, ‘ich’ zu sagen, irgendwann mal auf” (14f.). Hier wird ein Milieu konstruiert, das den heranwachsenden Protagonisten sensibilisiert, in ihm die Entwicklung einer Persönlichkeit, eines Selbstwertgefühls in Gang setzt, das ihn dann später dazu befähigen wird, der Willkür der Obrigkeit Widerstand entgegenzusetzen.

Bereits als Kind arbeitet er an seiner Individuation: “Kohlhaas entwarf sich, er probierte sich aus ... ” (24). Gelegentlich, wenn der junge Kohlhaas nach Wörtern sucht, um die Bilder in seinem Kopf, “[d]ie heranrasende Sonne, die überfüllten Aquarien des Himmels, das fliegenbesetzte Auge des Himmels ... ” (27) zu beschreiben, vermeinen wir, nicht die Geschichte eines künftigen Krämers und Rebellen zu lesen, sondern den Bildungsroman eines Künstlers, der die Schwierigkeit, ‘ich’ zu sagen, eines Tages womöglich in einem selbstreflexiven Roman erörtern wird.

Wenn der auf solche Art sensibilisierte Kohlhaas im Jargon neuer Innerlichkeit der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts plötzlich sagt: “... ich mag mich ... ich mag leben, mich entdecken, Schritt für Schritt, ... ich bin neugierig auf mich” (94), oder wenn das Ehepaar Kohlhaas emanzipiert über Beziehungsprobleme, Sexualität und Lust diskutiert (92; 105), wenn Margarete im Frauenbad spricht, “... als sei sie schon seit Jahren Abonnentin von *Emma* ... ” (Henrichs),²³ dann wird deutlich, daß Plessens Konzeption des aktuellen historischen Romans nicht immer überzeugt. Die Autorin benutzt die Transparenz der schreibenden, fiktionalisierenden Subjektivität gewissermaßen als Freibrief für ein entgrenztes Erfinden, das gelegentlich mehr über Elisabeth Plessen als über Kohlhaas aussagt. Dabei entwirft sie einerseits, in Orientierung an einem problematisch gewordenen Subjektbegriff, die Biographie ihres Protagonisten als zielgerichtet und logisch stimmig. Wesentlich fragwürdiger aber wird ihr Vorhaben, wenn sie die eingestandenen Schwierigkeiten, einen historischen Kontext zu rekonstruieren,

²³ Ähnlich auch Helbling (“Metamorphosen” 72).

zum Anlaß nimmt, darauf völlig zu verzichten, und die Ebene der Historizität mit Aktualitätsvokabeln und -jargon zudeckt. Das Verstehensproblem, das die Autorin im Verhältnis von Historizität und Aktualität erkannt und problematisiert hat, wird auf diese Weise zum Nicht-Verstehensproblem gemacht und damit abgetan.

Selbstverständlich geht es Plessen hier auch immer wieder darum, Parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart anzudeuten, was ihr oft durchaus gelingt. Manchmal geschieht dies im Rahmen erzählerischer Reflexion, wie an der bereits zitierten Stelle über die Tradition gemütvoller Schlächter in der deutschen Geschichte (286). Öfter werden Aktualitätssignale oder -vokabeln in den Text eingeflochten. So tauchen im Zitat eines Originalerlasses des sächsischen Kurfürsten plötzlich Sätze auf wie: "Es lebe die Staatssicherheit, die Schwerkraft der Geschichte / Es lebe Ruhe und Ordnung" (125), eindeutige Reizwörter der bundesrepublikanischen Gegenwart, die aber auch auf der Historizitätsebene des Stoffes durchaus ihren Platz haben.

Öfter wird das Eingreifen der Staatsgewalt mit Aktualitätsvokabeln gespielt, um vergleichbare Phänomene der Gegenwart zu evozieren: "... Säbelbeinige mit walkietalkies, Kugelweste und Maschinengewehr" (187) jagen den Rebellen und seine Sympathisanten. Phrasen, die dem Vokabular zeitgenössischer Innenminister entstammen könnten—"rücksichtslos durchgreifen," "ein für allemal aufräumen," "Totaleinsatz" (203)—beschreiben die sächsische Fahndung. Ein Vergleich der Aktionen des Kohlhaas mit denen der deutschen RAF-Terroristen dagegen wird verworfen, die Historie soll nicht "... einfach als ein[] Spiegel für gegenwärtige Probleme ..." (309) dienen.

Selbst wenn Kohlhaas einmal der "... König der Arbeitslosen, Jugendlichen, Ausgeflippten, Drop outs ..." (151) genannt wird, ist das Verhältnis von Historizität und Aktualität nicht verwischt oder vereinseitigt. Die Erzählerstimme kann problemlos solche Assoziationen oder Parallelen zwischen Vergangenem und Zeitgenössischem andeuten. Doch wenn die Charaktere, wie oben zitiert, selbst so reden, als lebten sie

in der Alternativszene im Berlin-Kreuzberg der Gegenwart, dann erzeugt die Vermengung der beiden Zeitebenen schrille Dissonanzen, dann gerät das Konzept des "aktuellen historischen Romans" aus den Fugen; dann werden historische Parallelen nicht mehr nur angedeutet, sondern konstruiert, und auch die selbstreflexiven Einschübe der Erzählerin—"Gedanken, die ich Kohlhaas unterlege? Meine eigenen Gedanken?" (94)—heben diese Schwäche nicht auf. Dergestalt läßt Plessen den von ihr selbst problematisierten, traditionellen historischen Roman, der hemmungslos Sinnkonstruktion betreibt, die er als objektive Wahrheit maskiert, gleichsam durch die Hintertür wieder herein. Das offene Bekenntnis, daß ihre Sinnkonstrukte tatsächlich solche sind, kann deren Inadäquatheit nicht aufheben.

Trotz dieser Verfehlungen gelingt es Plessen an vielen anderen Stellen, Parallelen zwischen dem historischen Stoff und der aktuellen innenpolitischen Situation der BRD in den späten siebziger Jahren überzeugend zu evozieren. Dabei liegt der Akzent auf den Übergriffen der Staatsgewalt. Doch es geht zu weit, zu behaupten, die Autorin verteidige den Terrorismus. Sowohl ihre, als auch Neheimers Quellenstudie machen diesen Vergleich unzulässig, da sie zeigen, daß Hans Kohlhaas nicht die brutale Fehde des Michael Kohlhaas ausfocht. Vergleiche zwischen dem historischen Kohlhaas und der RAF, wie sie Sandler anstellt, mißachten die Eigenheiten des gerade ausgehenden Mittelalters, wo brutalste Fehdehandlungen trotz Ewigem Landfrieden nicht unüblich waren.²⁴ Plessen selbst zeigt dies durch die Fehde des Nickel von Minckwitz, auf deren Ähnlichkeit mit der Kohlhaseschen bereits Fontane hingewiesen hatte (494). Trotz schwerwiegendster Verbrechen wurde dieser schließlich begnadigt—er war eben ein Angehöriger des Adels.

Plessens Kohlhaas ist kein Terrorist, kein Mordbrenner, kein fanatischer Welterlöser.

²⁴Vgl. dazu Boockmanns Rezension des Aufsatzes von Sandler, sowie seinen Artikel zum mittelalterlichen Recht bei Kleist.

