

KLEIST-JAHRBUCH 2002

KLEIST-JAHRBUCH

2002

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
herausgegeben von
Günter Blamberger
(verantwortlich für Abhandlungen),
Sabine Doering und Klaus Müller-Salget
(verantwortlich für Rezensionen)

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:
Ingo Breuer (verantwortlicher Redakteur),
Pamela Moucha und Dominik Paß
Universität zu Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur,
Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln
eMail: ingo.breuer@uni-koeln.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kleist-Jahrbuch ... / – Stuttgart : Metzler.
Erscheint jährlich. – Früher im Verl. E. Schmidt, Berlin. –
Aufnahme nach 1990 (1991)
ISSN 0722-8899
1990 (1991) –
Verl.-Wechsel

ISBN 3-476-01930-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

© 2002 Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Satz: Dörr+Schiller GmbH, Stuttgart
Druck und Bindung: Ebner&Spiegel GmbH, Ulm
Printed in Germany
November 2002

Gedruckt mit Unterstützung des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der
Kultur und der Medien, der Senatsverwaltung für Wissenschaft und Forschung (Berlin) und des
Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg

INHALT

Verleihung des Kleist-Preises 2001

Adrienne Goehler: Grußwort zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann im Deutschen Theater am 24. 11. 2001	3
Günter Blamberger: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann im Deutschen Theater in Berlin am 24. November 2001.....	6
Michael Naumann: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann	10
Judith Hermann: Das Paradox des Genießers. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises	14

Abhandlungen

Helmut J. Schneider: Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist	21
Monika Schmitz-Emans: Das Verschwinden der Bilder als geschichtsphilosophisches Gleichnis. »Der zerbrochne Krug« im Licht der Beziehungen zwischen Bild und Text	42
Dorothea von Mücke: »Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel« oder Die Ästhetik der Verklärung	70
Ulrich Port: »In unbegriffner Leidenschaft empört«? Zur Diskursivierung der (tragischen) Affekte in Kleists »Penthesilea«	94
Christopher J. Wild: Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität	109
Kai Hammermeister: Kunstfeindschaft bei Kleist. Der ästhetische Diskurs in »Die heilige Cäcilie«	142
Andreas Gailus: Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen: Kleist und das Ereignis der Rede	154
Louis Gerrekens: Heinrich von Kleists literarisches Nachwirken: Storms Novelle »Im Brauer-Hause« als Adaption des Trauerspiels »Die Familie Schroffenstein«	165

Rezensionen

Anthony Stephens: Kleist ohne Grenzen (über: László F. Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter)	189
Helga Brandes: Kleist als Autor der Aufklärung? (über: Heinrich von Kleist und die Aufklärung, hg. von Tim Mehigan)	196
Bernd Hamacher: Altes Spannungsfeld, neu vermessen (über: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik, hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle)	200
Siglenverzeichnis	211
Anschriften der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	212
Informationen zur Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft	214

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2001

ADRIENNE GOEHLER

GRUSSWORT
ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES
AN JUDITH HERMANN
IM DEUTSCHEN THEATER AM 24. 11. 2001

Sehr geehrter Professor Blamberger, sehr geehrter Herr Homolka,
lieber Michael Naumann, liebe Judith Hermann, meine Damen und Herren,

schön, heute hier zu sein, fernab von Koalitionsgesprächen und Haushaltsgerangel, um einen der renommiertesten Literaturpreise in Deutschland, den Kleist-Preis, an Sie, liebe Judith Hermann, zu vergeben. Dieser Preis, mit dem Sie ab heute geschmückt sind, ist nicht nur durch die Dotierung ein ganz besonderer, sondern auch durch seine Geschichte.

Initiiert und gestiftet im Jahre 1912 von Richard Dehmel und einem Kreis illustrier Berliner Persönlichkeiten wie Paul Cassirer, Hugo von Hofmannsthal, Max Osborn, Walter Rathenau oder Max Reinhardt, sollte der Heinrich-von-Kleist-Preis zum Gedächtnis des Dichters – wie im Aufruf zur Preisstiftung formuliert – »ringende poetische Talente durch rechtzeitige Hilfe davor bewahren, im Lebenskampf unterzugehen«.

Deshalb wurden bis 1932 junge, aufstrebende AutorInnen – nach dem noch heute gültigen Auswahlverfahren – durch eine Vertrauensperson ausgezeichnet. So ist es eben eine besondere Eigenheit, dass nicht der Preisträger oder die Preisträgerin, sondern die Vertrauensperson damals wie heute von einer Jury ernannt wird. Diese »Schon-Persönlichkeit-im-öffentlichen-Leben« spricht sich für ein junges literarisches Talent aus und hält dadurch mentorengleich die Hand über deren/dessen künstlerisches Schicksal. Diese persönliche Art der Ernennung garantiert anscheinend eine ganz spezielle Ermutigung und Bindung zwischen beiden Protagonisten. Es war nicht nur in der Weimarer Republik ungewöhnlich und mutig, einen »literarischen Jugendpreis« zu initiieren anstatt bereits anerkannte, schon in den »Olymp« aufgenommene zeitgenössische Dichter zu ehren! Auch wenn sich rückblickend die Namen der Erwählten lesen, als wären sie anhand einer Bestsellerliste der Avantgarde zusammengestellt worden.

Auf Dehmel – den Initiator des Preises – folgten in den kommenden Jahren wichtige, der zeitgenössischen Literatur und Dramatik aufgeschlossene Vertrauensleute. Es waren Kritiker, Theaterleute, Autoren wie Alfred Eloesser, Heinrich

Mann, Alfred Döblin, Hans Henny Jahn und Herbert Ihering, um nur einige zu nennen.

So schlägt Herbert Ihering 1922 Bert Brecht vor, Hans Henny Jahn 1928 Anna Seghers, Erich Ziegel 1932 Else Lasker-Schüler und Richard Billinger. Nach der durch den Nationalsozialismus erzwungenen langen Pause – das Etikett »Verjudung« haftete auch am Kleist-Preis – erfolgte erst 1985 wieder die Neustiftung des Preises. Die Liste mit herausragenden Namen hat sich fortgesetzt: Ich nenne nur Herta Müller, Alexander Kluge, Heiner Müller, Hans Joachim Schädlich, Barbara Honigmann. Die Zielsetzung des Preises hat sich seither allerdings stillschweigend gewandelt in einen Preis für bereits Geleistetes, und es wird also anerkannte und herausragende literarische Arbeit ausgezeichnet.

Den Vertrauenspersonen ist es gelungen, mit ihren Vorschlägen signifikante Positionen im deutschen Geistesleben hervorzuheben. Sie haben Gespür bewiesen bei der Vergabe des Preises, der gleichzeitig die Kongenialität Heinrich von Kleists sucht, an dessen Leiden erinnert und andere davor bewahren will. Doch gerade im Sinne Kleists, der sich um das Etablierte wenig scherte und stets nach der »Alles-oder-Nichts«-Devise lebte, sollte der Preis gerade nicht an die Alteingesessenen, die Konformisten, die Betriebsnudeln des Literaturbetriebs, sondern an die Heimatlosen, die Unruhigen und die Unbequemen, die im Werden Begriffenen vergeben werden.

Und so freue ich mich, wenn die vor zwei Jahren durch Lars Gustafson eingeläutete Rückbesinnung auf die Anfänge des Preises – als Vertrauensperson sprach er sich für den noch unbekanntem Literaten Dirk von Petersdorff aus – fortgesetzt wird.

Nachwuchsförderung ist zwar immer auch ein Risiko, aber eines, das wir eingehen müssen. Deshalb – dies ist gesellschafts- und zukunftsrelevant – vertraue ich den mutigen Kuratoren der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, und deshalb ist es mir ob des Risikos nicht allzu bange.

Und ich vertraue den mutigen Stiftern, denn wenn es sie nicht gäbe, könnte heute der ursprünglich durch bürgerschaftliches Engagement – sprich: Spenden – getragene Kleist-Preis nicht vergeben werden.

Neben dem Beitrag, den der Bund, das Brandenburgische Ministerium und die Berliner Kulturverwaltung zur Preisverleihung und Jahrbuchherausgabe beisteuern, wird die Preissumme von der Holtzbrinck-Verlagsgruppe und der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank gestiftet.

Allen sei gedankt. Besonders in Zeiten finanzieller Cholera, die in Berlin flächen-deckend grassiert, ist es wichtig und unumgänglich, dass gerade solche Kostbarkeiten in Kunst und Kultur gesponsert werden.

Unumwunden gebe ich zu, dass ich froh bin, dass das Wanderpokaldasein des Kleist-Preises endlich ein Ende hat und er in Berlin nun sesshaft geworden ist. Für die Literaturstadt Berlin – Heimat des Preises und Heimat für eine immer größer werdende Zahl von Autorinnen und Autoren – ist das eine wichtige Auszeichnung.

Grußwort zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann

Vielleicht können wir damit – wenn auch spät – an Heinrich von Kleist etwas gut machen, der in Berlin nicht gerade seine glücklichsten Jahre verbrachte.

Er war ein Dichter und ein Mann, wie Einer,
Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen,
An Kraft sind Wenige ihm zu vergleichen
An unerhörtem Unglück, glaub ich, Keiner.

steht auf dem Grabstein, eine Inschrift von Friedrich Hebbel. Wir hoffen jedoch aufrichtig, dass den PreisträgerInnen dies »unerhörte Unglück« erspart bleibt.

Liebe Judith Hermann,

ich möchte der Laudatio Michael Naumanns nichts vorwegnehmen, sondern ihm danken für seine gute Wahl und seinen Mut, sich mit seiner ganzen Verantwortung hinter eine junge Autorin zu stellen, die bisher erst ein Buch veröffentlicht hat. Mit ihrem Kurzgeschichtenband ›Sommerhaus, später‹ wurden Sie in den deutschen Feuilletons gefeiert.

Dass Sie, Judith Hermann, vom Land Berlin für das Alfred-Döblin-Stipendium und zur Teilnahme an der Autorenwerkstatt Prosa im Literarischen Colloquium Berlin ausgewählt worden sind, und das, bevor sie Ihren von mir sehr geschätzten Band mit Erzählungen veröffentlichten, spricht für die Nachhaltigkeit Ihres Talents.

»Ist das die Geschichte, die ich erzählen will? Ich bin nicht sicher. Nicht wirklich sicher«. Der kühle, etwas distanzierte Ton zieht sich durch all Ihre Erzählungen. ›Sicherheit‹ kann man sich nie, wenn man Ihre Geschichten liest. Sie erzählen ganz gelassen Besonderes neben Alltäglichem, und scheinbar nebenbei geschieht ganz Ungewöhnliches: »Ich schüttete die roten Korallen von der linken in die rechte Hand, sie machten eine schönes, zärtliches Geräusch, fast wie ein kleines Gelächter.«

Ich möchte Ihnen, liebe Judith Hermann, ganz herzlich im Namen des Berliner Senats zur Verleihung des Kleist-Preises gratulieren, legen Sie ihn doch gelegentlich von der rechten in die linke Hand ...

GÜNTER BLAMBERGER

REDE ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES
AN JUDITH HERMANN
IM DEUTSCHEN THEATER IN BERLIN
AM 24. NOVEMBER 2001

Sehr verehrte Frau Senatorin, sehr geehrter Herr Naumann,
sehr geehrte Damen und Herren, liebe Judith Hermann,

Juroren sind Preisrichter. Vertrauenspersonen, laut Grimmschem Wörterbuch, Personen, in deren Gewalt man sich begibt in der Hoffnung auf Schutz und Gunst. Das sind juristische Termini für eine Beziehung zwischen Geber und Empfänger, die vertraglich eigentlich nicht geregelt, aber alles andere als harmlos ist. Ein Preis ist wie jede Gabe von durchaus ambivalenter Natur. Vor allem dann, wenn er nicht ein Lebenswerk auszeichnet wie der Büchner-Preis. Von etablierten Schriftstellern wird man immer sagen, sie hätten einen Preis verdient, von jungen Schriftstellern erwartet man dagegen, dass sie die Preisvergabe weiterhin rechtfertigen. Jede Gabe begründet insgeheim ein Schuldverhältnis, sie hilft, und zugleich verpflichtet sie zur Gegengabe, zum Schreiben des nächsten guten Buches. So edel ist die Gabe also nicht, aber vielleicht hilft das gerade, sie als eine milde Form der Bestechung zu betrachten, dass ein guter junger Schriftsteller bei seinem Beruf bleibt, was man heutzutage ja gar nicht erwarten kann. Der Kleist-Preis ist nicht für ein Lebenswerk gedacht, aber Kleist-Preisträger soll man ein Leben lang bleiben, was nichts anderes bedeutet, als dass man ständig an den Vorgängern gemessen wird, die das Versprechen, ein entwicklungsfähiges Talent zu sein, erfolgreich eingelöst haben: an Loerke, Brecht, Musil oder Seghers. Die Namensliste ist einschüchternd.

Von daher braucht es Mut, den Kleist-Preis anzunehmen, gerade wenn man jung ist. Mut, um sich gegen potenzielle Neider zu wehren, die einen beschämen wollen. Neider, die vergessen haben, dass Anna Seghers mit 28 Jahren den Kleist-Preis für zwei unveröffentlichte Novellen bekommen hat, für die Erzählungen ›Der Aufstand der Fischer von Santa Barbara‹ und ›Grubetsch‹. Die Vertrauensperson damals hieß Hans Henny Jahnn und war in der Lage, die »Bürgschaft eines bedeutenden Könnens« in einem Text zu erkennen, ebenso wie Michael Naumann heute, dem wir Dank schulden, dass er das Risiko nicht gescheut hat.

Selbstverständlich ist es also nicht, von einer jungen Kleist-Preisträgerin Freude und Dankbarkeit zu erwarten. Im Gegenteil. Ich möchte Ihnen, Judith Hermann,

im Namen der Jury und der Kleist-Gesellschaft deshalb ausdrücklich dafür danken, dass sie den Preis angenommen haben. Es ist eine Entscheidung, die zugleich den Abschied vom unschuldigen Anfang jedes Schreibens bedeutet, den Abschied von der Unbefangenheit und Rücksichtslosigkeit beim Verfassen erster Bücher. Kleist hätte Sie in dieser Entscheidung bestärkt. In seinem kleinen Aufsatz ›Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ denkt er Agonalität und Kreativität zusammen; der öffentliche Wettbewerb ist als Bewährungsprobe nötig, anders lässt sich, seiner Ansicht nach, Freiheit und Autonomie nicht gewinnen. Das Ziel jeder schöpferischen Tätigkeit – literarischer, politischer oder wissenschaftlicher – muss es sein, einen »eigentümlichen Laut« hervorzubringen und diesem auch öffentlich Gehör zu verschaffen. Vom Rückzug ins private Idyll, von der Selbstentfaltung des Poeten als »Spiel«, »heimlich zur Nachtzeit«, allein, hinter verschlossenen Türen, hält Kleist wenig. Kreativität ist für ihn ein Kampf um Selbstaussdruck, also fordert er gesellschaftliche Institutionen, die solche Kämpfe, solche Streitkultur auch zulassen. Manche scheinen dafür von vornherein ungeeignet zu sein, so zum Beispiel die Universität. Es gäbe, so Kleist, »keine schlechtere Gelegenheit, sich von einer vorteilhaften Seite zu zeigen, als grade ein öffentliches Examen«, weil die Professoren, die »gelehrten Rosskämme« nicht duldeten, dass sich ein Kandidat »stetig« – das heißt hier: störrisch – ihnen widersprechend zeige. Professoren seien nicht am »eigentümlichen Laut« des Studenten interessiert, sondern nur an ihrem eigenen Echo.

Literaturkritiker verhalten sich im Umgang mit jungen Schriftstellern kaum anders, und das hat Tradition in Deutschland. Die Novizen der ›Gruppe 47‹ saßen nach ihrer Lesung auf dem sogenannten ›heißen Stuhl‹ und erwarteten stumm die Urteile der professionellen Kunstrichter. In Klagenfurt, beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb, hat man diese Praxis des Schweigens klaglos übernommen, in Fernsehsendungen wie dem ›Literarischen Quartett‹ nähert man sich abwesenden Jungdichtern manchmal »so liebevoll, wie ein Kannibale sich einen Säugling zurüstet« (Walter Benjamin), und in den Gazetten enteignet man sie derzeit häufig durch Faustformeln – wie zum Beispiel die Rede vom »literarischen Fräuleinwunder«, mit der Judith Hermann einer Popliteratin wie Alexa Hennig von Lange zugesellt und mit einer Unterhaltungskultur verbunden wird, in der es nicht mehr auf Substanz, sondern nur auf Performanz ankommt, auf die Wiedergabe des ›Sounds einer Generation‹ statt auf die Wiedergabe des eigenen Tons. Wenn solche Etiketten umstandslos, ungeprüft und unbegründet stets aufs Neue gebraucht werden wie gerade vor zwei Tagen wieder von Dorothea Dieckmann in der ›ZEIT‹, so ist das ärgerlich und verletzend.

Es macht eben einen kategorischen Unterschied aus, zu welcher Form von Genauigkeit man sich als Literaturkritiker entschließt, zur Genauigkeit des Polemikers oder zur Genauigkeit des Liebhabers. Polemiker dulden keinen Widerspruch, Liebhaber sollten ihn suchen. In Judith Hermanns Geschichten lernen die Liebhaber meist schmerzlich, dass das Bildermachen nichts hilft. »Sonja war biegsam«, heißt

es am Anfang einer Erzählung. »Ich meine nicht dieses ›biegsam wie eine Gerte‹, nicht körperlich. Sonja war biegsam – im Kopf. Es ist schwierig zu erklären. Vielleicht – daß sie mir jede Projektion erlaubte. Sie erlaubte mir jede mögliche Wunschvorstellung von ihrer Person, sie konnte eine Unbekannte sein, eine kleine Muse, jene Frau, der man einmal auf der Straße begegnet und an die man sich noch Jahre später mit dem Gefühl eines ungeheuren Versäumnisses erinnert. Sie konnte dumm sein und bieder, zynisch und klug. Sie konnte herrlich sein und schön, und es gab Augenblicke, da war sie ein Mädchen, blaß im braunen Mantel und wirklich unwichtig; ich glaube, sie war so biegsam, weil sie eigentlich nichts war.«

Eine scheinbar konventionelle, aus dem Alltag bekannte Figurenkonstellation: die Frau als Projektionsleinwand für die Sehnsüchte des Mannes; das traurige Ende ist erwartbar. Als die Schweigsame endlich den Mund aufmacht und Gegenworte spricht, ist das Ersrecken groß, mit dem freien beliebigen, ja gleichgültigen Bilderspiel ist es aus, Bindung wird von der Frau gefordert, also die Erkenntnis ihrer selbst, und vor dieser Verantwortung flüchtet zuerst der Mann, vor seiner Unentschiedenheit dann die Frau. Die Unentschiedenheit freilich ist keine Feigheit, sondern Unsicherheit, weniger eine moralische als eine philosophische und ästhetische Frage. Der Liebhaber ist nämlich Maler, das Bildermachen sein Beruf. Dass ein Abgrund klappt zwischen der Wahrheit seiner Porträts und der Wahrheit der Porträtierten, verstört ihn zutiefst. Daher ist diese Geschichte alles andere als eine konventionelle Geschichte. Sonja, die vorgeblich Biegsame, wird zur Allegorie der Irritation selbst oder – anders gewendet – an ihr zeigt sich, dass das allegorische Spiel, das Bildermachen, das Aufladen von Zeichen mit Bedeutungen im Leben wie in der Kunst reine Willkür ist, Teufelswerk, das keiner Wahrheit entspricht.

»Ich weiß in diesen Zeiten sozusagen gar nicht, was ich will, vielleicht auch will ich gar nicht, was ich weiß, und will, was ich nicht weiß.« Das ist keine Beschreibung postmoderner Melancholie, orientierungslosen ›driftings‹, wie man in der Soziologie die Indifferenz von Jugendlichen heute nennt, die vorgebliche Trägheit des Herzens und des Kopfes, von der – so weitere Faustformeln der Literaturkritik – auch die melancholischen, entscheidungsunfähigen, somnambulen, einsamen Figuren von Judith Hermanns Geschichten erfasst seien, womit der Erfolg ihres Buches scheinbar leicht erklärbar wäre. Der Satz ist fünf Jahrhunderte alt, stammt von dem italienischen Philosophen Marsilio Ficino und bezeichnet das Gefühl der Verzweiflung über die Erschütterung bisher fester Gewissheiten des Denkens an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. Der Satz könnte auch von Kleist stammen, der sich in der Kant-Krise »im Innersten verwundet fühlt« durch die Erkenntnis, dass – ich zitiere ihn – »wir nicht entscheiden können, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint« und der von da an das Vertrauen zwischen Menschen nur noch als eine Frage der Gewalt, des Zusammenzwingens von Sein und Schein behandeln kann.

Auch in Judith Hermanns Erzählungen ist die Welt gebrechlich und eine dunkle Kammer, eine »Camera Obscura«, um den Titel einer ihrer Geschichten zu zitieren.

Das ist nicht nur in der Charakteristik der Figuren spürbar, sondern ebenso in der Motivik. Die Vorliebe für Zwischen-Orte, Zwischen-Räume ist auffällig, für Schiffe, Züge, Inseln, für Sommerhäuser, die im Winter aufgesucht werden und baufällige Ruinen sind. Diese Poetologie der Unentschiedenheit affiziert auch die Struktur der Sätze selbst. Ich gebe ein Beispiel aus der Erzählung ›Rote Korallen‹, die Ich-Erzählerin beschreibt die Wohnung ihrer russischen Urgroßmutter: »Das Licht in der großen Wohnung auf dem Malyj-Prospekt war ein Dämmerlicht, es war ein Licht wie auf dem Grunde des Meeres, und meine Urgroßmutter mag gedacht haben, daß die Fremde, daß Petersburg, daß ganz Rußland nichts sei als ein tiefer, dämmeriger Traum, aus dem sie bald erwachen werde.« Ein Bild wird hier gesetzt, ein wunderschönes im übrigen, und zugleich wieder aufgehoben durch eine konjunktivische Form, die Urgroßmutter *mag* gedacht haben, heißt es relativierend.