Er ist eher ein Blochscher utopischer Revolutionär, der den 'aufrechten Gang' erlernt, und den die Übergriffe der Obrigkeit weniger erzürnen, als daß sie ihn traurig machen (79; 83f.). Die Sensibilität dieses Kohlhaas der neuen Innerlichkeit wird, und auch deshalb läßt Plessen ihn in modernem Jargon reden und denken, zu einem überzeitlichen Phänomen, zu einem historisch-aktuellen Garanten der Hoffnung auf Veränderung, auf jene Zeit, in der " ... das Wichtigste überhaupt, das, was Menschen einander antaten, ... ausgefochten werden konnte" (83). In einer fiktiven Begegnung zwischen Nickel von Minckwitz und Kohlhaas bringt jener sowohl die historische, als auch die aktuelle Bedeutung eines Kohlhaas, wie ihn dieser Roman entwirft, auf den Begriff:

Sie werden immer zu spät geboren sein, ... Sie gehörten ins Paradies, Kohlhaas, vielleicht sind Sie auch nur zu früh geboren, jemand mit Ihren Meinungen müßte wohl immer wieder geboren werden, probeweise sozusagen ins Leben geschickt sein, bis er und die Welt zusammenstimmen. (72)

Wie schon in Bests kurzem Text und in Karsunkes Stück, wird die Kohlhaas-Gestalt zum historischen Vorläufer, zum Ahn der politisierten, links-orientierten Generation, die aus der Studentenbewegung der sechziger Jahre hervorgegangen ist. Die eigenen, aktuellen Wünsche, Hoffnungen und Ideen, die Veränderungen sozialer Zustände und politischer Machtverhältnisse betreffend, finden in der Historie Parallelen und entdecken so Traditionen in der deutschen Geschichte, die dem eigenen Selbstverständnis entsprechen, während sie dem des herrschenden politischen Systems widersprechen. Dabei insinuiert v.a. Plessen auch sehr eindringlich, daß vergangene wie gegenwärtige Obrigkeit auf sehr ähnliche Weise ihre Macht zu schützen wußten. Wie Schütte sehr treffend formuliert ist der Roman in vieler Hinsicht " ... eine erzählerische Reflexion über Konstanten deutscher Sozialgeschichte im Verhältnis Individuum—Recht—Staat"

9.5 Walter

Im gleichen Jahr wie Plessens erfolgreiches Buch erscheint der kurze Roman *Wie wird Beton zu Gras* des Schweizer Autors Otto F. Walter, dem als Motto ein Zitat aus Kleists *Michael Kohlhaas* vorangestellt ist: "Er setzte hinzu, ob das wohl menschlich wäre?" Walters Text ist eindeutig vor dem Hintergrund der 'Bewegung' zu sehen, einer Welle jugendlichen Protests in der Schweiz Ende der siebziger Jahre.

Im Zentrum des Buches steht die siebzehnjährige Esther, die an einer Demonstration gegen ein Kernkraftwerk teilnimmt und in der Gemeinschaft friedlicher Demonstranten das Gefühl eines "Neuen," der Möglichkeit einer anderen, besseren Welt spürt, schließlich aber einen brutalen Einsatz der Polizei miterleben muß: "Das war längst nicht mehr nur Schutz eines A-Werk-Geländes durch Polizei. Das war Rache, das war die Strafexpedition einer Polizeimaschine, ferngesteuert von einer Macht, die keinen Menschnamen mehr hatte" (30). Durch dieses Ereignis zutiefst erschüttert, erlebt Esther die Welt plötzlich als verkehrte, als das "falsche Alte." Dies äußert sich ihr in strenger Erziehung, stereotyper Männlichkeit, Sexualität ohne Zärtlichkeit, Raserei auf Autostraßen, Erfolgs- und Karrierestreben, brutaler Polizeigewalt, Diskriminierung und Kriminalisierung Andersdenkender, dem Primat wirtschaftlicher Interessen, der Zerstörung der Natur und der Betonierung der Umwelt.

In verzweifelter Auflehnung dagegen fahren Esther und ihr erst sechzehnjähriger Bruder mit einem alten Panzer, den dieser, von dichtem Gebüsch überwachsen auf einem ehemaligen Übungsplatz gefunden hat, durch ihr Heimatdorf in die Kreisstadt und dort, nach Abfeuern einiger MG-Schüsse, ins Hauptportal der lokalen Zeitung ein. Doch dabei erkennt Esther plötzlich ihre Ohnmacht, da sie begreift, daß keine einzelnen Personen für das "alte Falsche" verantwortlich gemacht werden können, daß alle nur Teile einer anonymen Maschinerie sind. Selbst die Form ihres Protest erkennt Esther

nun als Teil des Alten, doch konnte sie nicht anders handeln, da für das Neue noch keine Sprache gefunden ist. Es war ein Versuch, so kommentiert der Erzähler, "... dem Neuen nachzuhelfen auf die älteste Tour" (126).

Indem Walter seinem Roman ein Zitat aus Kleists Erzählung als Motto voranstellt, wird Kohlhaas zur Chiffre, zum Symbol des Auflehns gegen die verkehrte Welt. Esther wird zu einem weiblichen Kohlhaas (Pulver), zu einer Postfiguration des Kleistschen Helden. Und wie im Falle ihres literarischen Vorbildes ist ihr Aufstand begreiflich, doch sind die Mittel verfehlt, da sie die Mittel der ungerechten Obrigkeit sind, die Mittel des Alten. Doch trotz dieser Verfehlung Esthers wird, wie bei Kleist und später bei Plessen, die Schuld an der Eskalation der Gewalt dieser Obrigkeit zugeschrieben.

9.6 Eue

Ähnlich wie Walters Roman enthält auch der letzte Text dieser Untersuchung nur eine Postfiguration des Kleistschen Helden. Dieter Eues 1983 erschienene Novelle *Ein Mann namens Kohlhaas*²⁵ enthält dessen Namen überhaupt nur im Titel. Der Protagonist trägt den Namen Matthias K., wird meistens K. genannt und ähnelt eher Kafkas Josef K., als Kleists Kohlhaas.

K. wird bei einer Polizeirazzia in einer Bar festgenommen, da bei ihm ein Päckchen Rauschgift gefunden wird, das jemand unbemerkt in seine Tasche gesteckt haben muß. Zwar wird er nach längeren Verhören wieder auf freien Fuß gesetzt, doch durch Nachforschungen der Polizei an seinem Arbeitsplatz wird sein politisches Engagement während seiner Studentenzeit im Berlin der späten sechziger Jahre allgemein bekannt, und dem nun entstehenden Klima von Verdächtigungen durch seine Kollegen ist K.

²⁵Die Novelle wurde zwar bereits vor der Umsiedlung dieses DDR-Autors in die BRD begonnen, spielt aber eindeutig im Westen.

nicht gewachsen. Aber ähnlich wie Josef K. ist er es selbst, ist es seine instabile, etwas paranoide Persönlichkeit, die seine Lage ständig verschlimmert. Soll er Kohlhaas gleichen, dann einem verunsicherten Kohlhaas, der weniger von Rechtsgefühl, als von seinen eigenen Ängsten getrieben wird. Ein befreundeter Kollege bemerkt treffend, daß " ... zum Opfersein auch eine Opferbereitschaft gehört ... " (43).

Als seine Firma ihm schließlich kündigt, fällt K. in eine Phase von Selbstmitleid und beginnt eine verzweifelte Briefkampagne, in der er seine Rehabilitierung und Wiedereinstellung fordert. Die selbstbewußten schriftlichen Eingaben des Kohlhaas werden hier zu Hilferufen eines gehetzten Individuums.

Da seine Kündigung nicht rückgängig gemacht wird, entführt K. amateurhaft, mit einer Gaspistole bewaffnet, den Aufsichtsratsvorsitzenden der Firma und verlangt " ... die Wiedergutmachung des an ihm begangenen Unrechtes ... " (103). Zwar wird er zuletzt, ohne Gegenwehr zu leisten, überwältigt, doch deutet das etwas abrupte Ende der Novelle an, daß ihm, wegen gewisser Verfahrensfehler der Polizei, Straffreiheit gewährt werden mußte.

Eues Postfiguration zeichnet einen Kohlhaas im Zeitalter mächtiger Polizeiapparate oder des sogenannten 'Schnüffelstaates', der durch Nachspürungen und Überwachungen einen Bürger plötzlich zum "Risikofaktor" (50) werden läßt. K. ist ein verunsicherter Kohlhaas, der in diesem System nicht mehr standhaft seine Rechtsansprüche verteidigen kann, sondern, paranoid geworden, zu wahnwitzigen Reaktionen getrieben wird. Die Novelle verweist damit auf die terroristischen Aktionen der Gegenwart, die sie als irregeleitete Reaktionen auf eben die Auswüchse des herrschenden Systems begreift, wie sie auch in den vorangegangenen Bearbeitungen bloßgestellt wurden.