Judith Hermanns Poetik der Unentschiedenheit ist eine Alternative zu Kleists Poetik der Gewalt. Sie schafft durch die Relativierung alles Verbindlichen zugleich Freiräume für die Phantasie des Lesers und nimmt der Reflexion den Geist der Schwere. Kleist hat im ›Marionettentheater‹ von solchen Schwebezuständen geträumt. Das Ausgangsproblem von Judith Hermann und Heinrich von Kleist aber ist das gleiche: die Abwesenheit von Wahrheit und die Erkenntnis, dass – ich zitiere noch einmal aus ›Camera Obscura‹ – auch die »Schönheit nur Verrat ist« und die Sehnsucht, dass Wort und Sache, Bild und Bedeutung, Namen und Wesen wieder zusammengehen könnten, eine vergebliche ist.

Verrat wäre es auch, ein Werk durch Interpretationsvorschriften festzulegen, stillzustellen. Deshalb höre ich jetzt damit auf, es ging mir vor allem darum, Fragen zu sammeln, nicht Antworten. Als Germanist träumt man manchmal von der Kolonie der Büchermenschen in Truffauts Film ›Fahrenheit 451‹, in der die Erzähler begeisterte Zuhörer finden, weil sie die Bücher vortragen statt zu deuten. Selbstverständlich ist auch jeder Vortrag, jedes Vorlesen, eine Interpretation, aber eine, die die Aura nicht durch Reflexion zerstört.

Zuletzt noch ein großer Dank an die Sponsoren, der kurz ausfällt, weil Frau Senatorin Goehler mir im Grunde schon die Auflistung der Einzelleistungen des Bundes, der Länder Brandenburg und Berlin, der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck und der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank abgenommen hat. So bleibt mir nur der Dank dafür, dass von den Geldgebern so viele persönlich heute gekommen sind. Besonders begrüßen darf ich Frau Monika Schoeller und Herrn Werner Schoenicke von der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck sowie Herrn Dr. Walter Homolka von der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank.

MICHAEL NAUMANN

REDE ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES
2001
AN JUDITH HERMANN

Sehr verehrte Frau Hermann, meine Damen und Herren,

jeder Leser einer Geschichte ist mit dem Text vor seinen Augen allein. Die schwarzen Buchstaben verdichten sich in seinem Kopf zu einer Welt, die ihn anzieht oder abstößt, die ihn fasziniert oder ärgert. Der Leser wird zum Besucher einer geschenkten Fremdheit. Er geht spazieren in ihr wie in einem Museum, wie in einem fremden Traum, der ihm nicht gehört und der trotzdem sein eigener wird, wenn er sich einläßt auf die Menschen, die ihn bevölkern, auf ihre Leidenschaften, die nicht seine sind, auf ihre Niederlagen, ihre Trauer, ihren Irrsinn, auf ihr Fremdsein. Der Leser wird so zum Reisenden, zum Anthropologen oder zum Buchhalter fremder Schicksale. Er bewegt sich durch ungewohntes oder ganz und gar familiäres Leben, er glaubt, sich selbst oder seine Freunde und Feinde wiederzuerkennen und ahnt zugleich, daß er einer Täuschung unterliegt. Indem er diese Reise in eine künstliche Ferne antritt, die sich in seinem Kopf ausbreitet, kommt er, wenn er Glück hat, nicht zu sich selbst, sondern zu etwas anderem, von dem er nicht ahnte, daß es in ihm existiert. Bilder von unbekanntem Landschaften, fremde Gerüche und Geräusche steigen in ihm auf, die er nie zuvor erfahren hatte, und die doch in ihm vorhanden gewesen sein mußten. Es ist die reine Zauberei. Schwarze Buchstaben, zusammengesetzt nach den Konventionen der Grammatik seiner Sprache oder einer anderen, verwandeln sich in Zeit und Raum, in Ahnungen oder zuvor nie Erfahrenes und doch, paradoxerweise, Wiedererkanntes. Er wird, indem er liest, zum Opfer eines grandiosen Selbstbetrugs, ja, der schönsten Form von Lüge: Was ihn bewegt, existiert nicht, außer in ihm selbst, und es ist doch nicht sein Eigenes. Denn die Worte, die er liest, sind nicht seine. Die Dinge, die er lesend sieht, werfen keine Schatten; sie sind wirklich und unwirklich zugleich. Sie sind die Irritation schlechthin. Jeder große Text ist ein Labyrinth, in dem wir uns verlaufen müssen, je nachdrücklicher wir darüber nachdenken, was die Worte in unserem Kopf anzurichten vermögen.

Zwischen der Lektüre des gelungenen Satzes und unserer Freude an seiner Schönheit liegen Bewußtseinsprozesse von labyrinthischer Komplexität; zum Beispiel die Erfahrung der hermeneutischen Kreativität des Lesers, die den Akt des dichterischen Schreibens dem Dichter selbst im Nachvollzug gleichsam entreißt, so,

wie ein Übersetzer sich des fremdsprachlichen Originals bemächtigt. Anders gesagt: Der glückliche Leser ist dem glücklichen Autor fast gleich – ohne die Anstrengung der Kunst auf sich nehmen zu müssen.

Das alles und viel mehr vermag die Dichtung in uns anzurichten. Judith Hermann ist eine Dichterin. Bei dieser Feststellung könnte ich es belassen; denn weder bin ich ein Kritiker, der in der Lage wäre, ihr Handwerk mit wissenschaftlicher Methodik zu dekonstruieren, um sie alsdann einzuordnen in die Literaturgeschichte – in der bekanntlich alle Wege über Carver, Cheever, Hemingway und Kafka zurück zu Babel und Tschekow führen –, noch ist der Anlaß einer Preisverleihung geeignet, die Geehrte über sie selbst und ihre Profession zu belehren, da sie es doch war, die mit ihren Geschichten uns belehrt hat: Nicht über die Dinge, die uns weiterbringen könnten im Leben, wohin auch? – noch über die Gestalten, die sie erfunden hat; belehrt hat sie uns allenfalls über uns selbst – als Leser.

Judith Hermann öffnet mit ihren Geschichten nicht Fenster in eine neue, sondern in eine eigene Welt, die sie für uns geschaffen hat. Und weil sie über Dinge und Menschen schreibt, die auch ohne die Beigaben der Gegenwart wahr und wirklich sind, können ihre Geschichten wahr und wirklich bleiben und noch lange gelesen werden, auch wenn die Lebenszusammenhänge ihrer Protagonisten nicht mehr als bekannt vorausgesetzt werden können. Es sind einfache Menschen, ohne den Bonus irgendeiner lokalen oder nationalen Prominenz, und ihre seelischen Krisen sind nicht gewaltiger als die ihrer Nachbarn. Oder unsere. Ob sie die wahren Bürger der Berliner Republik sind oder nicht doch Untermieter eines horizontlosen Kosmos von Ennui und Sehnsucht, von Melancholie und klinischer Depression (wie ihre amerikanischen Freundinnen und Freunde aus Deborah Eisenbergs und Lorrie Moores Kurzgeschichten), wollen wir den literaturkritischen Rasterfahndern überlassen. Gute *short stories* kommen ohne Reisepaß aus.

Judith Hermann schreibt Kurzgeschichten. Deren Eigentümliches ist es, auf wenigen Seiten, in wenigen Episoden eine Welt erstehen zu lassen, deren äußere Konturen zu erahnen, Aufgabe des Lesers bleibt. Ohne seine Bereitschaft, die gleichsam weißen Flächen des Bildes mitdenkend, ja, gleichsam mitschreibend zu füllen, verliert jede Kurzgeschichte die Kraft, die dem Genre innewohnen kann. Ohne die Phantasie des Lesers ist jede Kurzgeschichte verloren. Und es ist wichtig, sich immer das Schlimmste, den Tod, vorstellen zu können. Ernest Hemingway, so geht eine apokryphe Geschichte, habe auf die Herausforderung, eine wirklich kurze Kurzgeschichte zu erzählen, mit der Story von einem Schild am Straßenrand geantwortet, das er einmal gesehen habe: »For sale: Babyshoes, never used.«

Die Bereitschaft des Lesers zu wecken, nicht nur mit-, sondern auch weiterzudenken und in Gedanken auszumalen, was die Kurzgeschichte nicht ausmalen kann (weil sie ja kein Roman werden soll), liegt in der Verantwortung und der Kunst der Autorin. Judith Hermann beherrscht sie meisterhaft: Landschaft und Alltag, in denen sich ihre Gestalten aufhalten, spiegeln sich in ihren Bewegungen wider. Träge und lustlos in der Hitze der Karibik, ruhelos und geschwätzig in der ausweglosen

Hektik Berlins, langsam und hoffnungslos in den flachen Brachen Brandenburgs – Judith Hermann malt Natur und Städte, Dörfer und Zimmer im Verhalten ihrer Protagonisten. Sie haben keine Zeit, so will es das Genre, die Fähnrisse eines langen oder kurzen Lebens, seine Verstrickungen, Zufälle und Glücksmomente über Jahre und viele raschelnde Seiten hinweg vorzustellen. Ihre Aufgabe ist es vielmehr, Repräsentanten des besonderen Moments zu sein: Repräsentanten der Unmöglichkeit von Liebe, der unerwiderten Zärtlichkeit, von Langeweile und kurzen Glücksmomenten, von Vergeblichkeit und Sterblichkeit. Daß keines dieser marmorierten Worte, die wie Sarkophage die Wirklichkeit verbergen, die sie doch beschreiben sollen, in Judith Hermanns Geschichten auftaucht, versteht sich von selbst. Und doch kreisen sie alle um diese Gemütszustände. Auffällig ist allenfalls, daß keine der erfundenen Gestalten reich genug ist, um sich banalere Gefühle leisten zu können. Die Neue Mitte kann nicht auf sie bauen.

Die Stärken der *stories* verdanken sich der Zurückhaltung der Autorin; sie ist allenfalls *vissecteur* ihrer Wirklichkeit, Chirurgin am lebenden Herzen, kein leichter Beruf. Ich fürchte, daß sie zugleich wie alle wirklichen Schriftsteller jenen Hang zur Menschenfresserei hat, der nicht unbedingt Freunde macht: Ihr prüfender Blick mißt ihre Zeitgenossen im Hinblick auf ihre mögliche Literaturfähigkeit ab. So sind wohl einige Freunde ins Buch geraten.

Judith Hermanns Sprache ist sparsam, voller Pausen, verschwiegen fast – so, wie ihre Protagonisten es meistens vorziehen, sprachlos zu handeln. Bisweilen verkörpern sie schattenhafte Erinnerungen an längst vergessene Leidenschaften, ein andermal tatenlose Hoffnung auf ein zukünftiges Glück, das sich niemals einstellen wird. Über ihren Geschichten liegt eine seltsame Gewißheit, daß alle Liebe haltlos sei. Ob dies, wie manche ihrer Bewunderer meinen, der *Sound* und die Wirklichkeit einer neuen Generation sei, wage ich zu bezweifeln. Zumindest meine Generation, also die der inzwischen Sechzigjährigen, kennt sich aus in derlei Gemütslagen und ihren Hütern. Da ist zum Beispiel die mysteriöse Sonja, die sich in das Leben eines Mannes drängt, der es nicht versteht, ihre Sehnsucht nach Geborgenheit zur Sprache zu bringen; beide verlieren sich in geradezu laut krachender Wortlosigkeit; da ist die bereits lebensfaule, vielleicht erst zwanzigjährige Christine, die es nicht riskiert, sich in einen Fremden zu verlieben; da ist der obdachlose Taxifahrer, der sich am falschen Ort ein Heim zu bauen sucht, ein »Sommerhaus«, das über seinem Kopf abbrennt; und da ist der New Yorker Hotel-Asylant, der noch einmal versucht, seinem Leben mit einer einzigen liebevollen Geste einen Sinn zu verleihen: Das ist das klassische Personal von Kurzgeschichten. Sie sind Klagende, Trauernde – vorgeführt ohne Sentimentalität, in einem nüchternen Gestus, der sich manchmal dicht an die Diktion von Nachrichten hält – Nachrichten aus der Welt des Nichtgelingens.

Die Poesie des Banalen, der fehlgeschlagenen Liebschaft, der Niederlage ist eine schwierige Kunst, und Judith Hermann beherrscht sie. Sie sieht in die dichteste Nähe, als schaute sie durch das kleine, kreisrunde Fenster eines Mikroskops auf die

Haarrisse, die sich durch unseren Alltag ziehen. Weil sie die großen Themen der Dichtung nicht beim Namen nennt, sind sie gegenwärtiger als in jedem zeitgenössischen Roman: Eros und Tod, Entfremdung und Gewalt zeigen ihre Gegenwart in ihren Texten dadurch an, daß sie gleichsam hinterm Horizont der schönen Sätze das Schicksal ihrer Protagonisten verdunkeln.

Es gibt virtuose Kurzgeschichten, wie zum Beispiel Harold Brodkeys dreißig skandalöse Seiten lange Beschreibung eines Beischlafs, es gibt komische Kurzgeschichten, wie zum Beispiel Kafkas ein bißchen zu ernst genommene Metamorphose eines Mannes zum Käfer, aber Kurzgeschichten mit *happy end* sind die Ausnahme. Judith Hermann hat sie gar nicht erst versucht. Das Motto ihres Buches, ein Zitat von Tom Waits, gibt den Kammerton der Erzählungen an: »*The doctor says, I'll be alright, but I'm feelin' blue.*« Ihre Kurzgeschichten behaupten nicht, den Kummer ihrer Helden aufzuhellen, zu erklären oder gar bloßzustellen. Sie sind für Trost nicht zugänglich. Aber, und das scheint der Dialektik der gelungenen Dichtung zu entspringen, gerade in ihrer klaglos vorgestellten Trostlosigkeit scheint für den Leser ein leiser Hoffnungsschimmer aufzuleuchten – dadurch, daß wir den *Blues* ihrer Geschichten verstehen können, ahnen wir, daß die Einsamkeit ihrer Protagonisten, denen wir in der Lektüre nahe, allzu nahe kommen, so vollständig nicht sein kann. Emphatisch gesagt: Sie sind nicht wirklich allein, sondern in uns, also mit uns in Gesellschaft.

Der Kleist-Preis wurde ausgeschrieben, um junge Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu fördern. Ihr Beruf ist buchstäblich lebensgefährlich: Wer ihn ausgewählt hat, darf nicht damit rechnen, sein Leben mit Prosa bestreiten zu können. Die Zeiten werden härter. Das neue geplante Urheberrecht wird zum Beispiel dazu führen, daß junge Autorinnen wie Judith Hermann noch seltener als jetzt schon einen Verlag finden werden: Die Quersubvention ernsthafter Literatur mit geringen Verkaufsaussichten mit trivialen Bestsellern – von jeher das Erfolgsrezept großer Verlage wie Rowohlt oder Fischer – wird in Zukunft aufgrund von sogenannten Nachbesserungsklauseln für Bestsellerautoren nicht möglich sein. Autoren wie Judith Hermann werden darunter zu leiden haben.

Wer je vor einem leeren Blatt Papier gesessen hat in der Hoffnung, etwas zu sagen, was noch nie gehört wurde, ist, mit Peter Rühmkorf zu sprechen, »verrückt«. Auch seine Verleger sind es gewöhnlich. Daß es doch immer wieder gelingt, Neues in der Literatur zu schaffen, ist unser Glück. Oder, anders gesagt, Judith Hermann ist ein Glücksfall. Ob sie sich selbst als glücklichen Menschen betrachtet – dies zu beurteilen, möchte ich ihr selbst überlassen. Ich jedenfalls freue mich, daß es sie gibt.

JUDITH HERMANN

DAS PARADOX DES GENIESSERS

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises

Es gibt in der griechischen Mythologie die Figur des König Midas, der sich für den glücklichsten aller Menschen hält und dennoch – wohl um sich zu vergewissern und hochmütig bestätigt zu werden – dem Silen die Frage stellt: »Wer ist der glücklichste aller Menschen«. Der Silen antwortet – »Der, welcher nicht geboren wurde.« Ich will, vielleicht aus Trotz, die Frage anders stellen, die Antwort vermuten – wer ist der glücklichste aller Schriftsteller, der, welcher nichts veröffentlicht hat, der Kleistpreisträger, der fast nichts veröffentlicht hat? Ein Glück, das ein Glück sein muß und dennoch nicht als solches empfunden werden kann, ist ein Paradox. Ein Paradox, sagt das Konversationslexikon, ist von der gewöhnlichen Meinung abweichend, sonderbar, ein Paradoxon eine solche oft widersinnige Behauptung. Das Glück, von dem der Silen spricht, ist nicht möglich, ein unveröffentlichter und glücklicher Schriftsteller zu sein, ebensowenig. Kein Glück also, aber vielleicht Glück am Paradoxen?

Dem literarischen Schreiben und dem literarischen Lesen ist der Konflikt eigen, wenn auch nicht als etwas, das sie der übrigen Welt voraus hätten. Prosa und Drama leben vom Konflikt, und etliche, die produzierend oder rezipierend damit umgehen, vermitteln das Gefühl, als wären sie hinsichtlich des Dramatischen und also der Ausweglosigkeit geradezu privilegiert und vor allen anderen als Experten zuständig. Es wäre aber zu einfach zu sagen, dass die Literatur doch immer nur beobachte – den Schiffbruch, die Liebesverzweiflung, die Krankheit, von einer Position relativer Sicherheit aus, in der man sich trotz aller dramatischer Erschöpfung noch über Stilfragen echauffieren kann. Das Schreiben und Lesen oder der Umgang mit dem Geschriebenen überhaupt – wozu ja auch diese Veranstaltung gehört – stehen in Widerspruch zu sich selbst: das Schreiben, das auf eine Art außerweltliches Pathos angewiesen ist und doch zugleich immer schon mit der Welt konspiriert, mit der allgemeinen Anerkennung, der lobenden Wahrnehmung und Bestätigung, und das Lesen, privat oder professionell, in dem es die Sünden der Selbstreflexion begeht. Kleist, in seinem »Marionettentheater«, beschreibt, wie Anmut und Grazie plump werden im Bewußtsein ihrer selbst. Er beschreibt nicht, wie das möglicherweise Wahre schief wird, wenn es so bezeichnet wird. Die extravaganten Formulierungen der Klappentexte sind eine Karikatur, aber die Karikatur eines Karikierba-

ren. Sätze wie: Ein Autor liefere eine eindringliche Analyse seiner Zeit, lassen sich im Wesentlichen gar nicht vermeiden, aber das distanzierte Zeigen auf das wie auch immer Gelungene – wäre das vermeidbar? Um beispielhaft zu werden – Verse wie: »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin ...« kann man nicht so einfach großartig finden und dennoch und natürlich – man muß es und weiter: Man kann es eigentlich nicht singen, und andererseits kann man es doch singen und sollte es vielleicht auch, immerzu, bis ans Ende aller Tage. Ich meine vielleicht die Genießbarkeit des Traurigen. Das Glück am *Lacrimosa*, das wir haben können auch ohne jede Hoffnung. Das Sentimentale aller Katastrophen. Das eitel Interessante daran, eine Sisyphosexistenz zu führen.

Die vielen Irritationen meiner Nominierung für den Kleistpreis – für einige eine Absurdität, wie ich weiß – veranlassen mich, in der *Laudatio* meines Vorredners eine Art Verteidigungsrede zu sehen, die einer Ergänzung bedarf: des Bekenntnisses des Mandanten nämlich, an einem gewissen Verdacht nicht ganz unschuldig zu sein. Dieses Bekenntnis kommt mir nicht nur von den Lippen. Ich nehme den Anlaß wahr, um zu versuchen – und das ist sonst sicherlich nicht meine Sache –, über eine offenbar unvermeidliche, eine paradoxe Unangemessenheit meines Schreibens und Verhältnisses zur Literatur überhaupt zu reflektieren. Die Strategie ist offensichtlich: Es handelt sich darum, daran zu erinnern, dass der Literaturbetrieb mit einer gewissen Gebrochenheit, einer Schwäche und Fragwürdigkeit geradezu verwachsen ist, und zwar unvermeidbar. Nicht dass – diese Erinnerung aufgefrischt – mein Auftreten hier dann schon als eine schöne Folgerichtigkeit erscheinen könnte und ich also entschuldigt wäre und unschuldig entlassen. Aber vielleicht, dass man sagen kann: Die Alternative wäre doch eine Preisverleihung nach Verdienst und Wahrheit, also in klaren und stimmigen Verhältnissen – und gäbe es diese irgendwo wirklich, und wenn es sie gäbe, wäre sie dann nicht nur die andere Seite des Paradoxen? Und eine letzte Variante dieses Themas, eine Variante, die eine kleine Flucht ist für mich – die nämlich, dass man in den Künsten seine Freude auch am Unverdienten, am Unerklärlichen und Zufallenden haben kann.

Mit sechzehn, siebzehn las ich Kleist das erste Mal in der Schule. Meine Großmutter, eine glühende Kleistverehrerin, hatte lange darauf warten müssen, und als ich ihn gelesen hatte, fragte sie bang und vorfreudig zugleich: »Hast du ihn gern gelesen.« Ich erinnere mich nicht genau an meine Antwort, aber ich erinnere mich daran, dass sie verletzend war und kränkend, abfällig gegenüber Kleist, hochmütig und provozierend. Ich vermute heute, dass ich die gänzlich unliterarische und absolut kunstlose Qual des Lebens meiner Großmutter, ihre Sprachlosigkeit in Schutz nehmen wollte gegenüber der Kleistschen Sprachallmacht, gegenüber der sogenannten Weltliteratur und also auch Allerweltsliteratur, gegen die Verführung, Bedeutung zu suchen, wo wir doch – nicht wissend, was soll es bedeuten – eigentlich schon alles haben. Ich hatte gemeint, mich vor die Verlorenheit meiner Großmutter stellen zu müssen, und das hieß, gegen eine Verlorenheit – die des Herrn von Kleist

oder seiner Protagonisten –, der die repräsentative, gebildete Menschheit im Genuß, in der Gewißheit und im Einvernehmen applaudiert.

Das Paradox des gemeinsamen Genießens des Unglücklichen, des allgemein einträchtigen Einverständnisses über die, die mit sich und der Welt entzweit waren bis zur Verzweiflung, die Kennerschaft gegenüber denen, die sich nicht auskannten, der Abgrund zwischen diesem Paar Heinrich von Kleist und Henriette Vogel am Kleinen Wannsee im November 1811 und einer Kleistgesellschaft samt Kleistpreisträgerin – ich hätte ihn zu denken und indem ich ihn denke, doch auch schon zu versöhnen, und kann das gelingen?

Ich las damals neben dem Schul-Kleist für mich zum Beispiel Salinger, Capote, Carson McCullers. Dass sich der Englischlehrer später perfide des ›Fängers im Roggen‹ bediente, nahm ich gelassen hin, weil es kaum um Inhalte ging. Ich brauchte und ich hatte die Illusion, dass ich Bücher las, die nur wenige, auserwählte Andere lasen, diese Illusion will ich noch heute haben. Ich will mit den Büchern nicht allein sein, aber teilen will ich sie doch nur mit diesem und jenem und sonst mit niemandem. Und dieses Teilen heißt dann in keinsten Weise – Mitteilen. Wenn ich ein Motiv, eines von sicherlich mehreren, für das Schreiben formulieren soll, für mein Schreiben und das Schreiben überhaupt, so wäre es das – diesen illusionären Zustand zu wiederholen, der keinen Bestand haben kann, wie sektiererisch man immer zu lesen glaubt. Schreiben, um lesen zu können, was nicht schon gelesen und angeeignet ist – in Zustimmung oder Ablehnung. Ich verliere dabei nicht aus dem Blick, dass man erst dann etwas wirklich geschrieben hat, wenn es schon ein Buch ist, ein Objekt der Öffentlichkeit. Aber am Anfang stand doch das Erträumen einer Begegnung – nicht zwischen mir und mir, sondern zwischen mir und der Welt und ihren Dingen, eine Berührung, kein Gespräch.

Dass die im Englischunterricht beiläufig besprochene Bemerkung Salingers, ein früher Erfolg könne tödlich sein, mich fünfzehn Jahre später einholen würde, habe ich nicht ahnen können. Es gibt Lehrer, die ›Sommerhaus, später‹ im Unterricht lesen und mir in Aktenordnern die Interpretationen ihrer Schüler zukommen lassen. War ich plötzlich Sprecherin einer ganzen Generation der Szene des neuen Berlin, so kann man das jetzt auch auf Isländisch, Tschechisch und Hebräisch lesen. Und nun stehe ich hier, und ich wäre vielleicht gerettet, wenn ich sagen könnte – die hohe Gerichtsbarkeit hat gefehlt. Der Prinz von Homburg konnte es nicht. Und ich kann es auch nicht, aus anderen Gründen, nein, eben doch nicht aus Gründen.

Ich glaube, dass das Verhältnis zwischen dem Schriftsteller und seinem Stoff – wie auch das zwischen dem Leser und seinem Buch – kein Verhältnis bloßen spiegelnden Nachdenkens ist. Es heißt, Kleist sei darüber verzweifelt, dass er sich der vermeintlichen Konsequenz der Kantischen Philosophie nicht habe entziehen können, wir seien eingesperrt in uns selbst, radikal abgeschnitten von allen Dingen, die nicht wir selbst sind. Was kann dann Begegnung sein? ›Es gibt nur ein Begegnen: im Gedichte / Die Dinge mystisch bannen durch das Wort‹ heißt es bei Benn. Zu solchen bedauerlichen Resultaten kommt die Reflexion eines Dichters, der eine

große Zärtlichkeit für die Dinge hatte, bis hin zum bloßen Anruf: »Astern – schwälende Tage, / alte Beschwörung, Bann«. Und diesem Bann will ich mich gern ergeben, wechselseitig, und denken: Begegnung findet statt in den Worten. Und alles Unangemessene, dies auszusprechen, verdankt sich vielleicht noch einmal diesem Begegnen – zwischen mir und nicht mir.

Man rühmt die Präzision und Konzentration der Kleistschen Sprache. Diese Formel, wie alle zutreffende Anerkennung, zielt über das Beabsichtigte weit hinaus, jedenfalls über meine Kleist-Lektüre, und sie ist hohl, wenn sie der Leere oder Distanz nicht eingedenk ist, die dann ein Raum wird für die Welt, über die wir Geschichten schreiben und die wir leider nicht in Geschichten verwandeln können. Ein Raum für die Dinge, die ihrerseits nämlich das Wort bannen – mystisch, wie auch immer – die Dinge, die uns umgeben, bevor wir sprechen können und die uns dann begleiten, ohne dass wir sie erdacht hätten, und die uns trösten, wenn wir nicht sprechen können, weil sie so ratlos wie wir selber sind. »Wenn es in Blüte steht, / wenn Salz das Meer / und Wein der Hügel gibt / ... Säume des Meers, / die alles trugen: Öl und Herden, / Siebenflöten, helles Gestein ...« schreibt Benn, und: »Es trägt die Nacht, / das Ende.« Dies trägt. Benn hat dieses Gedicht ›Sopransolo‹ genannt. Ein Sopran, auch solo, singt vor einem Publikum, singt vor der Welt. Ich habe mir aber immer vorstellen wollen, jemand singt wirklich allein – mit den Worten, den Dingen.

Heute morgen konnte ich in der Zeitung lesen, die Verleihung des Kleistpreises an mich, die seit dem Erscheinen von ›Sommerhaus, später‹ nichts mehr veröffentlicht hat, sei eine Aufforderung zum Durchhalten und Weitermachen. Sätze wie dieser irritieren mich sehr. Wenn dieser Nachmittag, dieser Abend, auf den ich mich freue, dieser 24. November vorbei sein wird, werde ich – gestatten Sie mir das – glücklich sein. Und bis dahin will ich versuchen, mich zu retten und diese Ehrung über die Maßen für dieses kleine Strandbuch, dass Herr Naumann vielleicht einmal mit in die Ferien genommen hat, vor allem als eine Huldigung an das Zufällige nehmen, an das, was man nicht mit Worten auflösen kann, an das, was unbestimmbar und unbenennbar bleibt – vielen Dank.

ABHANDLUNGEN

HELMUT J. SCHNEIDER

GEBURT UND ADOPTION BEI LESSING UND KLEIST¹

I

Jedem Leser Kleists ist die Häufigkeit vertraut, mit der Geschlechtsverkehr, Zeugung, Schwangerschaft und Geburt im Zentrum seiner Werke stehen. Offensichtliche Beispiele sind die beiden Komödien ›Der zerbrochne Krug‹ und ›Amphitryon‹ sowie die Erzählungen ›Die Marquise von O...‹ und ›Der Zweikampf‹. Ihnen ist eine (mehr oder weniger) hinter die Kulissen verlegte und in ihren Umständen dunkle sexuelle Begegnung gemeinsam, aus der sich die konflikträchtige Handlung entwickelt, die von der Dynamik einer detektivischen Aufklärung angetrieben wird. Hierin erschöpft sie sich freilich nicht. Denn in dem Maße, in dem sich der faktische Tatbestand klärt und die Frage »Wer mit wem unter welchen Umständen?« schließlich beantwortet erscheint, vollzieht sich ein anderer und gegenläufiger Prozeß, der jenen blinden körperlichen Moment zum Gegenstand kultureller Bedeutungsstiftung macht und dem nackten Blick entzieht. Aufklärung und Verbergung, Enthüllen und Verhüllen bilden hier unauflöslich ineinander verschlungene Vorgänge.

Das vielberufene ›rätselhafte Faktum‹ Kleists, das den Status quo der eingespielten Ordnungen durchschlägt, besteht also oft in nichts anderem als der elementaren Tatsache menschlicher Sexualität und Reproduktion. Dieser bemerkenswerte Sachverhalt ist von der Kleistforschung natürlich immer wieder im Zuge von Einzelinterpretationen angesprochen, selten jedoch, wenn ich mich nicht irre, *als solcher* in den Mittelpunkt gerückt worden.² Wie läßt sich diese Kleistische Fixierung auf die

¹ Bei diesem Beitrag handelt es sich um die Bearbeitung eines etwa gleichzeitig erscheinenden Artikels in englischer Sprache: Helmut J. Schneider, *The Facts of Life: Kleist's Challenge to Enlightenment Humanism (Lessing)*. In: *A Companion to the Works of Heinrich von Kleist*, hg. von Bernd Fischer, Rochester/NY [im Druck].

² Bemerkenswerte Hinweise zur Geschlechterproblematik im Zusammenhang mit Zeugung und Geburt finden sich in mehreren Aufsätzen Gerhard Neumanns. Vgl. Ders., *Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists ›Die Marquise von O...‹ und in Cervantes' Novelle ›La fuerza de la sangre‹*. In: *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg/Brsg. 1994, S. 149–192, bes. S. 162 ff. (S. 163: »Eigentlich ist das ganze Werk Kleists von solchen ›biologischen‹ Entstehungsphantasien [und deren Wendung in künstliche Systeme] durchsetzt, die immer wieder von seiner Faszination durch die Zeugung und deren zuletzt unlösbares Rätsel sprechen.«). – Ders., *Das Stocken der Sprache*

sogenannten *facts of life* erklären, zumindest näher beschreiben? Sehen wir von den Umständen einer möglichen psychologisch-biographischen Obsession ab,³ so ließe sich ein geistes- und seelengeschichtlicher Zusammenhang mit Erfahrungen der nachrevolutionären Epoche konstruieren. Im Kreisen um den dunklen Anfang unserer Existenz, der in immer neuen Anläufen eingeholt und vor Augen gestellt werden soll, könnte man die Entsprechung zu einem aus den metaphysischen Bindungen und Rückversicherungen herausgefallenen Weltverständnis erblicken, das hier auf der konkretesten, der körperlichen Ebene artikuliert wird. Der Zusammenbruch aller, auch noch der aufgeklärten Sinnautoritäten, den man ja immer wieder für die poetische Genese des Kleistischen Œuvres namhaft gemacht hat, legte gewissermaßen das Phänomen des Nackt-Anfänglichen menschlicher Existenz frei, das vormodern in mythische und religiöse Vorstellungen eingehüllt war. Kleists Verfahren würde gleichzeitig mit der Bloßlegung jener körperlichen Kontingenz auch das fortbestehende Bedürfnis solcher mythischen Ummantelung bezeugen.

Das ist eine zugegebenermaßen kühne Hypothese, die hier nur als Hintergrund für die folgenden Bemerkungen angedeutet wird. Deren Fokus ist sehr viel beschränkter. Es geht mir um ein spezifisches Verhältnis zwischen dem physischen Ursprungsmoment und seiner – gelingenden oder scheiternden – Einbindung in die gesellschaftliche und kulturelle Ordnung, das mit dem Begriffspaar von ›Geburt‹ und ›Adoption‹ bezeichnet wird. Gemeint ist damit nicht nur ein thematisches Phänomen, das etwa in der kulturanthropologischen Dimension der Texte anzusiedeln

und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall (s. o.), S. 13–30. – Die Spannung zwischen dem (absoluten) Liebesaugenblick und der aus ihm möglicherweise folgenden Gesellschaftsordnung (die »Frage nach der Soziabilität des Begehrens«, S. 133) verfolgt Neumann anhand der ›Verlobung‹: Ders., Anekdote und Novelle: Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung, hg. von Tim Mehigan, Rochester/NY 2000, S. 129–157. – Eine ähnliche Fragestellung habe ich von der Kleistischen Aufnahme der aufklärerischen Idyllentradition aus verfolgt: Helmut J. Schneider, Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists. In: Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics 11 (1988), S. 149–165. – Vgl. auch den neuen Sammelband: Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists, hg. von Günter Emig, Heilbronn 2000 (Heilbronner Kleist-Kolloquien; Bd. 2). – Der vorliegende Aufsatz greift Gedanken aus einem bereits erschienenen Beitrag des Verfassers auf und ergänzt sie um den dort nur angedeuteten Lessingbezug: Helmut J. Schneider, Die Blindheit der Bilder. Kleists Ursprungsszenarien. In: Bildersturm und Bilderflut. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne, hg. von Helmut J. Schneider, Ralf Simon und Thomas Wirtz, Bielefeld 2000, S. 289–306.

³ Vgl. hierzu die interessante These von Ilse Graham über die frühe Erfahrung einer unverlässlichen Mutter (Entwöhnungstrauma) als Grund für die Unfähigkeit, mit Abstraktion und Abwesenheit fertig zu werden, und für eine konkretistisch-präsentistische Einbildungskraft. Ilse Graham, Ätiologie eines Rätselhaften. In: KJb 1981/1982, S. 98–114. – Was im folgenden als *Symboldestruktion* Kleists beschrieben wird, erscheint in der bedeutenden Monographie derselben Verfasserin in einer ganz anderen Perspektive als *Symbolunfähigkeit*. Ilse Graham, Heinrich von Kleist. Word into Flesh: A Poet's Quest for the Symbol, Berlin und New York 1977.

ist, sondern ebenso eins der ästhetischen *Darstellung*. Die Kleistische *Geburts*geschichte, die vom nackten körperlichen Ursprung erzählt, kann nämlich immer zugleich als eine *Adoptions*geschichte verstanden werden, insofern sie von diesem Ursprung *erzählt*: Erzählen – hier im weiten Sinn der Fabel genommen, der auch das Drama einschließt – erscheint in einer selbstreflexiven Rückwendung der Darstellung als ein kultureller Akt, der das Kontingent-Undarstellbare stets und notwendigerweise in überlieferte Muster und Bilder hinein Holt und damit das, was ›von Natur‹ ist, in die Kultur hinein ›adoptiert‹. Und das heißt umgekehrt: Wo das Adoptionsmotiv bei Kleist direkt oder zumindest indirekt auftaucht, da kann es sich auch um die *Motivierung* des poetischen Verfahrens innerhalb der dargestellten Fabel handeln.⁴

Zur Illustration sei an das berühmteste Beispiel, ›Die Marquise von O...‹, erinnert. Die von dem Gedankenstrich markierte Lücke, in der der nie erzählte und erzählbare (›unvorstellbare‹) Akt geschah, wird gleichwohl durch eine Reihe von Reinszenierungen gefüllt, aus denen die Erzählung besteht. Bezeichnet das Faktum der physischen Reproduktion einen Riß in der kulturellen Ordnung, die ihn zugleich zu ihrem Fortbestand voraussetzt – die Formel von der ›gebrechlichen Einrichtung der Welt‹ (SW⁷ II, 143) scheint dieses Paradox zu enthalten: eine Einrichtung, die auf ihrer Gebrechlichkeit, ihrer *Brechbarkeit* beruht –, so bezieht sich auch der Erzählprozeß auf eine Leerstelle, die er umkreist und die ihn antreibt. Nachdem der Graf in die Festung und den weiblichen Körper eingedrungen ist, werden die Flammen des Kriegs und der Sexualität gelöscht; was folgt, sind die vielen einzelnen Geschichten vom beschmutzten und wieder rein gewaschenen Schwan, von der Jungfrau Maria, von der heiligen unerklärlichen Weltordnung

⁴ ›Adoption‹ wird hier also, über die wörtliche Bedeutung hinaus, auch metaphorisch gebraucht (so wie es in letzter Zeit übrigens, im Anschluß an die ›Verlobungs‹-Novelle, mehrmals mit dem Begriff der ›Verlobung‹ geschehen ist), etwa im Sinne der kulturellen Aneignung eines fremden Ursprungs, was im folgenden deutlicher werden soll. Dabei soll jedoch der Zusammenhang mit der buchstäblichen Geburtsthematik gewahrt bleiben, wobei sich eine Linie konstruieren läßt von den eigentlichen Adoptionsakten (›Erdbeben‹, ›Findling‹; die Erhebung der Kohlhaas-Söhne in den Adelsstand könnte hierzu gerechnet werden) oder Adoptionsverhältnissen (›Homburg‹) über die Quasi-Adoption (eigentlich die rechtliche Anerkennung) eines außerehelich gezeugten Kindes durch seine biologischen Eltern bzw. einen Elternteil (›Marquise‹, ›Amphitryon‹, ›Käthchen‹) bis zur rein metaphorischen, für die vielleicht der ›Zerbrochne Krug‹ das deutlichste Beispiel ist (Adam, seiner biblischen Rolle gemäß, als der biologische Erzeuger, der von Walter ersetzt wird); aber auch an die ›Verlobung‹ ist zu denken, wo Toni in ihre europäische (Halb-)›Heimat‹ gewissermaßen zurückadoptiert werden soll. – Einen guten analytischen Überblick über die so heterogenen Darstellungen der Familienverhältnisse, mit dem Akzent auf deren staatlich-politischen Implikationen, gibt Anthony Stephens, Kleists Familienmodelle. In: Ders., Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg/Brsg. 1999, S. 85–102; dort S. 91 ff. auch zur Adoptivvaterschaft, mit Rückgriff auf die Aufklärung. – Zum literarischen Motiv der Adoption ist mir nur eine – psychoanalytisch orientierte – neuere Arbeit bekannt: Peter Dettmering, Die Adoptionsphantasie. ›Adoption‹ als Fiktion und Realität, Würzburg 1994 (dort zum ›Findling‹ S. 45 ff. kursorische Bemerkungen).

(usw.), bevor schließlich der legale Vater mit dem obligaten Zubehör – Name, Papiere, Erbschaft – installiert wird.⁵

Ein anderes, weniger offensichtliches und für die Protagonisten unglücklich endendes Beispiel ist ›Das Erdbeben in Chili‹. Die Naturkatastrophe, die in kurzem Abstand die Vernichtung und die Wiederbegründung der Gesellschaft bewirkt, steht auch für eine Geburt in kosmischem Maßstab. Exakt in der Mitte des Textes wird berichtet, »wie die Stadt gleich nach der ersten Hauptschütterung von Weibern ganz voll gewesen, die vor den Augen aller Männer niedergekommen seien« (SW⁷ II, 151). Wenn hier für ein Mal der intime Körpermoment sich als unfreiwilliges öffentliches Spektakel präsentiert, so geschieht dies im Rückblick der Entkommenen, deren Geschichten die Katastrophe mythisch einzufassen versuchen, wobei das illegitime Liebes- und Zeugungspaar sich übrigens als befähigtester Geschichtenerfinder erweist, nämlich der Geschichte von der eigenen teleologischen Erretung, deren sinnstiftender Verführung es dann zum Opfer fällt.⁶

Sowohl in der ›Marquise‹ wie im ›Erdbeben‹ wird ein illegitim empfangenes Kind schließlich legitimiert und so von derselben Gesellschaft akzeptiert, deren Ordnung durch sein *Entstehen* herausgefordert und bedroht war. Dabei geht es nicht primär um die Bestätigung des verletzten Gesetzes, sondern um die Spannung zwischen der für die Gesellschaft unerlässlichen natürlichen Reproduktion und dem Bedürfnis derselben Gesellschaft, diese krude Körperlichkeit aus ihrer symbolischen Selbstrepräsentation zu verbannen. Daher die Suche in vielen Kleistischen Texten nach einem kulturellen Vater, der den ›bloßen‹ Erzeuger ersetzt. Unabhängig davon, ob der väterliche Repräsentant der gesellschaftlichen Legitimität mit dem biologischen Vater identisch ist (wie in der ›Marquise‹) oder nicht (wie im ›Erdbeben‹), besteht seine Funktion darin, das »Kind der Natur« (SW⁷ II, 325) von seinem Ursprung zu entfernen und in die kulturelle Ordnung zu überführen. Der Abschlusssatz der ›Erdbeben‹-Novelle fängt diese Überführung von der Natur zur Kultur in typischer Kleistischer Ironie und nicht ohne Brutalität ein. Von Don Fernando heißt es, nachdem er seinen Sohn an den mordlustigen Mob verloren und durch den anderen Sohn eben desjenigen Paars ersetzt hat, dessen verbotene Liebe das Blutbad

⁵ Das entspricht, jedenfalls im ersten Zugang, der gängigen Deutung. Ganz anders hingegen: Barbara Vincken und Anselm Haverkamp, Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists ›Marquise von O...‹. In: Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall (wie Anm. 2), S. 127–148. Hiernach will die Marquise gerade an der Göttlichkeit ihres Verführers festhalten, die ihr durch seine triviale Menschengestalt zerstört wird; das wäre, nach der im folgenden vorzutragenden These, der Wunsch, im idolatrischen Zustand zu verharren.

⁶ Marjorie Gelus sieht im ›Erdbeben‹ wie bei Kleist generell eine Verdrängung der konkreten weiblichen Körperlichkeit, die von den (männlichen) Interpreten seines Werks reproduziert werde; an dieser Stelle – wie an anderen – zeige der Kleistische Erzähler lediglich ein voyeuristisches Interesse an der weiblichen Intimität (vgl. S. 15). Auch wenn mir das etwas kurzschlüssig erscheint, macht die Autorin doch auf den hier verhandelten Zusammenhang aufmerksam. Marjorie Gelus, Birth as Metaphor in Kleist's ›Das Erdbeben in Chili‹: A Comparison of Critical Methodologies. In: Women in German Yearbook 8 (1993), S. 1–20.

doch ausgelöst hatte: »[...] und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen« (SW⁷ II, 159).

Der Vergleich des moralischen mit dem sexuellen Kindserwerb (Don Fernando hat sich ja seinen zweiten Sohn erkämpft) und die schockierende Abwertung des letzteren weisen zurück auf eine aufklärerische Tradition, die in der Adoptionsfigur den Primat der Leistung über die Geburt (in soziologischer Begrifflichkeit von »achievement« über »ascription«) zum Ausdruck brachte. Das Adoptivkind repräsentierte den Triumph der Vernunft und Kultur über die Mächte des Blutes, der Herkunft und der blinden Gewohnheit. Der literarische Kronzeuge dieser Überlegenheit der waltenden Vernunft über die Zufälle des Faktischen und Körperlichen ist der Titelheld von Lessings »Nathan der Weise«. In Lessings Humanitätsdrama bedeutete der Verlust der Natur (symbolisiert im Verlust der natürlichen Eltern) den Gewinn der Menschheit. Die Ironie des zitierten Schlußsatzes der »Erdbeben-Erzählung wirft ein erstes Licht auf Kleists Umgang mit dieser aufklärerischen Prämisse.