Schluß

In annähernd drei Dutzend literarischen Texten, die, in der Mehrheit, den aus unterschiedlichen Quellen bezogenen Kohlhaas-Stoff bearbeiten oder aber sich intertextuell auf diesen beziehen, haben sich Autoren seit Beginn des 19. Jahrhunderts der Gestalt des Adelsbefehders und Selbsthelfers aus der Reformationszeit angenommen. Viereinhalb Jahrhunderte nach dessen Hinrichtung besitzt die Geschichte des Heringshändlers Hans Kohlhaase aus Cölln an der Spree immer noch Aktualität.

Die Untersuchung hat gezeigt, wie die Bearbeitungen des Stoffes jeweils ihre eigene Geschichtlichkeit, das aktuelle Interesse, aus dem heraus Autoren den historischen Stoff aufgegriffen haben, reflektieren. Heinrich von Kleist, der erste Bearbeiter des Stoffes, hatte in seinem *Kohlhaas*-Fragment möglicherweise eine Charakternovelle geplant, in der der Protagonist, ähnlich dem klassischer Tragödie, durch extremes Beharren auf einer an sich positiven Eigenschaft, dem Rechtsgefühl, selbst zum Verbrecher am bestehenden Recht wird. Doch müssen Mutmaßungen über Kleists ursprüngliche Konzeption der Fortsetzung des Fragments zwangsläufig spekulativ bleiben.

Im schließlich veröffentlichten Gesamttext der Erzählung *Michael Kohlhaas* wurde ein deutlich andersgeartetes Interesse festgestellt, als es das Fragment andeuten mag. Hier verschiebt sich der Akzent des Textes, nach anfänglicher Exposition seines Protagonisten als rechtschaffenen Bürger des Staates, auf die Verfehlungen der Obrigkeit. Durch den, gegenüber dem Fragment neuen Aspekt der Doppelstaatlichkeit stellt Kleist der eindeutig negativ gezeichneten Regierung Sachsens als positives Gegenbeispiel den Herrscher Brandenburgs zur Seite. Indem die Beurteilung des Verhaltens der Obrigkeiten in die Terminologie aufklärerischer Staatsrechtslehren gekleidet wird, durchbricht

der Text die Ebene der Historizität des Stoffes und offenbart sein aktuelles Interesse an diesem. Die brutale, von Welterneuerungsideen begleitete Rebellion des Michael Kohlhaas verweist auf die Französische Revolution, deren Ursprung, Anlaß und Verlauf. Der Goetheschen Einschätzung dieses historischen Ereignisses nicht unähnlich, gibt Kleist der ungerechten, den Rousseauschen Gesellschaftsvertrag verletzenden Obrigkeit die Schuld am Ausbruch des Aufstandes, ohne dabei jedoch letzteren zu rechtfertigen. Allein die Schilderung der Brutalität und rücksichtslosen Unmenschlichkeit der Kohlhaas-Fehde reicht hin, diese zu desavouieren. In den abschließenden Urteilen wird daher einerseits die Berechtigung der Empörung gegen die Obrigkeit als begründet anerkannt, andererseits jedoch werden die Mittel des Aufstandes verurteilt.

In der rätselhaften, in der Forschung häufig widersprüchlich interpretierten Episode um die Zigeunerin und die, ihre Prophezeiungen enthaltende Kapsel, verdichtet sich die zentrale Aussage der Erzählung symbolisch: durch Mißbrauch ihrer Macht provoziert die despotische Obrigkeit den Volksaufstand, dessen Ausschreitungen jedoch nicht gutzuheißen sind, und dessen Führer daher bestraft werden muß. Indem Kleist seine Bearbeitung des Stoffes durch eindeutige Aktualitätsverweise in den Rahmen staatsrechtlicher Theorien seiner eigenen Gegenwart stellt, enthält die Erzählung einen Appell an absolutistische Regierungen, durch Reformen der Revolution vorzubeugen.

Die erste Phase von Bearbeitungen des Kohlhaas-Stoffes nach Kleist steht im Zeichen der Auseinandersetzung zwischen revolutionären und restaurativen Tendenzen des Vormärz. Den mit bürgerlich-demokratischen Strömungen sympathisierenden Dramatiker Maltitz interessiert v.a. das Motiv des Standesdünkels, ein Verdikt, das nicht nur die adligen Charaktere seines Stückes, sondern auch dessen Protagonisten trifft. Doch was bei einigen späteren Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts zum wesentlichen Merkmal werden sollte, wird bereits hier zum Problem: das Interesse am Stoff, insbesondere an der diesem inhärenten Sozialproblematik, wird durch Züge epigonaler

Dramatik überlagert. Das Bemühen des Verfassers, seinen Protagonisten in tragische Schuld zu verstricken, ordnet die genuin gesellschaftlichen Konflikte des Stoffes einer normativen Dramenkonzeption unter; Kohlhaas handelt aufgrund tragischen Verken-
nens, und seine daraus entspringende Schuld läßt seine Selbsthilfe letztlich illegitim werden. Am Ende bleibt, wie bei Kleist, die Forderung nach gerechter Obrigkeit.

Eindeutig anti-revolutionäre Intentionen bestimmen Eichendorffs Auseinanderset-
zung mit dem Stoff. In einer Postfiguration des Kleistschen Kohlhaas diskreditiert er
die Französische Revolution und damit Erneuerungstendenzen seiner eigenen Gegen-
wart. Im intertextuellen Verweis verurteilt er dadurch auch die Taten des Protagonisten
Kleists.

Der Dramatiker Schindler dagegen gestaltet in der Rebellion des Kohlhaas eine
Parallele zur erfolglosen 48er Revolution. Wie große Teile des liberalen Bürgertums in
diesem Jahr, vertraut sein Kohlhaas einem absolutistischen Herrscher und gibt daher
seine konsequent anti-feudale Haltung auf. Die Frage nach der Berechtigung revolu-
tionärer Selbsthilfe wird hier gar nicht gestellt. Vielmehr konzentriert sich Schindler
auf die Umstände des Scheiterns einer sozialen Umwälzung, deren Notwendigkeit am
Ende des Stückes deutlich beschworen wird.

Fern solch expliziter Stellungnahmen für oder gegen gesellschaftliche Veränderung,
stehen die meisten Werke der folgenden Phase von Bearbeitungen des Kohlhaas-Stoffes
im Zeichen epigonaler Dramatik. Die Rezeption der deutschen Klassiker löste v.a.
in den 1860er Jahren eine Flut von Adaptionen historischer Stoffe aus, der auch der
Kohlhaas-Stoff zum Opfer fiel. Aktualität äußert sich in den so entstandenen Werken
kaum in expliziten inhaltlichen Verweisen—vielmehr gerade in deren Aussparung—,
sondern in Gestaltung und dramatischer Konzeption.

Ising entschärft gezielt das Konfliktpotential des Stoffes, indem er den Übergriffen

des Junkers ihren Willkürcharakter nimmt und ihnen dadurch den Anstrich der Legitimität verleiht. Die Auseinandersetzung entspringt nicht sozialen Gegensätzen, sondern dem Starrsinn der Kontrahenten, wodurch anstatt gesellschaftlicher Bedingungen die individuelle Schuld in den Brennpunkt rückt. Seine Schuld schließlich erkennend, nimmt Isings Kohlhaas bereitwillig die Todesstrafe an. Dem harmonisierenden Grundcharakter dieser Bearbeitung entsprechend, sind sowohl weltliche als auch geistliche Obrigkeit, die Kurfürsten und Luther, positive und makellose Gestalten. Das Drama bedient sich eines Schemas, das sich auch in anderen Bearbeitungen wiederfindet: der sächsische Herrscher wußte nichts von den Klagen des Roßhändlers, Luther bewegt den Rebellen zur Umkehr, und der brandenburgische Kurfürst bemüht sich, vergebens, diesem die Todesstrafe zu ersparen. Die Bearbeitung des Dramatikers Pröbß folgt exakt diesem Schema.

Auch Schenk und Graff entschärfen die Konflikte des Stoffes, indem sie diese gänzlich neu motivieren. Anstelle von Standesgegensätzen und daraus resultierender Adelswillkür werden in beiden Bearbeitungen intergeschlechtliche Emotionen zum auslösenden Moment, dem wesentliche Stoffelemente untergeordnet sind. In solchen Zugeständnissen an die Erwartungen eines Massenpublikums wird gesellschaftliche Problematik auf individuelle Leidenschaften reduziert.