Blicken wir auf die »Findling«-Novelle, die oft als eine Art Fortsetzung des »Erdbeben« angesprochen wird. Mit Bezug auf das Oppositionsschema von Geburt und Adoption läßt sie sich als dessen spiegelsymmetrische Verkehrung verstehen: Hatte es sich im »Erdbeben« um den Schmerz des natürlichen Verlustes gehandelt, über den sich der Adoptivheld erheben möchte, so wird nun der korrespondierende Aspekt des kulturellen *Gewinns* radikal denunziert. Die Geschichte des Findelkinds, dessen Aufnahme seinen Retter das Leben des eigenen Sohns kostet und der später die Wohltaten seiner Adoptiveltern mit der kaltblütigen Usurpation ihres Hausstands vergilt, entleert den aufklärerischen Adoptionsmythos seiner humanistischen Substanz. Wenn der alte Vater sich schließlich an dem Ungeheuer rächt, indem er sein Gehirn an der Wand eindrückt und ihm das Regierungsdekret, das seine Ansprüche bestätigt, in den Mund stopft, so fungiert hier das symbolische Medium des Adoptivbands – die Schrift – in einem Szenario, das die natürliche Geburt invertiert: An die Stelle der milchspendenden Mutter tritt der Vater, der den getöteten Sohn »zwischen den Knien« (SW⁷ II, 214) mit dem Rechtsdokument füttert. Die moralische Adoptionsgeschichte der Aufklärung ist in einen gewalttätigen Ausbruch zurückgenommen, die unterschwellig mit jener elementaren körperlichen Gewalt der physischen Fortpflanzung kommuniziert, die sie doch gerade ersetzen sollte.⁷

Der historische Rückbezug auf den aufklärerischen Adoptionsmythos und Lessings »Nathan« liefert eine Folie, um die hier zu behandelnde zentrale Figur des

⁷ Ich verbinde hier unter dem Begriff der »Gewalt« die eruptive Körperlichkeit von Zeugung und Geburt und die bei Kleist mit der Sexualität so eng verknüpfte Aggressivität; ein zugegebenermaßen nicht unbedenkliches Verfahren, das mir aber für mein Argument – Ersatz des blinden physischen Ursprungsmoments durch kulturelle Bilder und Konstruktionen – vertretbar erscheint.

Kleistischen Werks – die Opposition der körperlichen ›Lebenstatsachen‹ (*facts of life*) und der kulturellen Ordnung, die zugleich ein Problem der Darstellung ist – aus einer vergleichenden Perspektive zu erhellen. Zu erinnern ist daran, daß Kleist sich mehrmals auf dieses Schlüsselwerk der deutschen Aufklärung bezog.⁸ ›Nathan der Weise‹ enthielt ein poetisches Glaubensbekenntnis, das der ein Vierteljahrhundert später Schreibende und im Geist der Aufklärung Erzeugene zugleich teilte – oder teilen wollte – und zertrümmerte. Wenn Aufklärung die Emanzipation der Vernunft von allem ›bloß Natürlichen‹ (einschließlich der Quasi-Natur einer unbefragten Überlieferung), also von allem, das uns nur *gegeben* und nicht von uns *geleistet* ist, bedeutete, dann lag im kruden Faktum des physischen Ursprungs, dem wir unsere Existenz verdanken, zu dem wir aber nicht beigetragen haben, eine Herausforderung für das aufklärerische Projekt. Die Andersheit der Natur und des Körpers stehen dem Postulat menschlicher Autonomie diametral entgegen. Lessings philosophische Komödie kristallisierte diesen Widerspruch mit einer zugleich tiefgehenden und spielerischen Selbstreflexivität heraus. Zwar stellte ›Nathan der Weise‹ weltanschaulich die Adoption über die Geburt, Kultur über Natur, doch gab seine Handlung der Blutsverwandtschaft das letzte Wort.⁹ In einem optimistischen Glaubenssprung der Komödienkonstruktion erwies sich die pädagogische (Moral- und Vernunft-) Familie zum Schluß als die präexistierende Blutsfamilie.

Wenn andererseits – das sei hier vorweggenommen – bei Kleist die Geburt (allgemeiner: das Faktum körperlicher Kontingenz) jeder pädagogischen Sublimierungsanstrengung widersteht, so ist dies nicht gleichbedeutend mit einem Widerruf des aufklärerischen Emanzipationsprojekts.¹⁰ Der obsessive Charakter von Kleists Fixierung auf die nackten Fakten menschlicher Fortpflanzung erscheint wie eine verzweifelte Rache an der Instanz des aufklärerischen Adoptivvaters für das gebrochene Versprechen, daß Autonomie durch Vernunft erreicht werden könne – ein Versprechen, an das sich der junge, herkunftsabtrünnige Autor bekanntlich mit In-

⁸ Zuerst und, wenn ich recht sehe, bis heute am nachhaltigsten auf den Lessing-Bezug hingewiesen hat: Ruth Klüger, Tellheims Neffe: Kleists Abkehr von der Aufklärung. In: Dies., Katastrophen. Über deutsche Literatur, Göttingen 1994, S. 163–188 (zuerst im KJb 1987). Zu Kleists »gründlichen Kenntnisse[n] des ›Nathan‹« (S. 170) anhand wörtlicher Zitataufnahmen vgl. S. 167 ff., zum Motiv der »Frau im brennenden Hause« vgl. S. 175 ff.

⁹ Auch das hat Ruth Klüger erstmals in einem anderen Aufsatz herausgestellt: Kreuzzug und Kinderträume in Lessings ›Nathan der Weise‹. In: Klüger, Katastrophen (wie Anm. 8), S. 189–227.

¹⁰ In der neuen Debatte über »Kleist und die Aufklärung« schält sich ein gewisser Konsens darüber heraus, daß Kleist an genuine aufklärerische Fragestellungen gebunden bleibt, die er zugleich radikalisiert und dadurch in Aporien treibt. Dabei ist die Forschung jedoch großteils an Kant orientiert (beispielhaft hierfür sind etwa die wichtigen Arbeiten Bernhard Greiners); den Bezug zu Rousseau betont darüberhinaus zurecht Anthony Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt (wie Anm. 4), dort auf S. 31 auch das prinzipielle Urteil zum »nach-aufklärerischen« Kleist, dem ich darin zustimme, daß »nichts darauf hin[deutet], daß Kleist [...] den Grundprinzipien der Menschlichkeit den Rücken gekehrt habe«. – Das Übergewicht Kants zeigt sich auch im neuesten Band zum Thema: Heinrich von Kleist und die Aufklärung (wie Anm. 2).

brunst geklammert hatte. Die Heteronomie unseres biologischen Ursprungs, des »Zufall[s] der Geburt«, äfft die Utopie der vernünftigen Selbstbegründung des Subjekts nach, die in den Augen Kleists als eitle Anmaßung menschlicher Autogenese erscheint, als die Täuschung der Vernunft über ihre Macht der Selbsterzeugung.¹¹

In einem Brief an seine Halbschwester Ulrike vom Mai 1799 zitiert Kleist (ohne seine Quelle zu nennen) aus dem ›Nathan‹, um sie an die Pflicht jedes »denkende[n] Mensch[en]« zu gemahnen, sich selbst zu erschaffen und zu begründen: »Ein freier, denkender Mensch bleibt da nicht stehen, wo der Zufall ihn hinstößt; oder wenn er bleibt, so bleibt er aus Gründen, aus Wahl des Bessern« (SW⁷ II, 488). Das ist eine leichte Abwandlung der Worte Saladins aus dem dritten Akt, mit denen dieser den ›weisen‹ Juden zur Beantwortung der Frage nach der einen wahren Religion zu bewegen suchte – denn vernünftige Überzeugung könne doch nicht auf den, wie es dort genauer heißt, »Zufall der Geburt« gegründet werden:

[...] Ein Mann, wie du, bleibt da
Nicht stehen, wo der Zufall der Geburt
Ihn hingeworfen: oder wenn er bleibt,
Bleibt er aus Einsicht, Gründen, Wahl des Bessern.¹²

Nathan verweigert bekanntlich die direkte Antwort und erzählt stattdessen die Parabel von den drei Ringen, deren Botschaft die Gleichberechtigung der historischen Offenbarungsreligionen und das Recht jedes Einzelnen ist, dem Glauben seiner Väter treu zu bleiben. Weder Lessings aufgeklärter Protagonist noch das Stück insgesamt unterstützen die Forderung nach einer eindeutigen rationalen Wahl, die Kleists Gebrauch des Zitats nahelegt. Vielmehr zielen sie auf eine prekäre Balance zwischen dem universalistischen Anspruch der Vernunft und den partikularen Mächten des Blutes und der Herkunft. Statt rationalistischer Uniformität sucht das Drama ein Reich der Unterschiede im Licht einer – wie es mehrmals heißt – »bescheidenen«, ihrer Grenzen bewußten Vernunft freizusetzen. Dennoch, das bleibt festzuhalten, wird dieser liberalen, offenen, toleranten Vernunft die Priorität über

¹¹ In einer anderen Perspektive verfolgt Anthony Stephens die Geburts- bzw. Wiedergeburtmetapher bei Kleist, die er nicht an die physische Kontingenz zurückbindet, sondern als (vor allem von Rousseaus ›Rêveries‹ inspiriertes) Gegenmotiv zur aufklärerischen Kontinuitätsvorstellung des pädagogischen Subjekts deutet, das zugleich die Fiktionalität des – augenblickhaft zu sich selbst und einer (trügerischen) Harmonie mit der Welt erwachenden – Individuums betont. Dieses sei sowohl durch die momentane Euphorie der Selbsterschaffung (und Selbstvergessenheit) wie auch durch die sogleich einsetzende Entfremdung an das fortbestehende Außen charakterisiert. Anthony Stephens, »Wie bei dem Eintritt in / Ein andres Leben«. Geburtsmetapher und Individualität bei Kleist. In: Ders., Kleist – Sprache und Gewalt (wie Anm. 4), S. 317–336. – Zur Idee der Selbstgeburt als radikale Konsequenz der aufklärerischen Autonomievorstellung: David Wellbery, Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz. In: Kontingenz, hg. von Gerhart von Graevenitz und Odo Marquard, München 1998, S. 291–317.

¹² Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 2, München 1971, S. 274 (III/5).

die bare Faktizität des »Zufall[s] der Geburt« eingeräumt. Die unabänderlichen natürlichen oder quasi-natürlichen Faktoren unseres Daseins sind zwar in ihrer Andersheit zu respektieren, sie müssen jedoch zugleich vergeistigt werden, um ins freie Spiel der aufgeklärten Toleranz eingehen zu können.

Daß Lessings Weltanschauungsdrama Kleist als ein Katalysator für die Geburtsproblematik in seinem Werk gedient hat, läßt sich an einem prominenten Motiv demonstrieren, das den Leitfaden der folgenden zwei Abschnitte abgibt: dem Motiv der Lebensrettung. Im ›Nathan‹ fungierte die Rettung als moralisches Lebensgeschenk, das die Brücke schlug zwischen Geburt und Adoption (Abschnitt II); dieses Modell wird von Kleist vor allem im ›Findling‹ radikal verkehrt (III). Nach dieser motivvergleichenden Untersuchung soll im letzten Abschnitt (IV) die Perspektive geöffnet werden auf die Frage nach dem Ort und der Funktion des Ästhetischen in Lessings und Kleists Behandlung der Geburtskontingenz.

II

Rekapitulieren wir kurz Bekanntes: In der ›Marquise‹ rettet Graf F. die junge Witwe aus den Händen ihrer Angreifer in der brennenden Festung; sie empfindet hingebende Dankbarkeit ihm gegenüber, bevor sie erkennen muß, daß es niemand anders als er war, der sie in ihrer Ohnmacht mißbrauchte. Nun verabscheut sie denselben Mann als »Teufel«, der ihr zuvor, als er sie beschützte, »wie ein Engel des Himmels« erschienen war (SW⁷ II, 143). – Im ›Findling‹ wurde die Adoptivmutter Elvire im Alter von dreizehn Jahren aus den Flammen ihres Vaterhauses von einem tapferen Ritter gerettet, der dann an den Folgen seiner Aktion starb; in unheimlicher Weise bleibt sie seinem vergötterten Bildnis für den Rest ihres Lebens verhaftet. – In der ›Verlobung in St. Domingo‹ ist es schließlich der männliche Held, ein Schweizer Söldner im Dienst Frankreichs, der in einer Umkehr der Geschlechterrollen von einer Mestizin, die er als einen unvermuteten Schutzengel ansieht, Rettung vor den schwarzen Aufständischen erwartet.

Kleists Faszination für das Rettungsmotiv, die weiter durch die beiden Dramen ›Die Familie Schroffenstein‹ und ›Das Käthchen von Heilbronn‹ bezeugt wird (hier handelt es sich wieder um weibliche Retter),¹³ ist auffallend. Auffallend sind auch einige konstante Motivelemente, vor allem das Feuer (Brand des Hauses) und die

¹³ Über die Figur der *Retterin* (statt des männlichen Retters) müßte mehr nachgedacht werden. Klüger, Tellheims Neffe (wie Anm. 8, S. 178) spricht den Geschlechterwechsel mit Bezug auf Josephes Rettung des Kindes im ›Erdbeben‹ kurz an; als Grund sieht sie nicht etwa eine Aufwertung weiblicher Tatkraft, sondern die Aufweichung und Verfremdung der »Männlichkeit einer Tugend, des Heldenmuts im Dienste der Menschlichkeit«.

Engelsvorstellung. Sie weisen zurück auf eine bedeutsame Konstellation in Lessings ›Nathan‹, die zunächst darzustellen ist.¹⁴

Die dramatische Fabel von ›Nathan der Weise‹ ist auf mehreren lebensrettenden Aktionen der Vorgeschichte aufgebaut, durch die die Hauptfiguren unwissend miteinander verbunden sind. Die Bühnenhandlung besteht in einem Verständigungsprozeß, in dem die Figuren sich die gute Tat bewußt zueigen machen, deren Akteur oder Empfänger sie zuvor nur mehr oder weniger instinkthaft gewesen waren. Sie müssen jetzt das moralische Potential dieser Aktionen erfassen und sie als Basis einer fortbestehenden Verpflichtung anzunehmen lernen. In diesem Fortschreiten vom spontanen zum bewußten moralischen Handeln besteht die symbolische Dimension der Fabel. Aber das Drama kennt auch eine retrograde Bewegung, die noch hinter die quasi-natürliche Rettungstat zurückführt zum *biologischen* Ursprung des Lebens. Auf der elementarsten Ebene bedeuten Lessings heroische Lebensrettungen die moralische Bergung und geistige Transformation der physischen Akte von Zeugung und Geburt. Hier, an der Kreuzung des Lebensursprungs und des Ursprungs von ›Humanität‹, treffen die libidinösen Energien des Körpers zusammen mit dem symbolischen Universalismus der aufklärerischen Geschichtsphilosophie, wie er in dem szenischen Schlußtableau der Menschheitsfamilie veranschaulicht wird.

Das gewichtigste Glied in diesem dramatischen »Ring der Rettungen«,¹⁵ der schließlich die Protagonisten verschiedener Herkünfte als Glieder einer Familie offenbart, ist die Rettung von Nathans Adoptivtochter Recha aus dem brennenden Vaterhaus durch den Tempelritter. Nathan erfährt das Ereignis bei seiner Rückkehr von einer Geschäftsreise. Er möchte dem Retter danken, aber der antisemitisch voreingenommene und allen Dankbarkeitserweisen abgeneigte Templer ist auf geheimnisvolle Weise verschwunden. Bei dem schließlich doch zustandegebrachten Treffen mit der von ihm geretteten Frau ergreift den Ritter eine stürmische Leidenschaft, die über der späteren Enthüllung, daß es sich bei der Geliebten um seine Schwester handelt, einer schmerzlichen Revision unterzogen werden muß. In der rückwärtigen Perspektive erscheint die Rettung des jüdischen Mädchens durch den christlichen Ritter als die Erneuerung, besser noch als die *Verwirklichung* der (unbewußten) Blutsverbindung. Im Wertesystem des Stücks ist es diese Art empathischen Handelns gegenüber dem Mitmenschen, die die *wahre* geschwisterliche Verbundenheit ausmacht, für welche die *tatsächliche* Familienverwandtschaft nur das *äu-*

¹⁴ Zum folgenden vgl. Helmut J. Schneider, Der Zufall der Geburt: Lessings ›Nathan der Weise‹ und der imaginäre Körper der Geschichtsphilosophie. In: Körper/Kultur: Kalifornische Studien zur deutschen Moderne, hg. von Thomas W. Knieche, Würzburg 1995, S. 100–124; Ders., Lessings ›Nathan der Weise‹. In: Deutsche Dramen des 17. und 18. Jahrhunderts, Stuttgart 2000 (Reihe Literaturstudium), S. 295–332.

¹⁵ Günther Saße, Die aufgeklärte Familie: Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertesystems im Drama der Aufklärung, Tübingen 1988, S. 216f.

ßere Zeichen darstellt; daher kann die Blutsfamilie zum dramatischen Symbol einer moralischen Geschwisterlichkeit der Menschheit über alle Trennung der Rasse, Nation und des Glaubens hinweg werden. Die innere Handlung des Dramas besteht so in einem Prozeß der *Symbolisierung*, der zugleich ein Prozeß der *Spiritualisierung* ist. Wenn in der Anagnorisis des Schlusses die zerstreute Familie sich unvermutet in die Arme fällt, haben die Zuschauer nichts Geringerem beigewohnt als der Erzeugung aufgeklärter Humanität als einem symbolischen Menschheitskörper, in dessen »allseitige[] Umarmungen« auch sie sich eingeschlossen fühlen dürfen.¹⁶

Die symbolische Darstellung universaler Humanität durch die Blutsfamilie verlangt freilich einen Preis – und hier liegt der Angriffspunkt für Kleists Kontrafaktur des Modells. Denn wenn einerseits die spontane Rettungsaktion des Templers den *physischen* Akt des Lebensspendens als *moralischen* wiederholt, so ist dieselbe Aktion von einem gefährlichen erotischen – genauer: inzestuösen – Motiv tingiert. Das Feuer, das Rechas Leben bedroht, ist auch das Feuer der Leidenschaft.¹⁷ Symbolische Geburt und erotisch-inzestuöse Begegnung gehen in dieser Rettungsszene, die dem Beginn der Bühnenhandlung unmittelbar vorausliegt, eine diffuse Mischung ein. Es handelt sich um das »Hinter-der-Szene« *par excellence*, das undarstellbare Ereignis schlechthin, das immer schon eingetreten ist, bevor die Darstellung einsetzen kann. Was *danach* geschieht, ist seine kulturelle Integration durch die Sprache als das Medium dialogisch-vernünftiger Verständigung. Als Recha ihrem heimkehrenden Vater entgegentritt, steht sie immer noch unter dem Eindruck des für sie wunderbaren Geschehens und »schwärmt« von ihrem unsichtbaren Rettungsel.¹⁸ Nathan heilt sie von diesem adoleszenten Fiebertraum, dessen erotische und religiöse Komponenten er gleichermaßen verabscheut, indem er ihr die Möglichkeit vorhält, der Engel könne krank geworden sein und brauche ihre aktive Hilfe statt müßige Anbetung. Die Szene ist zurecht berühmt als superbes Beispiel aufklärerischer Religionskritik; indem Nathan der idolisierten Person ihre menschliche, und das heißt: bedürftige Gestalt zurückgibt, ersetzt er Abgötterei durch moralische Praxis.

Ein anderer, hiermit untrennbar verknüpfter Aspekt ist jedoch, daß die Tochter auch von ihrer erotischen Leidenschaft geheilt wird. Erst durch die Transformation von Eros in Agape wird das Idol ganz demystifiziert. Dieser Erfolg von Nathans aufklärerischer Therapie stellt sich freilich erst dann ein, als Recha ihrem Retter von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht. Erst in der körperlichen Gegenwart ihres angeblichen »Engel[s]« wird ihre entflamte Phantasie zur Vernunft gebracht und ihr Begehren »gestillt«;¹⁹ erst jetzt ist ihre Gefühlskraft aus der Vertikale hierarchischer Verehrung vollends in die Horizontale aktiver Mitmenschlichkeit geholt. Diese körperliche Gegenwart unterscheidet sich sehr von der blinden Körperlich-

¹⁶ Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 347 (V/8).

¹⁷ Vgl. hierzu ausführlicher: Schneider, Der Zufall der Geburt (wie Anm. 14), S. 114 ff.

¹⁸ Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 211 (I/1).

¹⁹ Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 211 (I/1) u.ö., 269 (III/3).

keit der Rettungsszene inmitten von Flammen, Rauch und Schreien. Es ist die *sichtbare* Präsenz eines Gegenübers, der *Anblick* des anderen Gesichts und der Person (»sein voller Anblick, sein Gespräch, sein Tun«²⁰), der den ur-anfänglichen Moment der Abwesenheit – der Besinnungslosigkeit, Unsichtbarkeit, blinden Körperlichkeit, die mit Sexualität und Geburt konnotiert sind – füllt und bereits hier, lange vor der Enthüllung der Verwandtschaft, die überirdische Erscheinung des Retters, in dem sich die Bilder des Vaters und Liebhabers vermischten, in den Bruder transformiert.

In der Begegnung mit ihrem Retter vollendet Recha, was der Adoptivvater mit seiner pädagogischen Aufklärung begonnen hatte: eine geistige Geburt, eine Erweckung zur mitmenschlichen Moral. In der Tat kann Nathans anfängliche Heilung der Tochter von dem erotischen Fiebertraum als das Inswerksetzen einer »wahren« Geburt gegen die abergläubische Mystifikation der »ersten unbegreiflichen / Ursache seiner Rettung« gelten:²¹ jenem stets ungreifbaren Ursprung unseres Lebens, der durch die Tat des Templers erneuert wurde. Indem Nathan der (wie gesagt instinktiv, quasi-natürlich vollzogenen) Rettungstat diesen Sinn gibt, wird er gewissermaßen vom Vater der Vernunft zur Vernunft *als* Vater; Recha wird später von dem »Samen der Vernunft« sprechen, den Nathan »so rein in meine Seele streute«.²²

Der Adoptivvater in »Nathan der Weise«, so läßt sich resümieren, steht für die Insemination des weiblichen Körpers durch die väterliche Vernunft. Daß dies eine männliche Aneignung der weiblichen Reproduktionskraft bedeutet, ist offensichtlich; nicht zufällig ist Lessings Drama von männlichen Figuren beherrscht (ein »Junggesellenstück« hat man es genannt²³). Weibliche Sexualität und Generativität werden nahezu ausgelöscht, um die aufgeklärte Humanität heraufzuführen. Anders verhält es sich mit dem männlichen Gegenpart. Lessings Sohn und Liebhaber muß einen langen Weg zurücklegen, bevor er sein inzestuöses Verlangen überwindet; er muß lernen, vom weiblichen Körper als Ort des physischen Ursprungs sowie als Objekt sexuellen Begehrens zu abstrahieren und in der Geliebten nur die (*geschwisterliche*) Schwester zu sehen;²⁴ erst so qualifiziert er sich für den Eingang ins mitmenschliche Tableau des Schlusses. (Daß ihm hierbei die Kunst behilflich ist, wird uns im letzten Abschnitt beschäftigen.)

²⁰ Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 269 (III/3).

²¹ Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 216 (I/2).

²² Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 263 (III/1).