Gemeinsamer Makel der Dramen dieser Phase ist eine Überstrapazierung der Logik des Handlungsverlaufs, die Preisgabe der inneren Stimmigkeit der Werke. Als Ursache dieses Mangels wurde v.a. die Unvereinbarkeit der konfliktabschwächenden Tendenz dieser Texte mit ihrer möglichst großen Nähe zur Erzählung Kleists erkannt.

Einzig herausragendes Werk dieser Phase der Stoffgeschichte ist Franzos' Roman, der sich in einer Postfiguration der Kohlhaas-Gestalt mit deren Rezeption durch den Juristen Rudolf von Ihering, und so mit dem Anspruch eines Rebellen wie auch des Kleistschen, stellvertretend für viele zu handeln, kritisch auseinandersetzt.

Die Analyse der während der beiden Jahrzehnte zwischen 1890 und 1910 entstandenen Bearbeitungen konnte zwei Hauptmerkmale feststellen, die Aktualität reflektieren. Im Rahmen des neuen nationalen Selbstverständnisses des Kaiserreichs wird Kleists Kohlhaas zur Identifikationsfigur, zum beispielhaften Deutschen, dessen vermeintliches Wesen und dessen Taten im Lichte einschlägiger Manifeste deutscher irrationalistischer Ideologie der wilhelminischen Epoche rezipiert wurden. Das zum spezifisch deutschen Wesenszug apostasierte Rechtsgefühl des Protagonisten wird über das positive römische Recht erhoben und zum Garanten richtigen Handelns erklärt.

Autoren wie Holzer und Prellwitz rücken das spezifisch Deutsche am Wesen ihres Helden ins Zentrum, indem sie dieses mit angeblichen Charaktereigenschaften anderer Nationalitäten kontrastieren. Wird Kohlhaas aber zur nationalen Identifikationsfigur überhöht, so müssen sowohl Obrigkeitskritik, als auch eine problematisierende Auseinandersetzung mit Rebellion und sozialer Veränderung nebensächlich oder gar abgetan werden. Beispielhaft veranschaulicht dies das Drama von Prellwitz: der Konflikt wird versöhnlich beigelegt und, obwohl Kohlhaas seine gerechte Strafe erhält, wird das Gewalttätige seines Handels zur Naturkraft und zum Ausdruck deutschen Wesens apostasiert und damit nicht prinzipiell verurteilt—ein frühes Anzeichen des Barbarismus faschistischer Völkermörder und damit gleichzeitig Indiz dafür, daß diese keineswegs aus dem Nichts erschienen sind, sondern in irrationalistischen Ideologien des II. Reiches ihre Vorläufer haben. Darüber hinaus nutzen Prellwitz, John und Geyer die positive Rolle des brandenburgischen Kurfürsten bei Kleist dazu, dessen Nachfahren, Kaiser Wilhelm II. zu verherrlichen.

Neben dieser ideologischen Inanspruchnahme des Stoffes entstehen in dieser Phase aber auch Werke, die im Zeichen naturalistischer Dramatik stehen und daher sowohl ein intensiviertes Interesse an sozialer Problematik zeigen, als auch einer neuen Konzeption

des historischen Dramas verpflichtet sind. Stärker als bisherige Bearbeiter folgt Zoozmann den zugänglichen geschichtlichen Erkenntnissen über den Fall des Hans Kohlhas. Kontrastiert er aber den Verlauf der historischen Ereignisse mit völlig fiktiven Handlungszügen, die den Taten des Protagonisten die christliche Tugend der Barmherzigkeit gegenüberstellen, so erweitert Weitbrecht die Handlung um Züge, die genuin der Historizitätsebene des Stoffes angehören. Aus einem zentralen Interesse am Thema der Revolution heraus rückt er die historische Auseinandersetzung zwischen Luther und Münzer um Obrigkeit und soziale Veränderung in den Brennpunkt seines Dramas, das so zur Erörterung der Möglichkeiten wie des Scheiterns sozialrevolutionärer Tendenzen der Reformationszeit wird.

Ein ähnliches Interesse bestimmt auch Stramms Bearbeitung des Stoffes, die, stärker als andere Autoren der Dramatik Hauptmanns verpflichtet, den Fall des Kohlhas in den Rahmen der Bauernkriege stellt. Unbeschönigende Schilderung des sozialen Elends der Bauern und Auseinandersetzung mit dem Scheitern der Rebellion stehen im Zentrum dieses Textes, dessen Held zum frühbürgerlichen Revolutionär, zum Vorläufer späterer Kämpfe um Freiheit und Gleichheit wird.

Unter der Herrschaft nationalsozialistischer Ideologie setzt sich die ermittelte Inanspruchnahme der Kohlhaas-Gestalt ungebrochen fort. Von der mißbräuchlichen Rezeption Kleists als eines 'Klassikers des Nationalsozialismus' bleibt, wie in einem Exkurs belegt werden konnte, auch dessen Michael Kohlhaas nicht verschont. In dessen gewalttätigen Widerstand gegen Unrecht, in seinem Insistieren auf dem Rechtsgefühl eignet er sich zur Identifikationsfigur der braunen Schergen, die in seinem Kampf das Spiegelbild ihrer Sabotage und Zerstörung der Weimarer Republik zu erkennen glauben. Doch ist die Rezeption der Gestalt stets ambivalent, da eine Verallgemeinerung des Widerstands gegen Obrigkeit und bestehende Gesetze nicht ins Konzept der totalitären Machthaber paßt. Gerade deshalb eignet sich Kohlhaas auch als Identifikationsfigur des

Widerstands gegen das Unrechtsregime.

Die beiden Fassungen der Bearbeitung des Stoffes durch Bronnen enthalten beispielhaft diese gegensätzlichen Beurteilungen des Kohlhaas. Verteidigt die erste, noch in den Jahren der Weimarer Republik entstandene Fassung den Protagonisten mit den gleichen Argumenten, mit denen Bronnen faschistische Fememörder in Schutz nahm, so wird in der späteren, kurz nach dem Kriege geschriebenen Fassung Kohlhaas zum Symbol des Widerstands gegen Unrecht und Obrigkeit umgedeutet.

Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich die wichtigsten Bearbeitungen der dreißiger Jahre. Mayer-Exner erklärt die Handlung seines Dramas explizit zum Spiegelbild aktueller Geschehnisse, seinen Kohlhaas zum Symbol des "Aufbruchs" des deutschen Volkes. Er verzichtet auf die Darstellung—und damit Beurteilung—der Fehde und konzentriert sich auf die Schilderung eines morbiden, von den Fuggern kontrollierten Staates, dem sein Protagonist den Kampf ansagt.

Brecht dagegen gestaltet in seiner Parabel auf den Faschismus einen Protagonisten, der sich durch intertextuelle Verweise als Anti-Kohlhaas entpuppt, dessen Kollaboration mit den Machthabern den Kleistschen Helden wiederum zum positiven Beispiel des Widerstandes gegen ungerechte Zustände werden läßt.

Versteckte Kritik an den bestehenden Verhältnissen wurde in Gilbrichts Drama gefunden, dessen Handlungsverlauf sich auffällig auf die Demaskierung einer extrem despotischen Obrigkeit konzentriert. Kohlhaasens Ablehnung der angebotenen Begnadigung bedeutet keine Bekenntnis der eigenen Schuld, sondern eine Fortsetzung des Widerstands.

Anhand von Geisenheyners Volksstück-Adaption ließ sich zeigen, wie spezifische formale und inhaltliche Aspekte der Genrebezeichnung des Textes entsprechen. Ohne den Stoff explizit herrschender nationalsozialistischer Ideologie zu unterwerfen, reflektiert diese Bearbeitung, so ergab die Analyse, Bewußtsein und Selbstverständnis bestimmter

Volksschichten unter den Bedingungen des Dritten Reiches.