²³ Rudolf Borchardt, Lessing. In: Ders., Gesammelte Werke in Einzelbänden, Prosa III, Stuttgart 1960, S. 303.

²⁴ Wobei das »Sehen« in seinem Fall – dem Fall des Mannes – anders als bei Recha ein erotisches Verhaftetsein bedeutet, vgl. den Monolog III/8, in dem das Wort mehrmals wiederholt wird. »Sie *sehn*, / Die ich zu *sehn* so wenig lüstern war, – / Sie *sehn*, und der Entschluß, sie wieder aus / Den Augen nie zu lassen – Was Entschluß? / Entschluß ist Vorsatz, Tat: und ich, ich litt', / Ich litte bloß. – Sie *sehn*, und das Gefühl, / An sie verstrickt, in sie verwebt zu sein, / War eins. –« Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 283 (III/8), meine Hervorhebungen.

Dies also ist Lessings Aufklärungsmodell von Geburt und Adoption, das Kleist aufnimmt und unterminiert. Wo Lessing den körperlich-sexuellen Moment der Abwesenheit (und Nichtdarstellbarkeit) zu einem Modus zwischenmenschlicher Moral vergeistigt und humanisiert, da insistiert Kleist genau auf diesem leeren Moment, den er quälenden Befragungen aussetzt und durch idolatrische oder fetischistische Substitutionen füllt. Die Integration der Sexualität und Fortpflanzung in die Kultur geschieht entweder in höchst gewalttätiger oder in einer ironischen Weise, wie das ›Erdbeben‹ einerseits und die ›Marquise‹ andererseits zeigen. Nie wird der Bruch in der Weise idealistischer Versöhnung geheilt. Stets wird der blinde Fleck bleiben.

Bevor wir zu Kleist zurückkehren, möchte ich einen Punkt eigens hervorheben, der in der vorstehenden Darstellung nur impliziert war. Die Tatsache, daß die Geburt, im Sinne des bloßen Gegebenseins der natürlichen und kontingenten Faktoren menschlichen Lebens, eine Herausforderung für das aufklärerische Streben nach vernünftiger Autonomie repräsentierte, ist nur eine Seite des Sachverhalts. Daneben gibt es die andere, daß der aufklärerische Humanismus an die Werte der emotionalen Intimität appellierte, wie sie von der neuen Kernfamilie und ihren engen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern erzeugt wurden. Die familiären Beziehungen lieferten das *Bild* und die *Quelle* für den aufklärerischen Universalismus (und das Schlußbild des ›Nathan‹, um es noch einmal zu wiederholen, ist das herausragende Zeugnis dieser Verbindung). Daher die Gefahr der Regression auf die frühe körperliche Nähe, der Fixierung an eben den Ursprung, von dem die Kultur den Menschen entfernen mußte. Daß der blinde Zufall der Geburt nie völlig ›aufzuklären‹ und mit dem universalistischen Anspruch zu versöhnen war, hat also wesentlich damit zu tun, daß derselbe Anspruch von jener Vergangenheit zehrte. (Darüberhinaus hat die Bindung der mitmenschlichen Moral an die Geburt bei Lessing sogar einen theologischen Hintergrund, insofern er das voraussetzungslose Lebensgeschenk nach Analogie der göttlichen Gnade als die Quelle einer nie abzuleistenden Dankbarkeit betrachtete, die zur selbstlosen Praxis aufforderte.)

III

Neben der bereits erwähnten Pervertierung des Adoptionsmotivs in der Geschichte Nicolos treibt Kleists ›Findling‹ in seinem zweiten Erzählstrang, der Geschichte der Stiefmutter Elvire, auch das Rettungsmotiv und seine inzestuösen Implikationen in ein perverses Extrem. Die Verehrung der jungen, mit einem viel älteren Mann verheirateten Frau für das Gedächtnis ihres frühen Lebensretters hat den Charakter einer idolatrischen Sucht. Elvire bleibt in einer pathologischen Weise an dessen Bild, in dem sich wiederum väterliche und erotische Züge mischen, gefesselt. »Bild« ist hier, anders als bei Lessing, wörtlich zu verstehen: Die Frau hält das lebensgroße Porträt des stattlichen jungen Ritters, vor dem sie jeden Tag niederfällt, in einer Ni-

sche ihres Schlafzimmers »hinter einem rotseidenen Vorhang, von einem besondern Lichte bestrahlt« (SW⁷ II, 207), verborgen. Das Arrangement nimmt Elemente der ursprünglichen Katastrophenszene in buchstäblich gerahmter und ›domestizierter‹ (ins Interieur geholter) Form auf: Elvire wurde von Colino aus dem brennenden Haus an einem Tuch ins Wasser hinuntergelassen; das Vaterhaus befand sich an der Küste des Meers, aus dem sie dann geborgen wurde – eine symbolische Geburt.²⁵ Elvire ist die nicht-therapierte, nicht von ihrem Fiebertraum geheilte, nicht aufgeklärte Recha, die an die traumatische und libidinöse Ursprungsszene fixiert bleibt.

Betrachten wir zunächst die Funktion, die das Kultbild in der Handlung und für dessen Protagonisten besitzt. Nachdem Nicolo seinen anfänglichen Irrtum korrigieren mußte, er selbst sei das Objekt der verschwiegenen Leidenschaft seiner Stiefmutter, entschließt er sich, den Porträtierten in identischer Kleidung und Stellung vor dem verhängten Bild zu verkörpern. Diese »abscheulichste Tat, die je verübt worden ist« (SW⁷ II, 212), bringt die Adoptionsgeschichte zu ihrem Höhepunkt. Die Figur des Findlings fungierte von Beginn an als ein purer Platzhalter, der in bereitgehaltene Rahmen eingepaßt wird.²⁶ Abgeschnitten von seinem Ursprung – »Gottes Sohn« wird er bezeichnenderweise gleich eingangs genannt (SW⁷ II, 200) – geht er in wechselnden familiären und bürgerlichen Funktionen auf. Selbst sein Name, das individuelle Sprachzeichen *par excellence*, ist anagrammatisch umstellbar; übrigens nicht nur in jenen »Colino«, also den Namen des Toten, in dem er sich aufgrund dieser Umstellbarkeit wiederzuerkennen meint, sondern ebenso in das lateinische »in loco«, »an Stelle von«, und es enthält außerdem »icon«. Das Verbrechen an der Mutter nimmt diese Stellvertreterschaft in die eigene Regie. Nicolo, »in loco«, entscheidet sich, einen Platz für sich selbst, einen Platz im Bild, *als* Bild (»icon«) zu finden.

Dieser Platz ist in der Tat privilegiert, es ist der Platz einer unbedingten und selbstverständlichen Zuwendung in Liebe und Verehrung. Im Gegensatz zu Nicolos bisheriger Funktion ist sein Inhaber voraussetzungslos »gemeint« (SW⁷ II, 207). Kann man hierin nicht die archetypische Position des Kindes in Beziehung zur Mutter erblicken, die Stelle, an der das Kind immer ist und gewesen ist – wo es sich daher freilich auch nicht *hinstellen* kann? Genau das aber tut Nicolo; er »plaziert« sich in eine Position, in der er *gewesen* zu sein wünscht und die er doch nur *einnimmt*, indem er überdies die Erscheinung eines *Anderen* annimmt. Andererseits aber wiederholt diese Selbstinvestitur am Platz eines Anderen – »Colino« – nur willentlich das, was dem Findling zuvor, ›ursprünglich‹ angetan worden war, als er ins Haus gebracht wurde, d. h. in ein *anderes* Haus, das *Haus eines anderen*, wo er in die Stelle des toten Sohns eingewiesen worden war. »Gottes Sohn«, der »nieman-

²⁵ Das hat Ingeborg Harms in einem unveröffentlichten Manuskript (The Mutilated Frame: Kleist's ›Der Findling‹) detailliert gezeigt.

²⁶ Diese Substitutionsfunktion hat die neueren Analysen des Textes vorrangig geleitet. Stellvertretend sei genannt: J. Hillis Miller, Just Reading: Kleist's ›Der Findling‹. In: Ders., Versions of Pygmalion, Cambridge/Mass. 1990, S. 82–140.

dem gehörte«, als er von dem »Güterhändler[]« aufgegriffen und gerettet wurde (SW⁷ II, 200), greift hinter seinen unbekanntem Ursprung zurück und inszeniert sich als unvordenkliches mütterliches Liebesobjekt.²⁷

Die in die Vorvergangenheit der bewußten Existenz des Kindes zurückreichende Position ist nun ebenfalls die des Vaters. Fast allzu deutlich gemahnt Nicolos Selbstrahlung an eine ödipale Wunscherfüllung, in der der Sohn den Vater als Liebhaber der Mutter verdrängt. Dazu paßt, daß der Vater hier ja auch faktisch seiner Herrschaft über das Haus entkleidet wird. Kleists Adoptivvater ist ein schwacher Vater, unfähig zur Übernahme der ihm im Ödipuskonflikt zugeordneten Rolle, den Sohn zur Anerkennung seiner Überlegenheit zu zwingen und in die gesetzliche Ordnung einzuführen. Piachi ist impotent (SW⁷ II, 201); er gibt freiwillig seine legalen Rechte auf. Erst ganz zum Schluß wird er seiner kulturellen Aufgabe gerecht – dann freilich durch einen Akt der Gewalttätigkeit, der die Freudsche Verinnerlichung der väterlichen Gewalt verkehrt und veräußerlicht (*durch* die Veräußerlichung verkehrt).

Dieselbe Veräußerlichung trifft ja auf das Bildporträt zu, das für Elvire das Phantasma des idealen Vater-Geliebten fixiert, das so der psychischen Entwicklung entzogen wird. Hier kann noch ein weiteres klassisches Szenario Freuds ins Spiel gebracht werden, nämlich der sogenannte Familienroman der Neurotiker, in dem das Kind – unterstützt durch das stets unsichere Faktum der biologischen Vaterschaft – sich eine höhere und edlere Abkunft herbeiphantasiert.²⁸ Colinos patrizischer Stand eignet sich gut für diese Phantasie: für die Tuchfärberstochter Elvire und erst recht für den Sohn unbekannter Herkunft. Doch Nicolo begnügt sich nicht damit, den aktuellen (Adoptiv-)Vater durch ein potenteres Idealbild zu ersetzen, vielmehr macht er sich durch die Projektion als Liebhaber und Geliebter der Mutter zu seinem eigenen Vater. Indem der Findling seinen Status der *Ursprungslosigkeit* (der ihn der Kette unendlicher Ersetzungen unterwarf) als *Selbstursprünglichkeit* inszeniert, sucht er sich von ihm zu erlösen. Die Erfindung eines imaginären Ursprungs (im Sinne des Freudschen Familienromans) wird zur *Selbsterfindung* im hybriden Sinn der *Selbsterzeugung*; der Herkunftslose setzt sich in die absolute Position der Selbstgeburt. Damit ist gleichsam durch die höchstmögliche Ersetzung das Spiel der Ersetzungen angehalten; indem Nicolo die Rollen von Sohn, Vater und Liebhaber der Mutter zusammenfallen läßt, installiert er einen geschlossenen Kreislauf seiner Existenz, mit dem er die offene Wunde seines unbekanntem Ursprungs versiegelt.²⁹

²⁷ Wie weit hier die figurenpsychologische Motivierung reicht, ist natürlich – wie stets bei Kleist und in dieser Novelle ganz besonders – fraglich; die folgende Deutung ist daher vor allem als eine der Konfiguration innerhalb des Textes zu verstehen.

²⁸ Sigmund Freud, Der Familienroman der Neurotiker. In: Ders.: Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1970, S. 223–226.

²⁹ Auch die Freudsche »Urszene« findet ein Pendant im Text, wenn Nicolo zuerst auf Elvires Geheimnis durch einen Blick durchs Schlüsselloch ihres Schlafzimmers stößt. Er »beugte [...] sich mit Augen und Ohren gegen das Schloß nieder«, heißt es, »und – hier unterbricht sich

Die hier gestaltete Regression in den Abgrund des Ursprungs, wo das Phantasma der Autogenese ›ausgebrütet‹ wird (vgl. SW⁷ II, 212), blieb bei Lessing abgeblockt durch die starke Position des kulturellen Vaters. Das adoptive Band, das Nathans Beziehung zu Recha auszeichnete und das durch seine aufgeklärte Interpretation der Rettungsszene zwischen Recha und dem Templer erneuert wurde, repräsentierte keinen *Ersatz*, sondern eine *Läuterung* der ursprünglichen Blutsbande, durch die das Kind an den uneinholbaren Lebensursprung zurückgebunden blieb. Wie Kleist hatte Lessing den biologischen Vater aus der Handlung entfernt, aber er hatte dessen adoptivem Nachfolger eine analoge natürliche Autorität verliehen, die ihn zu der behutsamen und kontinuierlichen Öffnung der partikularen ›Natur‹ in die Sphäre der geistigen Übertragbarkeit befähigte (wobei Nathan sich übrigens noch selbst von den naturalen Resten seiner Vaterschaft befreien mußte; er lernt, auf Rechas ›Besitz‹ zu verzichten, so wie wiederum Recha sich mit dem Adoptionsverhältnis anfreunden muß).

Die unterschiedliche Stellung des Vaters in den beiden Werken wird noch deutlicher durch eine nähere Betrachtung von Elvires Geschichte. Ganz wie Lessings Recha steigert die junge Frau die Figur ihres Lebensretters ins Übermenschliche (so wartet Nicolo im Bild ›Elvires Vergötterung‹ ab; SW⁷ II, 212); im Gegensatz zu Lessing aber wird sie nicht geheilt, sondern erhebt die »erste unbegreifliche Ursache [ihrer] Rettung«, wie es Nathan ausgedrückt hatte,³⁰ zum Fetisch, dem sie sich abgöttisch unterwirft. Dabei greift Kleist die Lessingsche Figur des symbolischen Lebensgeschenks und der geistig-moralischen Geburt in einer geradezu parodistisch anmutenden Weise auf. Bei einer Operation werden dem verwundeten Ritter »mehrere Knochen aus dem Gehirn« entfernt (SW⁷ II, 203). Das mag auf die männliche Zerebralgaburt und ihr mythologisches Vorbild, Athenes Hervortreten aus der Stirn des Zeus, anspielen; auch an die biblische Erschaffung Evas aus der Rippe Adams ist zu denken. Aber wird mit dem recht kruden Motiv nicht auch die Lessingsche Metapher vom »Samen der Vernunft« verwörtlicht? Literalisierung metaphorischer Wendungen ist ja ein häufiges Verfahren Kleists (man denke nur an Frau Marthes Gerichtsrede im ›Zerbrochnen Krug‹). So wie Nicolo sich in die Position des absoluten (Selbst-)Ursprungs zu bringen sucht, so bedeutet Elvires Hingabe an ihr Retteridol den Versuch, sich des Ursprungs ihrer Existenz in verdinglichter Form zu versichern. Beide Male wird der blinde Fleck der Geburt zugleich negiert und gefüllt – gefüllt mit fetischistischen Substitutionen, die dessen Transformation ins *Symbol* und damit den Eingang in die Lebendigkeit des kulturellen Austauschs und der moralischen Mitmenschlichkeit verhindern. Ohne die Vermittlungsinstanz

der Erzähler mit dem typischen Gedankenstrich: »– Himmel! was erblickte er? Da lag sie, in der Stellung der Verzückung, zu jemandes Füßen, und ob er gleich die Person nicht erkennen konnte, so vernahm er doch ganz deutlich, recht mit dem Akzent der Liebe ausgesprochen, das geflüsterte Wort: Colino« (SW⁷ II, 206 f.). Nicolo, so könnte man sagen, wohnt der Szene seiner Zeugung bei, bevor er sie selbst durchführt.

³⁰ Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 216 (I/2).

eines kulturellen Vaters bleibt Elvire die Gefangene ihrer Obsession (die sie ja auch im verschlossenen Zimmer ausagiert; wie überhaupt die gesamte Handlung der Novelle durch eine – von der Forschung oft hervorgehobene – Kommunikationslosigkeit gekennzeichnet ist, die wieder im Gegensatz zur Kommunikationsfreudigkeit des Lessingschen Werks steht).

Die Rücknahme des Lessingschen Humanismus wird noch deutlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, daß das Mädchen ja der moralischen Aufforderung Folge geleistet hatte, die in Nathans Fiktion vom kranken Engel impliziert war: *Ihr* Held lag *tatsächlich* an einer schweren Verwundung danieder, die sie drei Jahre lang aufopferungsvoll pflegte. Doch entgegen dem Vertrauen des Aufklärers, daß dem Menschen ein Mensch lieber als ein Engel sein müsse,³¹ dient dieses (von Kleist charakteristisch übertriebene) karitative Engagement aus Dankbarkeit nur dazu, den Retter in jener Sphäre der »Vergötterung« zu befestigen, die es bei Lessing humanisieren sollte.

Zusammengefaßt also richtet Kleist die wenig tröstliche Botschaft an Lessing, daß die blinden körperlichen Momente von Zeugung, Geburt und erotischer Leidenschaft nicht zu sublimieren sind. Der Zufall der Geburt läßt sich nicht in die Ethik zwischenmenschlichen Handelns überführen; es gibt keine Kontinuität zwischen der Kontingenz des Körpers und kulturellen Werten, zwischen natürlichen und moralischen Banden. Bei Kleist werden wir mit den nackten Fakten konfrontiert – den Fakten des »natürlichen« Entstehens und Daseins, der zufälligen körperlichen Existenz und dem schmerzhaften, die ursprüngliche Gewalt der natürlichen Entstehung wiederholenden Akt ihrer »Adoption« in die Kultur. Während bei Lessing die Bindungen der Vernunft sich aus den natürlichen Vorgaben speisen, die sie – wohlgermerkt in paradoxer und nie ganz erfolgreicher Weise – zu absorbieren suchen, ist bei Kleist die kulturelle Ordnung durch einen scharfen Schnitt gegenüber dem Natürlichen markiert, den die fetischistischen Substitute nie verdecken können.

IV

Ich möchte abschließen mit einigen Bemerkungen zur Bedeutung der skizzierten Konfiguration von Geburt und Adoption für die poetische Fiktion und die Konzeption des Ästhetischen im aufklärerischen bzw. post-aufklärerischen Kontext des Lessingschen und Kleistischen Werks.

Die Universalisierung der partikularen Momente von Geburt und Herkunft, wie sie »Nathan der Weise« vorführt, entspricht der klassischen Definition des ästheti-

³¹ Vgl. Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 216 (I/2): »DAJA. Was schadet – Nathan, wenn ich sprechen darf – / Bei alle dem, von einem Engel lieber / Als einem Menschen sich gerettet denken? [...] NATHAN. Stolz! und nichts als Stolz! [...] / Allein es schadet; ja, es schadet allerdings. –«

schen Symbols als der Versöhnung des Besonderen und Sinnlichen mit dem Allgemeinen oder der ›Idee‹. Zugleich erzeugt die Herausbildung der Bluts- als Menschheitsfamilie eine zeitliche Dynamik zwischen vorausgesetztem Ursprung und anvisiertem Geschichtsziel, in der letzteres die vollendete Entfaltung des ersteren darstellt, so wie umgekehrt der Ursprung das Versprechen auf die Erfüllung in sich trug. Dieser geschlossene teleologische Kreislauf, der die aufklärerische Geschichtsphilosophie bestimmte, liegt auch der Struktur und dem Gehalt des klassischen Kunstwerks zugrunde.

Lessings Drama fügt sich diesem zirkulären Modell freilich nur bis zu einem gewissen Grad; der Kreis schließt sich nicht vollkommen, es bleibt eine Öffnung, eine Differenz, die sich am deutlichsten manifestiert in der Tatsache, daß der jüdische Held, dessen pädagogische Vernunft die Glieder der Blutsfamilie zusammengeführt (und zum Bewußtsein ihrer potentiell unbegrenzt übertragbaren moralischen Zusammengehörigkeit gebracht) hat, aus ihr ausgeschlossen ist. *So weit* das Stück aber die teleologische Figur verwirklicht, geschieht dies mit einem hohen Grad ästhetischer Selbstreflexion, die Ansprüche ontologischer Natur abwehrt. Hier ist vor allem an die Ringparabel zu denken, die *en miniature* Lessings Ästhetik symbolischer Darstellung enthält. Einerseits kommt ihr eine Schlüsselfunktion innerhalb der Bühnenhandlung zu, indem ihr Vortrag potentielle Gegner zu Freunden macht, andererseits spiegelt sie diese Wirkung auf mehrfachen Ebenen als eine der *Kunst*. Nathans »Märchen« von den drei streitenden Brüdern führt eine Fiktion als Instrument der Vermittlung und Egalisierung ein.³² Der einzige Ring wird bekanntlich durch drei von einem »Künstler« duplizierte ersetzt,³³ die der angerufene Richter³⁴ als ebensoviele Zeugnisse unteilbarer väterlicher Liebe deutet, der die Söhne nacheifern sollen, um so die Auszeichnung zu *verdienen*, die im Ring nurmehr *symbolisiert* und nicht magisch *verkörpert* ist. Die Transformation der mythischen *Substanz* ins ästhetische *Symbol* ist sowohl die Voraussetzung wie der Ausdruck für die Transformation der genealogischen Herrschaft – der »Tyrannei des Einen Rings«³⁵ – in die demokratische Brüderlichkeit (Geschwisterlichkeit). Dabei ist das Ästhetische weder selbstgenügsam in sich abgeschlossen (im Unterschied zu späteren Tendenzen der Klassik), noch erschöpft es sich in einem bloß pragmatischen Funktionalismus (als Anreiz zu Verdienst und Leistung). Denn so, wie der Ring gebunden bleibt an die verdienstlos empfangene Liebe des Vaters (man könnte von einer *affektiven* statt biologischen Genealogie sprechen), so bewahrt auch die Kunst den Charakter einer *absoluten Gabe*, in deren Erwidern Lessing die Grundlage des

³² Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 275–282 (III/7), Zitat S. 275 (III/6), 277 (III/7), 283 (III/8).

³³ Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 277 (III/7).

³⁴ Auch er fungiert übrigens als ein Adoptivvater, der die emotionale Handlung des Geburtsvaters, die das Geburtsprinzip erstmals durchbricht, durch seine Auslegung vollendet.

³⁵ Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 280 (III/7).

nur in moralischer Praxis zu bewahrheitenden geschichtsphilosophischen Glaubens sah.