Der Roman Bergengruens schließlich postfiguriert in seinem Protagonisten den Kohlhaas Kleists, und die deutliche Kritik an jenem; seine Abstempelung zum Querulanten gilt daher auch diesem. Nur wenige Jahre nach dem Ende der Diktatur liegt es nahe, die christliche Botschaft des Romans, die zur Demut, Hinnahme des Unrechts und Gehorsam gegen die Obrigkeit auffordert, als nachträgliche Rechtfertigung der 'Inneren Emigration' aufzufassen, wodurch die Kohlhaas-Gestalt auch hier zu einer Figur des Widerstands wird, wenngleich unter negativem Vorzeichen.

Nach dieser Phase der Stoffgeschichte finden sich für die Dauer von etwa zwei Jahrzehnten keine auffälligen Auseinandersetzungen mit dem Stoff. Erst mit der Verfilmung der Erzählung Kleists Ende der sechziger Jahre zeigt sich ein neues Interesse am Stoff, untrennbar mit der Politisierung und Linksorientierung im Zuge der Studentenbewegung verbunden. Im Kampf des Adelsbefehders der Reformationszeit werden Analogien zu gegenwärtigen Auseinandersetzungen gesehen, das Historische erhält neuen Aktualitätsbezug. Beispielhaft ließ sich dies an Bests Fortsetzung der Erzählung Kleists nachweisen. Nach Amerika emigriert gründet Kohlhaas eine auf libertär-kommunistischen Prinzipien basierende Siedlung, deren Beispiel russische Revolutionäre des 20. Jahrhunderts beeinflusst und deren Vermächtnis gegenwärtig seiner Wiederentdeckung harret.

Andere Akzente dagegen erhalten Stoffbearbeitungen aus der DDR. Das Drama von Schütz wie auch die Inszenierung Dresens zeigen, daß unter den Bedingungen dieses Staates Originalzitate aus Kleists Text plötzlich neue, systemkritische Konnotationen erhalten. Zudem gestaltet Schütz in seinem Kohlhaas einen Helden, der sich den normativen ästhetischen Geboten dieses Systems verweigert. Im Scheitern der Revolution

seines Protagonisten verweist der Autor erneut auf die DDR, als Produkt eines verordneten, importierten Sozialismus, der keine wirkliche gesellschaftliche Veränderung herbeigeführt hat. So dient auch Schütz der Stoff, u.a., zur Auseinandersetzung mit dem Problem revolutionärer Prozesse.

Neben dem angeführten Interesse an revolutionären Ereignissen deutscher Vergangenheit reflektiert die Bearbeitung Karsunkes das aktuelle Phänomen des Terrorismus. Kritisiert der Autor mit seinem Protagonisten einerseits dieses Phänomen in seiner verfehlten Wahl der Mittel zu gesellschaftlicher Veränderung, so verweist er in seiner Darstellung der Gegenmaßnahmen der Obrigkeit auf die, im Zuge von Terroristenjagd und Sympathisantenhysterie vorgekommenen Übergriffe des gegenwärtigen Staates. Gerade dies reflektieren auch die postfigurierenden Prosatexte Walters und Eues.

Verschiedene dieser, in der letzten Phase der Stoffgeschichte vorgefundenen Charakteristika vereinigt der Roman Plessens. Auch hier äußert sich aktuelles Interesse am historischen Stoff darin, daß Analogien zwischen Vergangenheit und Gegenwart hergestellt werden, wobei die Möglichkeit der Annäherung an geschichtliche Gestalten und Ereignisse selbstreflexiv problematisiert wird. Plessens Kohlhaas wird zum Vertreter einer 'Alternativszene' der Reformationszeit, der sich, wie manche seiner aktuellen Vorbilder, auf einem schmalen Grat zwischen Freiheitsutopien und terroristischen Aktionen bewegt. Und auch hier werden die Reaktionen der Staatsmacht, die eindeutige Aktualitätsbezüge haben, verurteilt.

Diese Untersuchung macht deutlich, daß der Kohlhaas-Stoff zu den bedeutendsten Stoffen der deutschsprachigen Literatur gehört. Nach dem Faust-Stoff muß er zweifellos zu den wichtigsten Stoffen um eine Gestalt deutscher Geschichte gezählt werden. Mit Hilfe des hier benutzten Ansatzes konnte der Aspekt der Geschichtlichkeit einzelner Bearbeitungen eingehend analysiert werden. So ließ sich zeigen, daß die Geschichte des

Kohlhaas-Stoffes stets entscheidende Entwicklungen deutscher Geschichte sowie aktuelle literarische Strömungen reflektiert. Ein Stoff wie der um Kohlhaas scheint gerade zu ersterem besonders geeignet, da er mit dem Verhältnis von Untertan und Obrigkeit, Individuum und Staat zu tun hat, einem brisanten Problemkomplex deutscher Wirklichkeit. Zugleich konnte dadurch demonstriert werden, daß Stoffgeschichte mehr sein kann als bloße Materialsammlung. Die Untersuchung der Adaptionen eines Stoffes ermöglicht Einsichten in zeitgeschichtliche, ideologische und ästhetische Komponenten, deren Zusammenwirken die Produktion künstlerischer Werke entscheidend beeinflußt.

Auch die Konzentration auf Konstanten oder Archetypen in Bearbeitungen scheint weniger ergiebig als die hier vorgeschlagene Herangehensweise. So erweist sich beim Kohlhaas-Stoff selbst das scheinbar konstante Motiv der Rebellion als im Grunde wenig konstant, da das Problem des Aufstandes zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Autoren unterschiedlich beurteilt wird.

Nicht zuletzt vermittelt eine solche Studie Erkenntnisse über Verstehens- und Rezeptionsprozesse. Gelangt eine historische Gestalt wie Hans Kohlhase in den versuchten Annäherungen und Aneignungen der Chronisten und Geschichtswissenschaftler nie zu objektiver Darstellung, so erfährt auch ein literarischer Text wie Kleists Erzählung immer wieder neue, jeweils historisch geprägte Deutungen. Und Stoffe, als Bestandteile literarischer Tradition, begegnen uns stets in je historischer Konkretisation.

Bibliographie

Primärtexte

Bergengruen, Werner. *Das Feuerzeichen.* Zürich, 1949.

Best, Otto F. *Die drei Tode des Michael Kohlhaas. Leporello fällt aus der Rolle. Zeitgenössische Autoren erzählen das Leben von Figuren der Weltliteratur weiter.* Hg. Peter Härtling. Frankfurt a.M.: S.Fischer, 1971. 82–96.

Brecht, Bertolt. *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe oder Reich und Reich gesellt sich gern. Gesammelte Werke Bd.3.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967. 907–1040.

Bronnen, Arnolt. *Michael Kohlhaas.* Berlin: Rowohlt, 1929.

—. *Michael Kohlhaas.* Salzburg, Wien: Pallas, 1948.

Dörr, Rüdiger. *Michael Kohlhaas.* Berlin, 1933.

Eichendorff, Joseph von. *Das Schloß Dürande. Werke Bd.2.* München: Winkler, 1970. 794–831.

Eue, Dieter. *Ein Mann namens Kohlhaas.* Hamburg: Hoffmann und Campe, 1983.

Franzos, Karl Emil. *Ein Kampf ums Recht. 2 Bde.* Stuttgart, Berlin: Cotta, 1928.

Friedebach, Wolfgang (Richard Friedel). *Michael Kohlhaas.* Unveröffentlichtes Typoskript, 1943.

- Geisenheyner, Max. *Petra und Alla (Obrist Michael)*. Leipzig: Reclam, 1935.
- Geyer, Ernst. *Michael Kohlhaas*. Leipzig, 1910.
- Gilbricht, Walter. *Michael Kohlhaas*. Berlin, 1935.
- Graff, Wilhelm Paul. *Michael Kohlhaas*. Leipzig, 1871.
- Hamann, Christian. *Michael Kohlhaas*. o.O., 1902.
- Holzer, Rudolf. *Hans Kohlhas*. Wien: Wiener Verlag, 1905.
- . *Justitia, das Drama eines deutschen Mannes*. Berlin: S.Fischer, 1940.
- Ising, Wilhelm von. *Michael Kohlhaas*. Cassel, 1861.
- Jahnke, Hermann. *Hans Kohlhas*. Glogau, 1895.
- John, Adolf. *Kohlhaas, oder der Kampf um's Recht*. Leipzig, 1890.
- Karsunke, Yaak. *Des Colhas' letzte Nacht. da zwischen. 35 Gedichte & ein Stück*. Berlin: Rotbuch, 1979. 53–79.
- Klasing, Hermann. *Michael Kohlhaas. Dramatische Dichtungen Bd.2*. Bielefeld, Leipzig, 1930. 1–61.
- Kleist, Heinrich von. *Michael Kohlhaas. Sämtliche Werke und Briefe Bd.2*. Hg. Helmut Sembdner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962. 9–103.
- Lippold, Adolf. *Michael Kohlhaas*. o.O., 1891.
- Maltitz, Gotthilf August von. *Hans Kohlhas*. Berlin, 1828.
- Mayer-Exner, Karl. *Ein Mann sucht Gerechtigkeit*. Berlin, 1933.
- Mücke, Carl. *Die Geschichte von Hans Kohlhas. 8. Volksbuch*. Hg. Norddeutscher Volksschriftenverein. Berlin, 1848.

- Plessen, Elisabeth. *Kohlhaas*. Zürich: Benzinger, 1979.
- Prellwitz, Gertrud. *Michel Kohlhas*. Freiburg, 1905.
- Prölß, Robert. *Michael Kohlhaas*. 1863. Leipzig, 1872.
- Riotte, Hermann. *Michael Kohlhaas*. Leipzig, 1886.
- Saßmann, Hans. *Michael Kohlhaas*. o.O., 1920.
- Schenk, Alois. *Michael Kohlhaas*. Eßlingen, 1863.
- Schindler, Alexander Julius. *Eines Bürgers Recht*. Steyr, 1849.
- Schütz, Stefan. *Kohlhaas. Laokoon. Kohlhaas, Gloster, Laokoon*. Berlin: Rotbuch, 1980. 7–58.
- Stramm, August. *Die Bauern. Das Werk*. Hg. René Radrizzani. Wiesbaden: Limes, 1963. 253–350.
- Towska, Kory (Elisabeth Rosenbaum). *Michael Kohlhaas*. Berlin, 1903.
- Walter, Otto F. *Wie wird Beton zu Gras*. Reinbek: Rowohlt, 1979.
- Weitbrecht, Carl. *Schwarmgeister*. Stuttgart, 1900.
- Wiens, Paul. "Ballade vom Hans Kohlhas." *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*. Hg. Peter Goldammer. Berlin 1976. 576–578.
- Zoozmann, Richard. *Um's Recht*. Berlin, 1896.

Sekundärtexte

- Angermeyer, Fred A. "Michael Kohlhaas als Hörspiel." *Die Literatur* 31 (1928/29): 559–60.
- Aragon, Louis. *La Lumière De Stendhal*. Paris, 1954.

- Bab, Julius. "Ein Kohlhaas-Drama." *Die Schaubühne* 2.1 (1906): 257–61.
- Barthel, Wolfgang. "Zur Wirkung von Kleists Novelle." *Michael Kohlhaas. Mit Zeichnungen von Ernst Barlach.* Heinrich von Kleist. Berlin: Aufbau-Verlag, 1980. 151–56.
- Beller, Manfred. "Von der Stoffgeschichte zur Thematologie." *Arcadia* 5 (1970): 1–38.
- Ben-Porat, Ziva. "The Poetics of Literary Allusion." *PTL* 1 (1976): 105–28.
- Berghahn, Klaus. "Von Weimar nach Versailles. Zur Entstehung der Klassik-Legende im 19. Jahrhundert." *Die Klassik-Legende.* Hg. Reinhold Grimm u. Jost Hermand. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1971. 50–78.
- Bernd, Clifford A. "The Abdeckerszene in Kleist's *Michael Kohlhaas*." *Studia Neophilologica* 39 (1967): 270–80.
- Bisanz, Adam J., und Raymond Trousson, Hg. *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themengeschichte.* 2 Bde. Stuttgart: Kröner, 1980.
- Blöcker, Günter. *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich.* Berlin: Argon, 1960.
- Bogdal, Klaus-Michael. *Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas.* München: Fink, 1981.
- Boockmann, Hartmut. "Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des *Michael Kohlhaas*." *Kleist-Jahrbuch* (1985): 84–108.
- . Rezension von *Über Michael Kohlhaas—damals und heute* von Horst Sendler. *Kleist-Jahrbuch* (1985): 177–79.

- Borchmeyer, Dieter. *Die Weimarer Klassik*. 2 Bde. Königstein/Ts.: Athenäum, 1980.
- Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater 3. Gesammelte Werke 17*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- Bronnen, Arnolt. *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers*. 1954. Kronberg/Ts.: Athenäum, 1978.
- . *Roßbach*. Berlin: Rowohlt, 1930.
- Bucher, Max. "Drama und Theater." *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Bd.1*. Hg. Max Bucher u.a. Stuttgart: Metzler, 1976. 136–51.
- Burkhardt, C.A.H. *Der historische Hans Kahlhase und Heinrich von Kleists Michael Kohlhaas*. Leipzig: 1864.
- Busch, Rolf. *Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption 1890–1945. Eine ideologiekritische Untersuchung*. Frankfurt a.M.: Akademische Verlagsanstalt, 1974.
- Büttner, Ludwig. "Michael Kohlhaas—eine paranoische oder heroische Gestalt?" *Seminar 4* (1968): 26–41.
- Chamberlain, Houston Stewart. *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. 1899. München, 1938.
- Denkler, Horst. *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*. München: Fink, 1973.
- Dietrick, Linda. *Prisons and Idylls. Studies in Heinrich von Kleist's Fictional World*. Frankfurt: Lang, 1985.

- Dresen, Adolf. "Michael Kohlhaas auf der Bühne." *Theater der Zeit* 32.3 (1977): 6.
- Eggert, Hartmut u.a. *Schüler im Literaturunterricht. Ein Erfahrungsbericht*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1975.
- Eichendorff, Joseph von. *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Werke Bd.3*. München: Winkler, 1976. 529-925.
- Ellis, John M. *Heinrich von Kleist. Studies in the Character and Meaning of his Writings*. Chapel Hill: U of North Carolina Press, 1979.
- Faber, Marion. "Michael Kohlhaas in New York: Kleist and E.L.Doctorow's *Ragtime*." *Heinrich von Kleist-Studien*. Hg. Alexej Ugrinsky. Berlin: Schmidt, 1980. 147-56.
- Fehr, Hans. *Das Recht in der Dichtung*. Bern: Francke, 1931.
- Feuchtwanger, Lion. *Die Geschwister Oppenheim*. Amsterdam: Querido, 1934.
- Fink, Adolf. "Michael Kohlhaas—ein noch anhängiger Prozeß. Geschichte und Kritik der bisher ergangenen Urteile." *Rechtsgeschichte als Kulturgeschichte*. Hg. Hans-Jürgen Becker u.a. Aalen: Scientia, 1976. 37-108.
- Fontane, Theodor. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Sämtliche Werke Abt.2 Bd.2*. München: Hanser, 1967.
- Franzos, Karl Emil. "Rudolf von Ihering." *Deutsche Dichtung* 13 (1892/93): 50-52, 78-80.
- Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 1980.

- . "Stoff- und Motivgeschichte." *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte Bd.4.* Hg. Klaus Kanzog und Achim Masser. Berlin: De Gruyter, 1984. 213–28.
- . *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung.* Stuttgart: Metzler, 1963.
- . *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* Stuttgart: Kröner, 1963.
- Fricke, Gerhard. *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist.* Berlin, 1929.
- . "Wirklichkeit und Schicksal bei Heinrich von Kleist." *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* 17 (1933–37): 1–21.
- Greiner, Ulrich. "Faust aufs Auge." *FAZ* 3. April 1978.
- Grivel, Charles. "Serien Textueller Perzeption." Schmid und Stempel 53–83.
- . "Thèses préparatoires sur les intertextes." Lachmann 237–48.
- Gumbel, Emil Julius. "Verräter verfallen der Feme." *Opfer, Mörder Richter. 1919–1929.* Berlin: Malik, 1929.
- Hagedorn, Günter, Hg. *Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist,* Michael Kohlhaas. Stuttgart: Reclam, 1970.
- Hamburger, Käte. *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern.* Stuttgart: Kohlhammer, 1962.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens.* Hg. E. Hoffmann-Krayer. Berlin, 1927.
- Hauffen, Adolf. *Geschichte des deutschen Michel.* Prag, 1918.
- Hauschild, Jan-Christoph. *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung.* Königstein/Ts.: Athenäum, 1985.