Die Kunst als Mittel der Distanzierung vom partikularen Ursprung und der vergeistigenden Transformation wird noch in einer anderen, leicht übersehenen Szene des ›Nathan‹ thematisch. Es handelt sich um den langen Monolog des Tempelherrn im fünften Akt, in dem dieser sich mit der Vorstellung von Nathans Adoptivvaterschaft aussöhnt. Er tut dies, indem er sich die Tochter als das pädagogische Kunstwerk des Juden, genauer: als die schöne Skulptur des Bildhauers Nathan, vorstellt. Der physische Vater wird als bloßer ›Sklave‹ des körperlichen Triebes abgewertet; wobei außerdem zu bedenken ist, daß der Templer hier – natürlich unbewußt – auch von seinem eigenen Vater spricht. So imaginiert sich der vaterlose junge Mann im Bildkünstler Nathan also auch den Adoptivvater für sich selbst:

[...] ein solch Geschöpf! – Geschöpf?
Und wessen? – Doch des Sklaven nicht, der auf
Des Lebens öden Strand den Block geflößt,
Und sich davon gemacht? Des Künstlers doch
Wohl mehr, der in dem hingeworfnen Blocke
Die göttliche Gestalt sich dachte, die
Er dargestellt? – [...] ³⁶

Mit der Distanzierung von der leiblichen Zeugung und dem Bekenntnis zur überlegenen Adoptivvaterschaft ist die Passage noch nicht erschöpft. Der Tempelherr befreit sich nicht nur von der Verhaftetheit an die Mächte der Geburt (wozu auch sein christliches Vorurteil gehört!), sondern er löst sich zugleich von dem Körper der Geliebten. Er überwindet sein erotisches Begehren. Indem er den verlockenden ›Reiz des weiblichen Lächelns‹ allein der ins ästhetische Bildwerk übersetzten und so entsexualisierten Frau und dieses einzig »dem höhern Wert« des väterlichen Darstellungsgedankens zuschreibt, ohne welchen, wie er sagt, es »nichts [sei] / Als sanfte schöne Zuckung ihrer Muskeln«, also ein bloß instinkthafter Reflex, und indem er so seinerseits zum statuesken Kulturschöpfer wird, erfährt er für sich selbst eine Neugeburt.³⁷ Anders und drastischer gesagt: Er befreit sich vom Makel der weiblichen Geburt,³⁸ der ihn, solange er nicht getilgt ist, immer wieder zum Ort des biologischen Ursprungs zurücktreiben würde (dies der Zusammenhang mit dem Inzestmotiv), und bereitet sich schon hier moralisch auf die Rolle des Bruders vor, so wie Recha sich in der früheren Begegnung mit ihm schon zur Schwester abgeklärt hatte.

Ein Vergleich mit Elvires fetischistischem Kultbild erscheint fast überflüssig. Hervorgehoben sei nur noch einmal das Fehlen des vermittelnden Vaters; es gibt bei

³⁶ Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 324f. (V/3).

³⁷ Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 325 (V/3).

³⁸ Wellbery stellt diesen »Makel« in den Mittelpunkt seiner Erörterung des ›Laokoon‹. David Wellbery, Das Gesetz der Schönheit: Lessings Ästhetik der Repräsentation. In: Was heißt »Darstellen«? Hg. von Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt a.M. 1994, S. 175–204.

Kleist keinen Hinweis auf einen Künstler des Gemäldes. Die ästhetische Darstellung *wiederholt* das traumatische Ereignis und perpetuiert seinen Bann. Das Ästhetische, so können wir verallgemeinern, *partizipiert* an der Gewalttätigkeit körperlicher Kontingenz, statt sie mit der Kultur zu vermitteln; es *mystifiziert* sie, statt sie zu sublimieren. Genau hierin besteht seine Funktion als *Idol* statt als *Symbol*. Insofern es an die Stelle einer negierten Abwesenheit tritt, ist der psychoanalytische Begriff des »Fetischs« angemessen.³⁹ Demgemäß reflektiert der Kleistische Text auch nicht auf ein ästhetisches Versöhnungspotential; beziehungsweise wo er dies tut, geschieht dies nur, um sich selbst als jeden Wahrheitsanspruchs bares Artefakt zu ironisieren.⁴⁰ Stattdessen gibt er zugleich die ursprüngliche Gewalttätigkeit der Natur und einer sich von ihr abtrennenden Kultur wieder.

Das geschieht nirgends spektakulärer als in der Komödie vom ›Zerbrochenen Krug‹, wo ein zerbrochener Gegenstand den Ruin des ästhetischen Symbols anzeigt; seine ausführliche Beschreibung in der Mittelszene des Stücks ist gewissermaßen Kleists Antwort auf die Ringparabel. Der Krug – traditionelles Virginitätssymbol – kam bekanntlich zu Schaden in der gewalttätigen nächtlichen Verführungsszene zwischen Adam und Eva; seine Beschädigung ist so ur-anfänglich wie die menschliche Geschichte von Sexualität und Fortpflanzung (wie der zu Zeugung und Geburt geöffnete weibliche Schoß). Indem Kleist diese Geschichte wiederholt, läßt er in dem schönen Objekt zugleich die symbolische Darstellung zu Bruch gehen, die in dieser Sicht als ihre Verdeckung fungiert. Sie erweist sich gerade nicht als Symbol im Sinne des Lessingschen Rings und der Dramaturgie der ›Vergeistigung‹, sondern als *Ikone*, die das historisch-sakrale Ereignis weniger *darstellt* als *inkarniert*. Adam, Richter in eigener Schuld, thront ohne die Autoritätsinsignie seiner Perücke auf dem Amtsstuhl und starrt in das klaffende Loch des Corpus Delicti, wo einst die heilige Autorität abgebildet war: »Hier in der Mitte, mit der heiligen Mütze [!], / Sah man den Erzbischof von Arras stehn; / Den hat der Teufel ganz und gar geholt« (SW⁷ I, 200). Daß sich hier der ›wirkliche‹, der körperliche Ursprung des Menschen hinter seiner ikonischen ›Adoption‹ in die Kultur öffnet, wird unzweifelhaft in der Abbildung deutlich, die die Hebamme (!) und Klägerin Frau Marthe aus den Scherben rekonstruiert; ihre oft analysierte groteske Beschreibung, die Zeichen und Bedeutung gleichsetzt, respektiert dabei ja nur die Eigenschaft des Krugs als auratischer Inkarnation. Diese bezieht sich auf die Herrschafts-

³⁹ Sigmund Freud, Fetischismus. In: Ders., Studienausgabe (wie Anm. 28), Bd. 4, S. 383–388. Hiernach ist der Fetisch der Ersatz für den Phallus der Mutter, mit dessen Fehlen der Mann sich nicht abfinden kann und den er als Abwehr der Kastrationsdrohung immer neu inszeniert.

⁴⁰ So kann der zitierte Schlußsatz des ›Erdbeben‹ als Ironie des notwendig sinnstiftenden Erzählschlusses gelesen werden, mit dem Kleist also auch seinen eigenen Text in die Reihe der im Mittelteil thematisierten tröstenden (teleologischen) Narrationen stellt. Ein anderes Beispiel ist das Denkmal, das den beiden Liebenden zum Schluß der ›Verlobung‹ gesetzt wird und das ebenfalls selbstreflexiv auf die Erzählung bezogen werden kann – eine Erzählung, die durch die wechselseitige Einsetzung (›Adoption‹) der Protagonisten in Geschichten der Vergangenheit charakterisiert ist.

übergabe vom Vater auf den Sohn, einen mit feudalem Pomp versehenen Akt der politischen Genealogie, der jetzt in die Wörtlichkeit und Körperlichkeit zurückgenommen wird: »Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts, / Sind die gesamten niederländischen Provinzen / Dem span'schen Philipp übergeben worden« (SW⁷ I, 200).

Kleists philosophische Komödie über das erste Menschenpaar stellt den explosiven Körper der Sexualität und Geburt gegen die Phantasmen von Ganzheit und Integrität, die den kulturellen Mythen der Autorität und ihrer symbolischen Repräsentation zugrundeliegen. Zu ihnen scheint er den Mythos der Lessingschen Aufklärung zu rechnen, den Mythos einer Kontinuität zwischen Natur und Kultur. Der blinde Ort unseres Anfangs, das Loch im Krug, die Leere der Abbildung, diese Mitte, »wo jetzo nichts« – sie lassen sich nicht mehr als Ursprung einer sinnvollen Geschichte verstehen, wie sie der »Vor grauen Jahren [...] / Aus lieber Hand« empfangene Ring Lessings symbolisierte.⁴¹ Die Kleistische ›Aufklärung‹ vergeistigt nicht die Kontingenz des Körperlichen, sondern beleuchtet dessen Schadensfall, den Schaden, der der Körper *ist*. ›Der zerbrochne Krug‹ wird eröffnet mit der Frage des Schreibers Licht an den gerade von seinem nächtlichen Fall erstandenen Adam: »Was ist mit Euch geschehn? Wie seht Ihr aus?« (SW⁷ I, 177) Am »Anbeginn der Dinge« (SW⁷ I, 177) steht der *eine* Unfall, der dem Menschen als Objekt zustoßt, bevor er sich als Subjekt erfindet, ganz wie der übel zugerichtete Adam (mit zwei Wunden am Kopf, die an die Spuren einer Geburtszange erinnern) sich zuerst vor dem Spiegel und später mit seinen Lügengeschichten in eine trügerische und zerbrechliche Ganzheit sammelt. Insofern bleibt Kleists nach-aufklärerische Dichtung dem aufklärerischen Projekt noch treu, als sie die kulturellen Erfindungen – ›Adoptionen‹, die die ursprüngliche Wunde des Zufalls der Geburt verdecken – immer wieder von neuem zugleich reinszeniert und zerschlägt.

Die ersten Verse von Lessings ›Nathan‹ galten dagegen der lange erwarteten Heimkehr des Vaters, übrigens von Babylon nach Jerusalem, vom mythischen Ort der Zerstreuung zu dem der prophezeiten Vereinigung. Dieser Vater heilt, wie wir sahen, die Wunde der Geburt und Leidenschaft, die sich in seiner Abwesenheit öffnete, und wird schließlich einen neuen, spirituellen Körper universaler Integrität herstellen. Auch Kleists Drama schließt mit einem szenischen Gruppenbild, das auf einen heilen Kollektivkörper verweist. Er wird zustandegebracht unter der Ägide des Staatsvertreters, in dem man einen fernen Abkömmling des Lessingschen Adoptivvaters erblicken kann. Aber der Gerichtsrat Walter steht nicht mehr im Dienst der Menschheit, sondern der rationalisierten Bürokratie des modernen Nationalstaats. Zum Schluß, nachdem der Dorfrichter vertrieben ist, scharft dieser Verwalter die verliebten Figuren, insbesondere das junge Paar Eve und Ruprecht, im »Vor-

⁴¹ Lessing, Werke, Bd. 2 (wie Anm. 12), S. 276 (III/7). – Neben der beschriebenen Abbildung *auf* dem Krug gibt es noch die Geschichte *des* Krugs, die in der nicht minder grotesken Erzählung der Hebamme zu einer Genealogie der natürlichen Reproduktion als einer Art weiblicher Gegengeschichte zur männlichen des Rings wird.

dergrund der Bühne« um sich (SW⁷ I, 242). Die drei bilden ein Tableau, das die staatlich sanktionierte Form (jetzt läßt sich wieder sagen:) symbolisiert, durch die sich der moderne Nationalstaat in die Herzen seiner Bürger einpflanzt.⁴² Ein gutes, ein glückliches Ende also, dem das der ›Marquise von O...‹, des ›Kätchen von Heilbronn‹, vor allem aber (in der Perspektive einer ähnlichen politischen Ausrichtung) des ›Michael Kohlhaas‹ und des ›Prinz Friedrich von Homburg‹ zur Seite gestellt werden kann. Wie die Lebensstatsachen hier, nach der Destruktion des Lessingschen Humanitätsmodells, vielleicht in ein neues, positives Modell überführt werden, bliebe zu untersuchen.

⁴² Hierzu, mit Blick auf die neu zu bildende Nationalarmee, vgl. Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg/Brsg. 1987, S. 92 ff., besonders S. 135–138. – Kittler weist auch nachdrücklich auf »Kleists Interesse für den juristischen Akt der Adoption« (S. 82f.) hin, den er aber nicht darstellungstheoretisch behandelt.

MONIKA SCHMITZ-EMANS

DAS VERSCHWINDEN DER BILDER ALS GESCHICHTSPHILOSOPHISCHES GLEICHNIS

›Der zerbrochne Krug‹ im Licht der Beziehungen zwischen
Bild und Text

I

Kleists rekurrente Themen sind die Brüchigkeit und Zerrissenheit der Welt, die vergebliche Suche nach der Wahrheit, die Unzuverlässigkeit der Sprache sowohl in ihrer Funktion als Medium der Darstellung von Wahrheit als auch als Instrument der Kommunikation. Der Mensch irrt, seiner selbst ebensowenig gewiß wie der Dinge, durch eine verrätselte Welt. Irrtümer, Verrätselungen, Mißverständnisse und als Folge all dessen tatsächlicher oder knapp verhinderter Mord und Totschlag – so das Grundmodell der Dramen und erzählerischen Texte Kleists. Zentral ist der Topos vom Sündenfall, und so kommt es immer wieder zu Sünden-Fällen; der Mensch *fällt* durch die Welt bei Kleist. ›Der zerbrochne Krug‹ ist diesem Themen- und Bildfeld verbunden, wengleich er ein »Lustspiel« heißt und ist.¹ Kleist hatte angeblich – die Episode ist mittlerweile umstritten und der Legendenbildung verdächtig – 1802 in der Schweiz gemeinsam mit Ludwig Wieland und Heinrich Zschokke einen Kupferstich des Franzosen Le Veau betrachtet und einen (scherzhaften) Wettstreit mit ihnen vereinbart: Jeder der drei sollte »seine eigentümliche Ansicht« (Zschokke)² über das Bild literarisch umsetzen.³ In einer nur handschriftlich überlieferten Vorbemerkung weist der Dichter darauf hin, daß sein Lustspiel durch ein Bild angeregt wurde. Le Veaus Kupferstich war bereits eine ›Übersetzung‹; er ging zurück auf eine Vorlage des französischen Malers Philibert Louis Debucourt. Dessen (inzwischen verschollenes) Bild ›Le Juge de Village‹ war 1781 im Pariser ›Salon‹

¹ SW⁷ I, 175–244. Neben der im Jahr 1811 durch Druck autorisierten kurzen Fassung des ›Krug‹ existiert eine Langfassung des 12. Auftritts von 1808, welche Kleist der kürzeren selbst als »Variant« beigegeben hat (SW⁷ I, 839–855). Die Nachweise zum Stück und zum »Variant« im folgenden im Text mit Angabe der Verse in Klammern.

² Nachzulesen bei Heinrich Zschokke, *Eine Selbstschau*, Aarau 1842, S. 204.

³ Vgl. Erich Schmidt, *Kleist als Dramatiker*. In: *Wege der Forschung: Heinrich von Kleist*, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967, S. 15 f. – Zum ›Wettstreit‹ der Freunde vgl. auch Erläuterungen und Dokumente: *Heinrich von Kleist: Der zerbrochne Krug*, hg. von Helmut Sembdner, Stuttgart 1973, S. 73 und S. 84 f.

ausgestellt worden. Die der Bildvorlage entsprechende Wahl des niederländischen Schauplatzes für Kleists Stück korrespondiert mit der Stilebene des Lustspiels: Das ›Niederländische‹ und das ›niedere‹ Genre galten in Malerei und Dichtung als wechselseitige Entsprechungen; so hatte Jean Paul in seiner ›Vorschule der Ästhetik‹ zwischen Romanen im »italienischen«, »deutschen« und »niederländischen« Stil unterschieden und sich dabei bereits einer kunsttheoretischen Typologie bedient.⁴ Wenn Kleist in seiner Vorrede zum ›Zerbrochnen Krug‹ darauf hinweist, daß der Stoff von einem Stich angeregt wurde, welcher seinerseits nach seiner Erinnerung auf die Vorlage eines »niederländischen Meister[s]« (SW⁷ I, 176) zurückgehe, so macht er vordergründig eine falsche Angabe, denn die Bildvorlage für Kleists Vorlagen-Bild stammt ja von einem Franzosen.⁵

Kleists Lustspiel bringt einen Prozeß auf die Bühne, der nicht nur *mit* Wörtern, sondern zugleich *um* Wörter – und andere Zeichen – geführt wird. Unablässig werden Zeichen gedeutet, darunter falsche, lügnerische, irreführende und abwesende, die dann allerdings ob ihrer Abwesenheit vernehmlicher sprechen als die lesbaren. Der Zuschauer (bzw. Leser) wird mit einer Wirklichkeit konfrontiert, die mehr als einen nur doppelten Boden hat – so wie gleich eingangs die Worte und Reden der Figuren sich als mehrfach hintersinnig erweisen. Vordergründig sehen wir einen Richter, der die Wahrheit sucht, und wir hören Zeugen, die zum Zweck der Aufdeckung des Falles befragt werden. Hintergründig verhält sich alles ganz anders. Der Richter kennt die Wahrheit, tut aber alles, um ihre Aufdeckung zu verhindern; die Zeugen hingegen verweigern teilweise absichtsvoll die Mitarbeit bei der Wahrheitssuche, teilweise sind sie in Täuschungen befangen. Gegenläufig zur vordergründigen Wirrnis dämmert dem Zuschauer oder Leser die Wahrheit schrittweise, denn um den ›Zerbrochnen Krug‹ rankt sich ein dichtes Netz intertextueller Beziehungen. Schon der Titel erinnert an eine sprichwörtliche Redensart, nämlich an die vom Krug, der zum Wasser geht, bis er bricht.⁶ Zudem ist das Motiv vom Zerbrecchen des Krugs auf verschiedene kulturelle Kontexte beziehbar, in denen es allerdings durchaus Verschiedenes bedeutet – eine Polysemie, die Kleist gelegen kommen mußte.⁷ Kleist verknüpft das Krugmotiv vordergründig – wenn *auch nur und*

⁴ Jean Paul, Werke, hg. von Norbert Miller, dritte Auflage, München 1970ff., Bd. 5, S. 7–514, hier § 72 »Der poetische Geist in den drei Schulen der Romanenmaterie, der italienischen, der deutschen und der niederländischen« (S. 253–257).

⁵ Dieser allerdings galt als Meister im ›niederländischen‹ Genre und war 1781 als »peintre au petits sujets dans le genre des flamands« zum Mitglied der Pariser Kunstakademie ernannt worden. Der artistische Stil, nicht die biographische Herkunft bestimmt, ob jemand ein ›Flame‹ ist: Auch das ist typisch für eine nach-babylonische Welt, in der Etiketten zugleich falsch und richtig sein können.

⁶ Vgl. Ilse Graham, Der zerbrochene Krug – Titelheld von Kleists Komödie. In: Wege der Forschung; Heinrich von Kleist, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967, S. 272–295.

⁷ Vgl. Gernot Müller, Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst, Tübingen und Basel 1995, S. 131 f. – Ernst Theodor Voss, Kleists ›Zerbrochener Krug‹ im Lichte alter und neuer Quellen. In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation

absichtsvoll vordergründig – mit dem der (möglicherweise verlorenen) sexuellen ›Unschuld‹ Eves. Damit bedient er sich einer konventionellen Symbolik, ja, er zitiert ein allseits bekanntes symbolisches Bildmotiv. Zerbrochene Krüge sind – was dem Publikum zu Kleists Zeiten wohl noch durchaus geläufig war – Gleichnisse verllorener Unschuld; als solche decodiert man sie in der Literatur und in der bildenden Kunst. Alle Erörterungen über zerbrochene Krüge sind insofern ohnehin von tiefer Zweideutigkeit: Man könnte sie als Anspielungen auf Sexuelles lesen, das konventionellerweise nicht beim Namen genannt wird, dessen Chiffren aber allgemein geläufig sind. Wichtig aber ist es, daß Eves sexuelle Unberührtheit nur vordergründig verhandelt wird. Kleist bedient sich eines schlüpfrigen Symbols, zitiert es als ein geläufiges Zeichen, das den vermeintlich Eingeweihten jedoch gerade irreführt und sich als unzuverlässig erweist; er treibt sein Spiel mit dem normalerweise funktionierenden Code erotischer Anspielungspraxis. Frau Marthe stiftet die Verknüpfung zwischen dem Sturz des Kruges und einem (möglicherweise stattgefundenen) nächtlichen ›Fall‹ ihrer Tochter, wobei sie an den symbolischen Zusammenhang verllorener Unschuld und zerbrochener Krüge zu denken scheint. Sie nimmt ein Symbol beim Wort, weil sie vergessen hat, daß es ein Symbol ist.

›Der zerbrochne Krug‹ präsentiert sich als ein Stück Welt-Theater, verlegt vor die Schranken eines kuriosen und verdrehten Gerichts. Kleists (wie verbindlich auch immer zu betrachtende) Interpretation der Geschichte als Verfallsgeschichte belegt der so knappe wie programmatische Aufsatz ›Betrachtungen über den Weltlauf‹, wo historische Entwicklungen unter negativem Vorzeichen erscheinen.⁸ ›Der zerbrochne Krug‹ erhält vor allem über den Motivkreis des Sündenfalls seine geschichtsphilosophische Dimension.⁹ Die Protagonisten agieren als Stellvertreter der Menschheit, Huisum ist ein Mikrokosmos. Der Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ (1810) ist ein Paralleltext zum ›Krug‹.¹⁰ Kleist charakterisiert die Situation des Menschen durch das Bild Adams, der aus dem Paradies vertrieben wurde: Zwischen dem Paradies und uns steht ein Cherub mit flammendem Schwert. Wollten wir ins Paradies zurück, so könnten wir statt zurück nur weiter gehen – in der

heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag, hg. von Alexander von Bormann, Tübingen 1976, S. 338–370.

⁸ Heinrich von Kleist, ›Betrachtungen über den Weltlauf‹, SW⁷ II, 326 f.

⁹ Zu Zeichentheorie und Sündenfallthematik: Helmut Pfotenbauer, Kleists Rede über Bilder und in Bildern. Briefe, Bildkommentare, erste literarische Werke. In: KJb 1997, S. 126–148.

¹⁰ Hier wird das »Paradies« als Gleichnis eines Zustands vor aller Reflexion thematisiert – eines Zustandes auch der gedanklichen »Unschuld« (SW⁷ II, 342 und 345). Kleists Diagnose lautet: Zu diesem Zustand können wir Menschen nicht zurück; die mit dem Prozeß der Reflexion einsetzende Entfremdung vom Zustand der Ursprünglichkeit, und das heißt vor allem auch: der Identität mit sich selbst, ist irreversibel. Ähnlich wie im ›Krug‹, wo der moralische ›Fall‹ Adams sein Sinnbild in einem physischen Sturz findet, werden Körper und Körperbewegungen auch im ›Marionettentheater‹-Aufsatz zu wichtigen Gleichnissen. Die verllorene Unschuld des Bewußtseins spiegelt sich hier in verllorener körperlicher Anmut; Kleist suggeriert zudem ein Bedingungsverhältnis zwischen beiden Formen des Verlusts. Und er erklärt beide für irreversibel – wobei das zentrale Bild von der Verbannung aus dem Paradies pointiert zum Einsatz kommt.

Hoffnung, von hinten ins Paradies zurückzugelangen, wenn wir die Welt einmal umkreist haben. Dieses Gleichnis drückt die Irreversibilität des Reflexionsprozesses aus: Dieser kann immer nur vorwärts gehen, und vielleicht läßt sich ja durch seine konsequente Fortsetzung schließlich eine neue Identität und Unschuld erreichen. Ein Zurück hinter seinen ›Fall‹ gibt es auch für den Dorfrichter Adam nicht. Die Geschichte läßt sich nicht zurückdrehen, der Krug übrigens auch nicht reparieren, der Zerfall des ehemals Heilen nicht ungeschehen machen. Aber wohin geht es mit der Menschheit? Kleist gibt seinem Lustspiel ein programmatisch offenes Ende.¹¹ Die Idee einer einfachen Wiederherstellung der Ordnung verbietet sich. Für Frau Marthe gibt es keinen Weg zurück ins Paradies; sie kann nur weitergehen, in der Hoffnung, auf dem Weg um die Welt zu höherer Gerechtigkeit zu finden. Wenn bei Kleist die Besitzerin des Krugs ihren Gang zur nächsthöheren Instanz antritt, so macht sie sich auf einen Weg, dessen Endpunkt immerhin unbestimmbar ist. Ihren Krug wird sie jedoch nirgends heil wiederfinden. Das Erbstück hat seinen Teil an der Erbsünde zu tragen. Das entlastet in gewissem Sinne den Missetäter.¹² Kleists Geschichtskonzept ist mit der Leitdichotomie von Gut und Böse schwerlich auszulegen; es geht in den von ihm dargestellten ›Fällen‹ nicht um eine moralische Schuld, welche an einem eindeutigen Maßstab des Guten zu bemessen wäre. ›Unschuld‹ wäre umschreibbar als ein (verlorener) Zustand der Einheit mit sich selbst, als etwas, das in den Diskursen des 18. Jahrhunderts auch ›Natur‹ hieß (wobei dies wiederum ein kommentierungsbedürftiger Ausdruck ist). Nicht das moralisch Böse entzweit den Menschen mit sich selbst, sondern sein eigenes Bewußtsein, von dem er sich nicht lossagen kann. Entzweiung, Fall und Verlust des Paradieses sind, im Fallenden selbst angelegt, unvermeidbar. Das Mythologem vom Sündenfall wird in solcher Auslegung gründlich uminterpretiert.¹³ Adam – ein ›Neuer Adam‹, wie er

¹¹ Der letzte Auftritt des Stücks spielt zudem bedenkllicherweise – da ja der Schreiber von der Bühne geschickt wurde – »ohne Licht« (vor Vs. 1411); sollten da neue ›Fälle‹ zu gewärtigen sein? Unvermeidlich ist die Feststellung, daß trotz versöhnlicher Beendigung dieser Verhandlung (mit in Aussicht genommener Eheschließung und Bestellung eines besseren Aushilfsrichters) eben doch nicht alles in Ordnung ist.

¹² Adam, der dem armen Ding den tödlichen Stoß versetzt hat, hätte ja nur das Gesetz der Geschichte an ihm vollzogen. Kleist greift das aus der Malerei und Literatur geläufige Symbol des zerbrochenen Krugs als Anspielung auf einen sexuellen ›Fehltritt‹ auf, um es – bei allenfalls vordergründiger Einbeziehung seiner konventionellen Implikationen – mit neuem Sinn aufzuladen (wäre der Krug nicht zerbrochen, so möchte man sagen: mit neuem Sinn zu ›erfüllen‹). Es geht um eine ›Unschuld‹ anderer und grundlegenderer Art, die da verloren ist – um jene, die auch im ›Marionettentheater‹-Aufsatz thematisiert wird – in Bildern der Harmonie, der Grazie, der Ungespaltenheit, der Identität mit sich selbst – Bildern wiederum, die kein stimmiges Gesamtbild ergeben, sondern auch und gerade im ›Marionettentheater‹-Aufsatz zum Durchgang durch einen Reflexionsprozeß anregen, der bei keinem verbindlichen Resultat ankommt: ein anderer Weg um die Welt, im Durchgang durch Bilder und Gleichnisse, und dies in mehr als einem Sinn im Zeichen der ›Zerstreutheit‹.

¹³ Vgl. Gerhard Kurz, ›Gott befohlen‹. Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹ und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins. In: KJb 1981/82, S. 264–277. – Vgl. auch: Dirk

im Neuen Testament gesucht wird – ist Agent des Fortschritts (eines fragwürdigen, aber unausweichlichen Fortschreitens, da es ja keinen Weg zurück – ins Paradies – geben kann), und dieser Fortschritt besteht im Zerschlagen der alten Ganzheiten, oder besser noch: im Nachweis ihrer Fragilität.

II

Verhandelt werden im ›Zerbrochnen Krug‹ neben Täterschaft, ›Fall‹, Schuld und Unschuld, Wahrheit und Lüge (samt allen daran geknüpften anthropologischen, geschichtsphilosophischen und metaphysischen Implikationen) auch die Medien möglicher Erkenntnis und Darstellung von Wahrheit, insbesondere die Sprache.¹⁴ Schon das Motiv vom »Krug« hält eine Anschlußstelle für die sprachphilosophische Fragestellung bereit: Gefäßmetaphern werden oft zur Darstellung sprachlicher Gegebenheiten verwendet. Dabei ist ein »Krug« anders konnotiert als etwa ein »Kleid«, das sich dem Körper anschmiegt, während ein Flüssigkeitsbehälter wie ein Krug den Inhalt mit seiner Form umgibt. Was aber wird aus den Inhalten, wenn die Krüge zerbrechen? Kleist selbst zerbricht Krüge, indem er konventionelle Zeichenrelationen problematisiert, Verweisungsbezüge stört und durcheinanderbringt, ein ›Babel‹ der Konnotationen inszeniert. Als Störung und Verwirrung erscheint dies alles stets vor dem Hintergrund bekannter Zeichensysteme, wie denn auch die Umformungen von Mythen nur in bezug auf diese Mythen als solche zu erkennen sind. Dies gilt vor allem für die mythologischen Geschichten über Sprache, die Kleist in seinem Text anzitiert. Es gibt drei große Mythologeme zum Thema Sprache in der Bibel: die Konzeption einer Paradiessprache, die Geschichte über den babylonischen Turmbau und der neutestamentarische Bericht über das Pfingstwunder. Auf alle drei ›Epochen‹ bzw. Ereignisse, die paradiesische, die babylonische Zeit sowie die punktuelle Aufhebung der babylonischen Katastrophe zu Pfingsten, wird im ›Zerbrochnen Krug‹ angespielt. Zwischen dem Motivkreis um Adam, das Paradies und den Sündenfall einerseits und der Sprachthematik andererseits besteht eine traditions- und implikationsreiche Beziehung. Das Paradies gilt einer topischen Vorstellung gemäß als der Ort, an dem die ursprüngliche und wahre, auch ›adamitisch‹ genannte Sprache gesprochen wurde. Der biblische Adam hatte auf Gottes Geheiß allen Geschöpfen ihren wahren Namen gegeben, in welchem sich deren Wesen widerspiegelte; die adamitische Ursprache ist somit Inbegriff der sprachutopischen

Grathoff, Der Fall des Krugs. Zum geschichtlichen Gehalt von Kleists Lustspiel. In: KJb 1981/82, S. 290–313.

¹⁴ Vgl. Ernst Ribbat, Babylon in Huisum oder der Schein des Scheins. Sprach- und Rechtsprobleme in Heinrich von Kleists Lustspiel ›Der zerbrochne Krug‹. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 133–148, hier S. 146: »Krise des Rechts, Krise des Sprachgebrauchs, damit tiefgreifende Krise menschlicher Gemeinschaft. Davon handelt das Stück.«

Idee einer Kongruenz, ja wesenhaften inneren Identität von Zeichen und Bezeichnetem. Mit dem Sündenfall – spätestens aber in Babel – muß diese Paradiessprache verloren gegangen sein. Es gibt eine Vielheit der Sprachen, Kommunikation droht stets zu scheitern, ja sie gelingt niemals endgültig. Die Sprachen sind gerade in ihrer Vielheit Indizien dafür, daß es keine wahre Sprache gibt; zwischen dem Wesen der bezeichneten Dinge und den sprachlichen Zeichen klafft ein unüberbrückbarer Abgrund, den es im Paradies noch nicht gab. Sprachlichkeit und Geschichtlichkeit des Menschen spiegeln einander wechselseitig, insofern beide im Zeichen des Verlusts interpretiert werden müssen: der verlorenen Ganzheit, Einheit und ›Unschuld‹. Das Bildfeld von Paradies und Sündenfall ist in literarischen Texten also nicht zuletzt Anlaß, die Frage nach der Wahrheit der Namen, also der Sprache selbst, zu stellen. Sprache, so der pessimistische Befund, bietet nur Surrogate; sie ist lügenhaft, irreführend, babylonisch: ein Befund, der aber immerhin mit sprachlichen Mitteln selbst erhoben wird. Auf Babel wird im ›Krug‹ gleichfalls ausdrücklich Bezug genommen: mit den letzten Worten des ersten Auftritts, in denen des Dorfrichters Amtszimmer mit der babylonischen Konfusion verglichen wird: »Die Aktenstöße setz ich auf, denn die, / Die liegen wie der Turm zu Babylon« (Vs. 161 f.).¹⁵ An Babel gemahnende Mißverständnisse prägen den Handlungsverlauf. In einer Art Slapstick-Szene vor Beginn der Verhandlung etwa verstehen die Mägde nicht, was der konfuse Adam will, und sie fordern ihn, obgleich – oder eher noch weil – er unablässig redet, auf: »Sprecht, soll man Euch verstehn!« (Vs. 198) Aufs Schönste versprechen sich die einzelnen Figuren, bringen Dinge mit Worten durcheinander – und sich selbst gleich mit. Der ›Krug‹ ist schon deshalb ein Stück *über* Sprache, weil seine sämtlichen Anspielungen auf Altes und Neues Testament zugleich Anspielungen auf die Sprachproblematik sind. Der dritte biblische Mythos über Sprache wird am Ende des Lustspiels in Erinnerung gebracht: In Jerusalem ist am Pfingsttag einst die Babylonische Sprachverwirrung für kurze Zeit zurückgenommen worden. Pfingsten steht im Stück für die Zukunft der Spielhandlung, welche vom Stück selbst nicht mehr gezeigt wird; Pfingsten nämlich soll zwischen Eve und Ruprecht Hochzeit sein.¹⁶ Allerdings wird diese Hochzeit vertagt: aufs nächste Pfingstfest. Innerhalb des Stücks findet sie ebensowenig statt wie innerhalb des Jahreskreises; innerhalb der Geschichte, so könnte man vermuten, ereignet sich das endgültig Versöhnliche nicht.

Die Vertreibung aus dem Paradies ist Gleichnis eines sprachtheoretisch-semiologischen Befundes, der die Literatur nicht zuletzt deshalb im Innersten betrifft, weil sie selbst sprachlich verfaßt ist und mit der Frage nach einer möglichen Wahrheit sprachlicher Gebilde auch die nach ihrem eigenen Wahrheits- und Erkenntniswert

¹⁵ Zu den Babel-Reminiszenzen vgl. etwa Ribbat, *Babylon in Huisum* (wie Anm. 14), S. 146; Bernhard Greiner, *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994, S. 137.

¹⁶ Die Hochzeit soll am »Pfingstfest übers Jahr« stattfinden (›Variant«, Vs. 2394, vgl. auch Vs. 1953 und Vs. 1975).

auf dem Spiel steht. Der Verlust der Paradiessprache, der mit der Verwirrung der Sprachen besiegelt wird, ist Gleichnis der Verwirrung der Welt, der irreparablen Entfremdung zwischen den Menschen und den Dingen. Besonders eklatant deutlich wird nun (so scheint es zumindest) die Trennung zwischen Zeichen und Bezeichnetem in der Metapher, insofern hier im Medium Sprache selbst nochmals eine Substitution vollzogen wird: *aliquid stat pro aliquo*, so lautet die klassische Metaphern-Definition. Ist die metaphorische Rede von einer potenzierten Erbsünde belastet? Vom Titel bis zur Schlussszene mit Metaphern befrachtet, aus Metaphern konstruiert, ist ›Der zerbrochne Krug‹ als ein *Prozeß um und mit Metaphern* lesbar. Die das Lustspiel eröffnende Unterhaltung Lichts und Adams über Adams ›Fall‹ steht im Zeichen eines permanenten Gleitens zwischen der konkret-physischen und der moralischen Bedeutung von ›Fall‹ oder ›Sturz‹. Adam verrät sich gleichsam selbst, indem er die moralische Dimension unversehens ins Spiel bringt – so als rutschten ihm Ansätze zu Bekenntnissen heraus, die er in metaphorischer Form loswerden muß, während er doch vor einem direkten Geständnis zurückschreckt. Schon der Beginn des Stücks ist von einer Vieldeutigkeit, welche den gesamten Text prägt: Vordergründig setzt hier Adams Arbeit an seinem Lügengespinnst ein, hinter der Lüge scheint jedoch sofort die Wahrheit hervor. Das jeweils buchstäblich Gesagte verweist auf etwas Unausgesprochenes, das – bildlich gesprochen – ›hinter‹ den Worten steckt. Das buchstäblich Gesagte ist (zumindest, was Adam angeht) verlogen: Trug, Schein, falsche Vorspiegelung. Und doch ist sein Gerede von einer hintergründigen Wahrheit, und zwar deshalb, weil die Sprache (ohne daß es dem jeweiligen Benutzer bewußt sein oder er dies wollen mag) eine metaphorische Dimension besitzt. Die gesprächsweise verwendeten Metaphern sagen von sich aus mehr, als ihnen zu sagen zugehört ist, sie geben mehr Licht, als ihre Benutzer es ahnen und wollen mögen. Dies bedeutet unter anderem, daß Metaphern gegen diejenigen zeugen können, der sie verwendet, daß man also nicht Herr seiner Worte ist. Ein Beispiel dafür ist Lichts neugierige Frage: »Ei, was zum Henker, sagt, Gervatter Adam! / Was ist mit Euch geschehn? Wie seht Ihr aus?« (Vs. 1f.), in der der »Henker« eine bedenkliche Nebenrolle spielt und die sich schon darum nicht nur aufs Physisch-Vordergründige bezieht. Adams Antwort bleibt zunächst auf dieser Ebene des Physisch-Konkreten, gleitet dann aber ins Metaphorische hinüber. Insofern er dabei vom »Straucheln« spricht (Vs. 3) – einem Wort, das wie ›Fall‹ eine physische und eine moralisch-metaphorische Bedeutung hat – ist sein Gerede Metapher seiner eigenen Struktur: Adam ›strauchelt‹ auf dem Boden des Konkret-Tatsächlichen und ›fällt‹ zugleich ins Metaphorische. Seine Neigung, sich in Metaphern zu verheddern, zeigt sich auch daran, daß er sich bei der Rede vom »Straucheln« sofort an den ursprünglichen Sinn und die Etymologie dieses Ausdrucks erinnert: an das Sich-Verheddern in einem »Strauch« (Vs. 4). Die Art und Weise, wie er zwischen wörtlicher und metaphorischer Ebene der Wortbedeutungen hin- und herschwankt, korrespondiert dem Taumeln, Schwanken und Irren, das er erstens im physischen Sinn, zweitens aber auch im moralischen Sinn vollzieht: Er hat keinen

festen Grund unter den Füßen, weder im wörtlichen, noch im übertragenen Sinn. Entsprechend findet er an seinen eigenen Worten keinen Halt; sie lassen ihn ebenfalls taumeln. Freilich hat dieses Taumeln von Metapher zu Metapher seine eigene Wahrheit, insofern es gerade die *conditio humana* spiegelt: die Standortlosigkeit des Menschen auf der Erde.

ADAM. Ja, seht. Zum Straucheln brauchts doch nichts, als Füße.
Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?
Gestrauchelt bin ich hier; denn jeder trägt
Den leidigen Stein zum Anstoß in sich selbst. (Vs. 3–6)

Licht greift den metaphorischen Faden des ›verfänglichen‹ Geredes vom Stein des Anstoßes, vom Straucheln und Fallen auf, und nimmt die Gelegenheit wahr, eine Verbindung zwischen dem ›Fall‹ des einen (des gegenwärtigen) und des anderen (des biblischen) Adam herzustellen – und damit zugleich zwischen physischem und ›Sünden‹-Fall (wobei zudem die juristisch-kriminologische Konnotation des Wortes durchklingt). Der ahnungsvolle Licht, dessen Name selbst ja ebenfalls eine sprechende Metapher ist, fragt Adam sogar auf den Kopf zu, ob sein Fall ein physischer oder ein metaphorischer, also ein moralischer ›Fall‹ gewesen sei.

LICHT. Ihr stammt von einem lockern Ältervater,
Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,
Und wegen seines Falls berühmt geworden;
Ihr seid doch nicht –?
ADAM. Nun?
LICHT. Gleichfalls –?
ADAM. Ob ich –? Ich glaube –!
Hier bin ich hingefallen, sag ich Euch.
LICHT. Unbildlich hingeschlagen?
ADAM. Ja, unbildlich.
Es mag ein schlechtes Bild gewesen sein. (Vs. 9–15)

Dieser neuerliche Hinweis auf den Unterschied zwischen metaphorischer und nicht-metaphorischer, also zwischen sogenannter ›uneigentlicher‹ und sogenannter ›eigentlicher‹ Rede hat einen doppelten Boden, insofern die ganze Szene eher für die ›Eigentlichkeit‹ metaphorischer Ausdrücke und Wendungen zeugt als gegen sie. Wer metaphorisch spricht, verrät wider Willen mehr über sich, als er meint, und wer sich auf die Suggestionen verläßt, welche von Wörtern und Namen ausgehen, der wird auf erhellende Spuren gebracht – vorausgesetzt, er verzichtet darauf, die Wahrheit einfangen und fixieren zu wollen. Lichts Hinweis auf Adams »lockern Ältervater«, den Urvater Adam, trifft besser, als er ahnen mag, den Sachverhalt: das Vergehen Adams – und die Tatsache, daß ›Eva‹ dabei im Spiel war.

III

Der ›Prozeß‹ im ›Zerbrochenen Krug‹ ist auf mehr als einer Ebene ein Prozeß um Wahrheit und Lüge. Vordergründig scheint die Differenz zwischen beiden gesichert: Es geht um die Aufdeckung der ›Wahrheit‹, nämlich der Täterschaft Adams. Da dieser nicht entlarvt werden will, lügt er – wie er auch schon vorher gelogen hat, als er Eve etwas über die Rekrutierung ihres Verlobten vormachte. Es scheint, als wäre die Welt wieder in Ordnung, wenn die Lüge der Wahrheit weicht. Aber sind diese überhaupt klar auseinanderzuhalten? Einmal abgesehen davon, daß ausgerechnet der Gerichtsprozeß, der eigentlich der Wahrheitsfindung dienen sollte, für Adam immer wieder zum Anlaß des Lügens wird, dient ausgerechnet diese Multiplikation der Lügen letztlich auch noch der Wahrheitsfindung. Dies gilt etwa für die Darlegungen Adams über den Verbleib der fehlenden Perücke, den er so oft mit wieder anderen Ausflüchten begründet, daß die Falschheit seiner Aussagen einfach nicht mehr zu übersehen ist. ›Der Zerbrochne Krug‹ ist vom ersten bis zum letzten Wort als Rechtfertigung der vermeintlich ›uneigentlichen‹ metaphorischen Sprache zu lesen – einer Sprache, die etwas offenbart, wo sie scheinbar nichts anderes liefert als Annäherungen, Umschreibungen, Ersatzbezeichnungen. Aber gerade wo es zweifelhaft bis unglaublich geworden ist, ob so etwas wie eine ›eigentliche‹ Wahrheit überhaupt existiert, ist eine uneigentliche Sprache brauchbarer als jede, welche Wahrhaftigkeit prätendierte: eine uneigentliche Sprache, die eben dort etwas preisgibt, wo sie auf positive Feststellungen verzichten muß.

Wir finden bei Kleist eine Diagnose antizipiert, die rund sieben Jahrzehnte später Friedrich Nietzsche in seiner Abhandlung ›Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne‹ erheben wird: Das, was gesagt werden kann, ist niemals in einem absoluten Sinne ›wahr‹; die sogenannte ›Wahrheit‹ ist ein Konstrukt, errichtet mittels der Sprache selbst – vor allem durch die Bildung und Verwendung von Metaphern.¹⁷ Kleists Protagonisten agieren bereits auf einem Gelände, wo Wahrheit und Lüge sich immer wieder als relative Größen erweisen, wo der Versuch, die Wahrheit zu sagen, zu unbefriedigenden Ergebnissen führt, die vordergründig unwahrhaftige und uneigentliche Rede hingegen Wahres durchschimmern läßt – meist unvorhergesehen, manchmal ungewollt. Kleists Strategie angesichts der Diagnose auch und gerade der sprachlichen Erbsünde der ›Unwahrhaftigkeit‹ ließe sich charakterisieren als ironische Re-Semantisierung von Metaphern – mit dem zentralen Paradigma des zerbrochenen Krugs. Diese Metapher verlorener Unschuld taucht hier als konkretes Objekt auf. Der Krug ist, so gesehen, eine Metapher der Metapher. Und er spricht gerade als zerbrochener eine deutliche Sprache. Mit dem Titel des Stücks ist schon das Wesentliche klar: Wir können nicht ›hinter‹ die Metaphern zurück, so wie wir nicht ins Paradies zurückgelangen können. Wir bleiben darauf angewiesen,

¹⁷ Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders., Werke, hg. von Karl Schlechta, sechste Auflage, München 1969, Bd. 3, S. 309–322.

mit den Metaphern zu operieren: in der Hoffnung auf einen Weg zurück in die Unschuld, indem man weitergeht, so wie es dem geschichtsphilosophischen Programm des ›Marionettentheater‹-Aufsatzes entspricht. Keine ›wahre‹ Sprache, nur ›uneigentliche‹ Ausdrücke begleiten uns auf dem Weg durch (oder um) die Welt. Allerdings sagen diese bereits manches, und oft sogar mehr, als der jeweilige Benutzer meint und will. Angesichts der Diagnose von der unhintergehbaren Metaphorizität – und das heißt nach dem Maßstab absoluter Wahrheit: von der grundlegenden ›Lügenhaftigkeit‹ der Sprache – wird Nietzsche eine Haltung vorschlagen, welche an Kleists geschichtsphilosophische Konzeption aus dem ›Marionettentheater‹ erinnert: Wo es kein Zurück gibt, kann man nur weitergehen. Wo es keinen Weg zurück hinter Schein und Spiel, hinter Simulationen und Fiktionen gibt, weil kein Wahrheits-Grund mehr greifbar ist, da kann man nur noch das Spiel bejahren: die Metapher, die Sprache, das Schauspiel, das Lust-Spiel. Das selbstreflexive ostentative Metaphorisieren ist auf seine (un-paradiesische) Weise wahrhaftig; und wer sich den Metaphern anvertraut, mag sich selbst zwar verraten (keiner, der so gut zu durchschauen wäre wie Adam), andere aber auch erraten – so gut es eben geht.