- Hein, Jürgen. "Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhundert." *Handbuch des deutschen Dramas*. Hg. Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel, 1980. 489–505.
- Helbling, Robert E. "E.L.Doctorow's *Ragtime*: Kleist Revisited." *Heinrich von Kleist-Studien*. Hg. Alexej Ugrinsky. Berlin: Schmidt, 1980. 157–67.
- . "Kohlhaas-Metamorphosen." *Sprache und Literatur*. Hg. Gerhard P.Knapp und Wolff A.von Schmidt. Bern: Lang, 1981. 65–74.
- Henrichs, Benjamin. "Mein Bruder Kohlhaas." *DIE ZEIT* 7.Sept. 1979.
- Heukenkamp, Rudolf. "Michael Kohlhaas auf der Bühne." *Weimarer Beiträge* 23.9 (1977): 171–78.
- Hillach, Ansgar und Klaus-Dieter Krabiel. *Eichendorff-Kommentar Bd.1*. München: Winkler, 1971.
- Hinrichs, Carl. *Luther und Müntzer. Ihre Auseinandersetzung über Obrigkeit und Widerstandsrecht*. Berlin: De Gruyter, 1962.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter. Basel: Schwabe, 1974.
- Hobsbawm, Eric J. *Bandits*. London, 1969.
- Hofacker, Erich. "Bergengruen's *Das Feuerzeichen* and Kleist's *Michael Kohlhaas*." *Monatshefte* 47 (1955): 349–57.
- Holthusen, Hans-Egon. "Klassischer Terrorist deutscher Literatur." *Die Welt* 10.Okt. 1979.
- Horn, Peter. *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein/Ts.: Scriptor, 1978.

- Horwath, Peter. "Michael Kohlhaas: Kleists Absicht in der Überarbeitung des Phöbus-Fragments: Versuch einer Interpretation." *Monatshefte* 57 (1965): 49–59.
- Hotz, Ingrid und Paul Davies. "Heinrich von Kleist's *Michael Kohlhaas*—Peter Haftiz's *Märkische Chronik*. A Comparison of Novelle and Source Material with Particular Regard to Medieval Legal Conceptions." *GL&L* 41.1 (1987): 9–20.
- Hoverland, Lilian. *Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung*. Königstein/Ts.: Scriptor, 1978.
- Ihering, Rudolf von. *Der Kampf um's Recht*. 1872. Wien, 1891.
- Kanzog, Klaus. "Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung am Beispiel von Volker Schlöndorffs Film *Michael Kohlhaas—der Rebell*." *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*. Hg. Joachim Paech. Münster, 1984. 23–51.
- . "Heinrich von Kleist und der Film. Eine Bibliographie." *Erzählstrukturen—Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation*. Hg. ders. Berlin: Schmidt, 1981. 142–72.
- und Hans Joachim Kreutzer, Hg. *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*. Berlin: Schmidt, 1971.
- Kayser, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk*. 1948. Bern: Francke, 1964.
- Klein, Johannes. *Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart*. Wiesbaden, 1954.
- Kleinschmid, Harald. "Kritik von Rechts—Arnolt Bronnen." *Literatur und Rundfunk 1923–1933*. Hg. Gerhard Hay. Hildesheim, 1975. 333–37.

- Kloepfer, Rolf. "Grundlagen des 'dialogischen Prinzips' in der Literatur."
Lachmann 85–106.
- . *Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente.* München: Fink, 1975.
- Klussmann, Paul und Heinrich Mohr, Hg. *Deutsche Misere einst und jetzt.*
Jahrbuch zur Literatur in der DDR Bd.2. Bonn: Bouvier, 1982.
- Knapp, Gerhard P. "Robespierre. Prolegomena zu einer Stoffgeschichte der
Französischen Revolution." *Bisanz und Trousson Bd.1:* 129–54.
- . "Stoff—Motiv—Idee." *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*
Bd.1. Hg. Heinz Ludwig Arnold und Volker Sinemus. München: dtv,
1973. 200–207.
- Koopmann, Helmut. "Eichendorff, das Schloß Dürande und die Revolution."
ZfDPh 89 (1970): 180–207.
- Köpf, Gerhard. "Erinnerte Gegenwart oder biographische Empirie am Beispiel
Kohlhaas." *Jahrbuch der Deutschdidaktik* (1980): 97–113.
- Kraus, Karl. "Kory Towska: *Michael Kohlhaas.*" *Die Fackel* 5.157 (1903/04):
9–11.
- Kristeva, Julia. *Semeiotike—Recherches pour une sémanalyse.* Paris, 1969.
- Kruse, Margot. "Literaturgeschichte als Themengeschichte." *Metamorphosen*
der Träume. Hellmuth Petriconi. Frankfurt a.M., 1971. 195–208.
- Küntzel, Heinrich. "Der andere Kleist. Wirkungsgeschichte und Wiederkehr
Kleists in der DDR." *Literatur im geteilten Deutschland. Jahrbuch zur*
Literatur in der DDR Bd.1. Hg. Paul Klussmann und Heinrich Mohr.
Bonn: Bouvier, 1980. 105–39.

- Lachmann, Renate, Hg. *Dialogizität*. München: Fink, 1983.
- Langbehn, Julius. *Rembrandt als Erzieher*. Leipzig, 1890.
- Lucas, R.S. "Studies in Kleist. *Michael Kohlhaas*." *DVLG* 44 (1970): 120–145.
- Lützeler, Paul Michael. "Heinrich von Kleist: *Michael Kohlhaas*." *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik*. Hg. ders. Stuttgart: Reclam, 1981. 213–39.
- Martini, Fritz. *Literarische Form und Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 1984.
- McInnes, Edward. *Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Schmidt, 1983.
- Merbach, Paul. "Michael-Kohlhaas-Dramen." *Brandenburgia* 25 (1916): 1–19.
- Merker, Paul und Gerhard Lüdtke, Hg. *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur*. Berlin: De Gruyter, 1929–1937.
- Mews, Siegfried. "Brechts 'dialektisches Verhältnis zur Tradition.' Die Bearbeitung des *Michael Kohlhaas*." *Brecht-Jahrbuch* (1975): 63–78.
- Meyer-Benfey, Heinrich. "Die innere Geschichte des *Michael Kohlhaas*." *Euphorion* 15 (1908): 99–140.
- Müller, Christoph. "Adolf Dresen: 'Meine Situation ist experimentell.' Regisseure im Gespräch." *Theater heute* 19.6 (1978): 27–29.
- . "Kann mich nicht gewöhnen an fischige Sprache, ölige Dramaturgie." *Theater heute* 19.2 (1978): 11–13.
- . "Kleist, Preußen und die DDR. Adolf Dresen bringt in Ostberlin *Michael Kohlhaas* aufs Theater." *Theater heute* 18.3 (1977): 20–21.

- Müller, Gerd. *Das Volksstück von Raimund bis Kroetz*. München: Oldenbourg, 1979.
- Müller, Johann Karl-Heinz. *Die Rechts- und Staatsauffassung Heinrich von Kleists*. Bonn: Bouvier, 1962.
- Müller, Karl-Heinz. "Michael Kohlhaas—Erzählung und Szene." *Theater der Zeit* 32.3 (1977): 4–6.
- Müller, Klaus-Detlev, Hg. *Bertolt Brecht. Epoche—Werk—Wirkung*. München: Beck, 1985.
- Müller, Richard Matthias. "Kleists Michael Kohlhaas." *DVLG* 44 (1970): 101–19.
- . *Über Deutschland. 103 Dialoge*. Olten, 1965.
- Müller-Seidel, Walter. "Deutsche Klassik und Französische Revolution." *Deutsche Literatur und Französische Revolution*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1974. 39–62.
- . "Todesarten und Todesstrafen. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist." *Kleist-Jahrbuch* (1985): 7–38.
- Münch, Ursula. *Weg und Werk Arnolt Bronnens. Wandlungen seines Denkens*. Frankfurt a.M.: Lang, 1985.
- Müntzer, Thomas. *Schriften und Briefe*. Hg. Günther Franz. Gütersloh: Mohn, 1968.
- Neuhaus, Volker. "Die Täter, die Liebenden und die Dichter. Zu Stefan Schütz' dramatischem Werk." *Drama und Theater im 20. Jahrhundert*. Hg. Hans Dietrich Irscher und Werner Keller. Göttingen, 1983. 386–401.

- Neurath, Karl. "Die Bauern. Von August Stramm." *Die Literatur* 32 (1929/30): 295.
- Papajewski, Helmut. "'... If Justice Had Not Been Meddled With ...' Kleists *Michael Kohlhaas* in Saunders Dramatisierung." *Neophilologus* 64 (1980): 415-432.
- Passage, Charles E. "*Michael Kohlhaas*: Form Analysis." *Germanic Review* 30 (1955): 181-97.
- Pietzsch, Ingeborg. "Rebell, der seinen Frieden macht." *Theater der Zeit* 33.5 (1978): 54-56.
- Plessen, Elisabeth. "Über die Schwierigkeiten, einen historischen Roman zu schreiben." *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965*. Hg. Paul Michael Lützeler und Egon Schwarz. Königstein/Ts.: Athenäum, 1980. 195-201.
- Plessner, Helmuth. *Die verspätete Nation*. 1959. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- Preisendanz, Wolfgang. "Zum Beitrag von Renate Lachmann: 'Dialogizität und poetische Sprache.'" Lachmann 25-28.
- Pulver, Elsbeth. "Ein weiblicher Michael Kohlhaas. Zu Otto F. Walter, *Wie wird Beton zu Gras*." *Schweizer Monatshefte* 60 (1980): 255-58.
- Reeve, William C. "The Lion That Squeaked?: Kleist's *Hermannsschlacht* on Stage." *Seminar* 23.3 (1987): 265-69.
- . *In Pursuit of Power. Heinrich von Kleist's Machiavellian Protagonists*. Toronto: U of Toronto Press, 1987.

- Reinhardt, Hartmut. "Das Unrecht des Rechtskämpfers. Zum Problem des Widerstandes in Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas*. *JDSG* 31 (1987): 199–226.
- Rühle, Günther. "Annäherung an Stefan Schütz." *Theater heute* 19.11 (1978): 29–31.
- Ryan, Lawrence. "Zur Kritik der Gewalt bei Heinrich von Kleist." *Kleist-Jahrbuch* (1981/82): 349–57.
- Schelling, Friedrich W. J. von. *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus. Schellings Werke Bd.1*. Hg. Manfred Schröter. München, 1927. 205–65.
- Schiller, Friedrich. *Die Räuber. Sämtliche Werke Bd.1*. München: Hanser, 1958. 491–618.
- . *Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Sämtliche Werke Bd.5*. München: Hanser, 1959. 13–35.
- . *Wallensteins Tod. Sämtliche Werke Bd.2*. München: Hanser, 1959. 407–547.
- Schillinger, Herbert. *Michael Kohlhaas in der deutschen Literatur. Ein Beitrag zur Stoff- und Motivgeschichte*. Diss. Wien, 1970.
- Schlösser, Rudolf, Hg. *Die Quellen zu Heinrich von Kleists Michael Kohlhaas*. Bonn, 1913.
- Schmid, Wolf und Wolf-Dieter Stempel, Hg. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien, 1983.
- Schmidt, Jochen. *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*. Tübingen: Niemeyer, 1974.

- . "Kleists Werk im Horizont zeitgenössischer Legitimationskrise."
Kleist-Jahrbuch (1981/82): 358–79.
- Schöne, Albrecht. *Säkularisation als sprachbildende Kraft*. Göttingen, 1968.
- Schultz-Gerstein, Christian. "Brüderschaft mit dem Adel." *Der Spiegel* 41 (1979): 236–38.
- Schultze-Jahde, Karl. "Kohlhaas und die Zigeunerin." *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* 17 (1933–37): 108–35.
- Schulze, Joachim. "Geschichte oder Systematik." *Arcadia* 10 (1975): 76–82.
- Schütte, Wolfram. "Fechten's die Enkel wirklich besser aus? Elisabeth Plessens aktueller historischer Roman *Kohlhaas*." *Frankfurter Rundschau* 1.Sept. 1979.
- Schwab-Felisch, Hans und Hans-Dieter Seidel. "Lust auf Kleist." *Theater heute* 15.6 (1974): 19–20.
- See, Klaus von. *Deutsche Germanenideologie*. Frankfurt: Athenäum, 1970.
- Sengle, Friedrich. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Bd.2*. Stuttgart: Metzler, 1972.
- Sendler, Horst. *Über Michael Kohlhaas—damals und heute*. Berlin: De Gruyter, 1985.
- Silz, Walter. *Heinrich von Kleist. Studies in His Works and Literary Character*. Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 1961.
- Sommer, Fred. *'Halb-Asien': German Nationalism and the Eastern European Works of Karl Emil Franzos*. Stuttgart, 1984.
- Stierle, Karlheinz. "Werk und Intertextualität." Schmid und Stempel 7–26.

- Streller, Siegfried. "Heinrich von Kleist und Jean-Jacques Rousseau."
Weimarer Beiträge 8 (1962): 541–66.
- Sudau, Ralf. *Werkbearbeitungen, Dichterfiguren. Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur.* Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Theile, Wolfgang. "Stoffgeschichte und Poetik. Literarischer Vergleich von Ödipus-Dramen." *Arcadia* 10 (1975): 34–51.
- Tellenbach, Hubert. "Die Aporie der wahnhaften Querulanz. Das Verfallen an die Pflicht zur Durchsetzung des Rechts in Heinrich von Kleist *Michael Kohlhaas*." *Colloquia Germanica* (1973): 1–8.
- Trousson, Raymond. "Les études de thèmes: Questions de méthode." Bisanz und Trousson Bd.1: 1–10.
- . "Plaidoyer pour la Stoffgeschichte." *Revue de Littérature Comparée* 38 (1964): 101–14.
- . *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie.* Paris: Minard, 1965.
- Wächter, Karl. *Kleists Michael Kohlhaas, ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte.* Weimar, 1918.
- Weisstein, Ulrich. *Vergleichende Literaturwissenschaft. Jahrbuch für Internationale Germanistik* Reihe C, Bd.2. Bern: Lang, 1981.
- Weitbrecht, Carl. *Deutsche Literaturgeschichte der Klassikerzeit.* Leipzig, 1902.
- Wiegenstein, Roland H. "Eine Korrektur. Elisabeth Plessens Roman *Kohlhaas*." *Merkur* 33 (1979): 1121–25.

- Wiese, Benno von. "Michael Kohlhaas." *Die deutsche Novelle Bd.1.* Hg. ders. Düsseldorf: Bagel, 1964. 47–63.
- Wipfelder, Hans-Jürgen. *Die Rechts- und Staatsauffassung im Werke Werner Bergengruens.* Bonn: Bouvier, 1969.
- Wirsing, Sibylle. "Der Biedermann als Brandstifter wider Willen." *FAZ* 8.Sept. 1979.
- Wolff, Eugen. "Der Michael Kohlhas[sic]-Stoff auf der Bühne." *Bühne und Welt* 2.2 (1899/1900): 847–53, 895–99.
- Wolff, Hans M. *Heinrich von Kleist als politischer Dichter.* Berkeley: U of California Press, 1947.
- Wunderlich, Werner. "Der lange Marsch des Hans Kohlhase. Von Kleist zur Gegenwartsliteratur. Anregungen zu einem Unterrichtsprojekt für die Sekundarstufe II." *Blätter für den Deutschlehrer* 27 (1983): 78–87.
- Würfel, Bodo. *Das deutsche Hörspiel.* Stuttgart: Metzler, 1978.