Eine mit diesem Setzen auf Metaphern strukturell vergleichbare Strategie Kleists besteht im übrigen in der Ostension des Spielcharakters seiner Dramenhandlung durch Potenzierung. Im ›Zerbrochenen Krug‹ wird auf mehreren Ebenen gespielt; vor allem Adam ist der Protagonist eines Spiels im Spiel, aber auch die anderen Figuren inszenieren jeweils ihr eigenes Binnen-Spiel, insofern sie sich auf der Ebene der Spielhandlung selbst als dieser oder jener (diese oder jene) in Szene setzen, sei es, um den anderen etwas vorzumachen, sei es, um sich wichtig zu tun, sich in ein bestimmtes Licht zu setzen oder auch die eigenen Motive zu verbergen. Zwischen diesen Binnen-Spielen und der rahmenden Spielhandlung kommt es dabei zu Kurzschlüssen, gleichsam zu Ebenendurchbrüchen – etwa wenn sich Adam verrät, indem er aus seiner Rolle des ›Unschuldigen‹ und des guten Richters herausfällt, wenn er unwillkürlich seine vorgespiegelte Ahnungslosigkeit und Harmlosigkeit aufgibt.¹⁸ Gerade diese Fälle aus der Rolle bewirken (relative) Aufklärung. Die Verwischung und Mißachtung der Grenze zwischen Spiel und Schein einerseits, ›Wirklichkeit‹ andererseits gibt auf die wahrhaftigste Weise, die jenseits des Paradieses möglich ist, zu erkennen, wie es um die Wirklichkeit steht. Wo erkennbar wird, daß gespielt wird, da bekennt sich der Schein als ein solcher; und mehr an Wahrheit ist in dieser gebrechlichen Welt nicht zu erwarten. In dieser Hinsicht hat die Spiel-im-Spiel-Struktur analoge Funktionen wie die buchstäblich genommene Metapher, die nur vordergründig etwas ›Uneigentliches‹ sagt. Wo Schein, Spiel und Zeichen vom ›Eigentlichen‹ nicht mehr unterscheidbar sind, weil alles in Schein, Spiel und Zei-

¹⁸ Auf eine ganz charakteristische Weise fällt Adam aus der Rolle, als er während der Vernehmung hört, sein Sandwurf in die Augen des Verfolgers Ruprecht sei erfolgreich gewesen, und seine Schadenfreude nicht verhehlen kann.

chen aufgelöst erscheint, da besteht ›eigentlich‹ kein Anlaß mehr, die nach-paradiesische Trennung zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu beklagen.¹⁹

IV

Deutet man Sprache und Metaphern, also sprachliche ›Bilder‹, als Kernthemen des ›Krugs‹, so gewinnt die Frage nach der Bedeutung der wirklichen Bilder für Kleists Stück an Gewicht. Kleist hat in der Vorrede über die Bildvorlage gesprochen, die den Anstoß zur Abfassung des Stücks gab. Der Text ist durch seinen hypothetischen Stil und die wiederholte Verwendung des Irrealis charakterisiert (178). *Vordergründig* nimmt sich diese Bemerkung wie eine sachlich-nüchterne Erhellung der eigenen Arbeitsgrundlagen aus. Kleist demonstriert jedoch letztlich durch seine scheinbare Beschreibung des Bildes ein weiteres Mal, wie man Tatsachen mit Worten manipulieren, genauer: was man aus einem Bild auch mit wenigen Worten machen kann. Auf dem Kupferstich *Le Veaus* ist eine Gerichtsszene zu sehen: Eine ältere Frau deutet aufgeregt auf einen verlegen wirkenden jungen Mann hin, zerrt an seinen Kleidern, wendet sich dabei aber einem Angehörigen des Gerichts (wahrscheinlich dem Gerichtsschreiber) zu und redet auf ihn ein. Der junge Mann hat, wenn auch anscheinend widerstrebend, seine Hand auf den Arm der Frau gelegt, so als wolle er sie besänftigen. Ein Richter, der in der Bildmitte sitzt, hört der Szene zu. Neben der älteren Frau steht eine jüngere; sie trägt einen beschädigten Krug am Arm. Ein Mann zeigt auf diesen Krug. Das Bild *selbst* ist bereits (mindestens) doppelbödig, denn es besteht eine Differenz zwischen dem, was *gezeigt* wird, und dem, was damit *bedeutet* wird. *Vordergründig* zeigt es eine Verhandlung, bei der es offenbar um einen zerbrochenen Krug geht, wie es auch der Titel des Sticks suggeriert: ›*Le juge ou la cruche cassée*‹. *Hintergründig* dürfte es bei der Gerichtsverhandlung um etwas anderes gehen: Zerbrochene Krüge sind ja konventionelle Metaphern für verlorene Jungfernschaft. Und so kann man das Bild auch als Darstellung eines Vaterschaftsprozesses interpretieren. Übrigens steht ›hinter‹ Debucourts Gemälde, das seinerseits den ›Hintergrund‹ für den Stich *le Veaus* abgibt, der seinerseits wiederum ›hinter‹ Kleists Text steht, ein weiteres Bild, das *Le Veau* und Debucourt zitieren, wobei sie auf seine Popularität setzen können, nämlich ›*La cruche cassée*‹ (1777) von Jean Baptiste Greuze: Hier ist ein Mädchen in legerer Toilette und mit halb entblößtem Busen zu sehen, das einen zerschlagenen Krug im Arm hält. Warum ihm der Maler diesen Krug in den Arm gegeben hat, unterliegt keinem Zweifel. Schon das Bild Debucourts gewinnt nun gegenüber der eindeutigen Symbolik Greuzes weitere virtuelle Sinnebenen, und zwar durch die Vieldeutigkeit des zentralen Motivs vom zerbrochenen Krug, der auf ganz unterschiedliche kulturelle

¹⁹ Bernhard Greiner registriert im ›Zerbrochenen Krug‹ insgesamt mehrere »Ansätze, die verwirrte Zeichenrelation aufzuheben«. Greiner, *Eine Art Wahnsinn* (wie Anm. 15), S. 139f.

Kontexte und Fabeln beziehbar ist, vorausgesetzt, man läßt ihn nicht mit einem halbangezogenen Mädchen allein. Wie angedeutet, ist der beschädigte Krug unter anderem ja auch als Anspielung auf das Emblem vom Töpfer, der seine eigenen Krüge zerbricht, weil er sie mißraten findet, interpretierbar²⁰ – oder aber als zitat-hafter Hinweis auf den Rausch eines Fauns, der morgens neben seinem am Vorabend zerbrochenen Krug aufwacht. Kleist registriert die Vieldeutigkeit des Le Veauschen Bildes, also dessen ›Metaphorik‹; er spielt auf ein ›heimliches‹ Delikt an mit Bemerkungen wie »wer weiß, bei welcher Gelegenheit das Deliktum geschehen war«, beläßt es aber dabei, um nicht zu vereindeutigen.²¹ Kleist selbst reichert das Bild vor allem dadurch konnotativ an, daß er es mit einem Text verknüpft, genauer, indem er den Namen des Ödipus ins Spiel bringt, also an jenen mythischen Gerichtsprozeß erinnert, bei dem der Richter selbst der Schuldige war. Die Feststellung, der Gerichtsschreiber sehe »den Richter mißtrauisch zur Seite an« (SW⁷ I, 176), steuert eine entsprechende Wahrnehmung des Bildes. Dieses an sich ist in diesem Punkt nicht eindeutig und kann es auch gar nicht sein. Denn selbst, wenn völlig klar wäre, daß der Schreiber »mißtrauisch« blickt, so wäre doch keineswegs eindeutig bestimmbar, wem sein Mißtrauen gilt. Indem Kleist auf die Figur des Ödipus anspielt, *macht* er den Richter zum Schuldigen. Die Interpreten sind sich nicht einig darüber, ob das Bild dafür selbst einen Anhaltspunkt bot. Wie Ernst Theodor Voss, der der Bildvorlage zum ›Krug‹ eine besonders instruktive und materialreiche Abhandlung gewidmet hat, bemerkt, war nicht allein für Kleist, sondern auch für Zschokke, als sie sich an die Arbeit der literarischen Bild-Umsetzung machten, »ihre jeweilige Abwandlung des vorgegebenen Themas längst an die Stelle des ursprünglich gesehenen Bildes getreten«. ²² Gegen die Intention des ›interpretierten‹ Bildes wird gleich auf doppelte Weise verstoßen: *Erstens* geht es dem Maler und dem Graphiker durchaus um die konventionelle metaphorische Bedeutung des zerbrochenen Krugs, nämlich um die sexuelle Konnotation. Kleist hingegen entzieht dieser Sinnschicht weitgehend ihre Bedeutung. Einerseits nimmt er damit die Krug-Metapher wieder wörtlich, indem es in seinem Lustspiel wirklich um das Zerschlagen des Krugs und gerade nicht um Eves Jungfernschaft geht (an der zu zweifeln der Leser bzw. Zuschauer keinen Grund hat, an wie vielen Dingen er auch sonst zweifeln mag); andererseits gibt er, wie gesagt, dem Zerschlagen des Krugs andere und weiterreichende metaphorische Bedeutungen. *Zweitens* weist Kleist durch die

²⁰ Bei Jesaja und Jeremias wird dieses Bild als Gleichnis eines göttlichen Strafgerichts über die mißratene Menschheit verwendet; vgl. Jeremias 19: »So spricht der Herr Zebaoth: Eben wie man eines Töpfers Gefäß zerbricht, das nicht kann wieder ganz werden, so will ich dies Volk und diese Stadt auch zerbrechen.« Dies korrespondiert natürlich aufs engste mit der Sündenfall-Motivik im ›Zerbrochenen Krug‹.

²¹ SW⁷ I, 176. Diese Bemerkung bezieht sich aber, sofern man sie als Hinweis auf einen erotischen Sinn des Krugmotivs lesen will, ausschließlich auf die Darstellungsintention des Kupferstechers bzw. des Malers. Kleist selbst fühlt sich dieser nun keineswegs verpflichtet; er selbst will sexuelle ›Unschuld‹ gar nicht verhandeln lassen.

²² Voss, Kleists ›Zerbrochener Krug‹ im Lichte alter und neuer Quellen (wie Anm. 7), S. 339.

Erwähnung des Ödipus dem Richter eine neue Rolle zu und versorgt so die dargestellte Szene mit einer neuen Vorgeschichte. Trotz der Abweichungen und Manipulationen Kleists bleibt sein Stück jedoch sowohl dem Bild, von dem es stimuliert wurde, als auch der Welt der Bilder überhaupt verbunden: ›Bilder‹ stellen innerhalb der Unterhaltungen der Figuren ein wichtiges, immer wieder aufgegriffenes Thema dar. Kleists Text sucht die Nähe zur Welt der Bilder, und er verleugnet sie zugleich; er läßt die Figuren merkwürdige und halb wahre Aussagen über Bilder machen, und er verzeichnet selbst das Bild, das ihn stimuliert hat. Manches gibt zu denken: In der (deshalb oft kommentierten) Vorrede wird die Angabe gemacht, es habe sich bei der Vorlage zu Le Veaus Stich, »wenn ich nicht irre«, um das Bild eines »niederländischen Meister[s]« gehandelt (SW⁷ I, 176): Diese Angabe ist vordergründig nicht zutreffend, wenn sie auch der Stilebene von Debucourts Malerei entspricht; sie paßt aber gerade wegen ihrer Halb-Wahrheit zum Duktus der gesamten Vorrede. Hier wird nicht informiert, sondern gemutmaßt, über ›Wahrscheinliches‹ spekuliert, mehr nicht. Hintergründig hat Kleist gute Gründe, das ›Niederländische‹ zu betonen, denn wie die Motivanalysen von Ernst Theodor Voss zu Le Veaus Stich gezeigt haben, spricht dessen Bild mit seinen Details und Interieurs gleichsam ›niederländisch‹. Eine regelrechte Falschaussage enthält die Kleistsche Vorrede aber doch: In einem merkwürdigen ›Irrtum‹ befangen, behauptet Kleist (der das Bild freilich seit längerem nicht mehr vor Augen hatte), die Alte halte den zerbrochenen Krug, dabei ist es doch das Mädchen, das ihn hält. Dies ist umso merkwürdiger, als zerbrochene Krüge – wie Kleist wußte – eher in die Arme deflorierter Mädchen gehören und gerade das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug auf dem Bild Le Veaus von Kleist als eine Anspielung auf Greuzes schon erwähntes Mädchen mit Krug entziffert werden konnte. Wie Ernst Theodor Voss bemerkt, dürfte Kleist Greuzes sehr populäres Bild, das seit dem Ende des 18. Jahrhunderts im Louvre zu sehen war, bei seinem Parisaufenthalt 1801 kennengelernt haben und von dem nur einige Monate später betrachteten Kupferstich Le Veaus daran erinnert worden sein, ja, den Zitatcharakter der ›niederländischen‹ Szenerie erfaßt haben. Letztlich kann man die Angabe einer falschen ›Quelle‹ ebenso wie die falsche Angabe zur Trägerin des Krugs mit der Gesamtthematik des Stücks in Verbindung bringen. Schon die Vorrede, die es darauf anzulegen scheint, das Lustspiel in seiner Genese zu ›begründen‹, verwischt Spuren, verunklärt statt aufzuklären.

Der Vergleich von Kleists Stück mit Le Veaus Stich ist in noch weiterer Hinsicht aufschlußreich. Die Bildvorlage enthält nämlich Personen, welche bei Kleist gar nicht verwendet werden, obwohl sie mittelbar anregend auf sein Stück gewirkt haben dürften: eine Frau zwischen zwei Männern, offenbar ihren Kavalieren. Es handelt sich anscheinend um eine Bordellszene,²³ die in die Gerichtsszene eingebettet respektive ihr kontrastierend oder auch kommentierend (als eine typische Ambiva-

²³ Ausführliche Analysen hierzu sowie zu den verwendeten Bildmotiven und ihren codierten Bedeutungen finden sich bei Voss, Kleists ›Zerbrochener Krug‹ im Lichte alter und neuer Quellen (wie Anm. 7), S. 343.

lenz) an die Seite gestellt ist. Man mag mit Gernot Müller vermuten, daß dieser su-
jetbedingte zweideutige Charakter des Bildes Kleist besonders angesprochen hat.²⁴
Umso signifikanter erscheint es dann aber, daß die Bordellszene in seinem Lustspiel
keinerlei Umsetzung erfährt und die entsprechende Personengruppe ganz zum Ver-
schwinden gebracht wird. Die Zweideutigkeit *als solche* hat Kleist stimuliert, nicht
ihr konkreter Inhalt.²⁵ Das Bild *Le Veaus* muß – trotz seiner stimulierenden Wir-
kung – hinsichtlich eines nicht unerheblichen inhaltlichen Anteils verleugnet wer-
den, um dem Text und seinen Intentionen Platz zu machen. Die Bedeutung des
Textes erschließt sich aber beim erneuten Rekurs auf das Bild mit größerer Deut-
lichkeit als zuvor. Es ist also eine Frage der Perspektive, ob man Heinrich Meyer-
Benfey und Ernst Theodor Voss in ihrer Meinung beipflichten will, »der Kupfer-
stich [*Le Veaus*] stehe für nicht viel mehr als den ersten Einfall, den das Stück
schließlich weit hinter sich lasse«. ²⁶ Was die Anspielung auf die verlorene Jungfräu-
lichkeit angeht, so trifft dies zweifellos zu. Anregender dürfte demgegenüber der
Zitatcharakter des Stiches als solcher gewesen sein: die Tatsache, daß er gerade ein
unsichtbares Bild (von Greuze) zitierte und dabei verfremdete, seine hintergründige
Bedeutung (den metaphorischen Sinn des zerbrochenen Kruges) aber gerade von
diesem unsichtbaren Bild bezog. Schon auf der Ebene der Bilder existierte also ein
Spannungsbezug zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, den Kleists Text dann
fortschreibend potenzierte. Diese subkutane Wirkung von Unsichtbarem beruht
vor allem auf Motiv-Konstanten und bildsprachlichen Konventionen. Die Szenerie
auf dem Kupferstich, auch und gerade jene Bestandteile, die in Kleists Lustspiel
dann keine Berücksichtigung erfahren, enthält eine ganze Reihe von Bildmotiven
mit von der malerischen Tradition codiertem symbolischen Gehalt.²⁷ Gerade diese
Motive stiften also Verweisungsbezüge zwischen verschiedenen Bildern und bilden
damit in der Welt der Bilder ein Pendant zu den *intertextuellen* Vernetzungen im
Bereich der Literatur. Wie ein Text, der andere Texte zitiert, die wiederum andere
zitieren (usw.), so bildet *Le Veaus* Stich die Spitze einer ganzen Bild-Zitat-Pyramide
– eben einer Pyramide unsichtbarer Bilder.

Wie Ernst Theodor Voss vermutet, hat Kleist den Zitat- und Anspielungscharakter
der von *Le Veau* reproduzierten Bildkonstruktion schon aufgrund seiner eigen-
nen Affinitäten zu komplexen Darstellungsstrukturen durchaus wahrgenommen; er

²⁴ Vgl. Müller, Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen (wie Anm. 7), S. 126; Voss, Kleists
›Zerbrochner Krug‹ im Lichte alter und neuer Quellen (wie Anm. 7), S. 347. Nicht der spezielle
Hintersinn der Szenerie aber ist es, den Kleist aufgreift (sein Gerichtshaus ist kein Bordell),
sondern die doppelbödige Struktur als solche.

²⁵ Das Bordell-Personal wurde wohl vor allem deshalb aus dem Lustspiel herausgehalten,
weil sonst das Thema des ›Unschuld‹-Verlusts allzu stark sexuell konnotiert worden wäre; von
dieser Lesart des Schuld-Unschuld-Themas will er ja gerade abkommen um einer grundlegenden
Schuld-Frage willen.

²⁶ Voss, Kleists ›Zerbrochner Krug‹ im Lichte alter und neuer Quellen (wie Anm. 7), S. 341.

²⁷ Diesen Zusammenhängen ist Ernst Theodor Voss gründlich nachgegangen: Voss, Kleists
›Zerbrochner Krug‹ im Lichte alter und neuer Quellen (wie Anm. 7).

selbst hatte ja einen analogen Sinn dafür, wie Symbole in wechselnden Kontexten ihre Bedeutung verändern. Und das Interieur der gestochenen Gerichtsszene spricht ja durchaus viele ›Sprachen‹. Eine strukturelle Affinität zwischen Debucourts (von Le Veau reproduziertem) Bild und Kleists Lustspiel erscheint noch erwähnenswert, auch wenn sie gerade jene Bestandteile des Bildes betrifft, die Kleist nicht in seine Lustspielhandlung umsetzt: Die gemalte Gerichtsszene besaß, insofern sie durch eine gemalte Tür den Blick auf eine (mutmaßliche) Bordellszenerie freigab, eine Bild-im-Bild-Struktur, welche der malerischen Gesamtkomposition zusätzliche Bedeutungsdimensionen verlieh und zugleich der Spiel-im-Spiel-Struktur des Kleistschen Stücks entspricht.²⁸ Potenziert wurde bei Debucourt diese Bild-im-Bild-Struktur dadurch, daß innerhalb des hinter der Tür sichtbaren Raumes wiederum Bilder an den Wänden zu sehen waren, die ihrerseits mit der Gesamtthematik um Liebe und ihre Abirrungen korrespondierten. Bild-im-Bild-Konstruktionen bieten dem Betrachter Durchblicke auf differente Ebenen der künstlerisch gestalteten Welt, sie begründen eine in sich gefächerte, zwiespältige, inkohärente Wirklichkeit. Auf ›Durchblicke‹ angelegt sind auch die Schachtelstrukturen in Kleists Text. Dies gilt etwa auch für die in das Lustspiel wie ein Text-im-Text eingefügte Ekphrasis des Krugs durch Frau Marthe und das historische Bildfeld, welches damit evoziert wird.²⁹

Die Spiegelungs- und Bedingungsverhältnisse zwischen Bildern und Text stellen sich im Fall des ›Krugs‹ nicht allein und von vornherein schon als komplex dar; Kleist kompliziert sie durch seinen einerseits vielsagenden, andererseits auch vieldeutigen Selbstkommentar in der Vorrede noch zusätzlich. Angesichts eines Lustspiels, das sich (bei dichter intertextueller Vernetzung mit vielen anderen Texten, unter anderem mit Basistexten der abendländischen Kultur) auf ein Bild stützt, das man als Leser oder Zuschauer nicht sieht, das aber immerhin vom Dichter selbst einst betrachtet wurde und das seinerseits wiederum auf ein Bild zurückgeht, das nicht einmal der Dichter kennt und über das er vage und vordergründig falsche Mutmaßungen anstellt ... – angesichts dieser Konstruktion also könnte man sich an Umberto Ecos Roman ›Il nome della rosa‹ (1980) und andere Texte der modernen und postmodernen Literatur erinnern, welche das ›Verschwundensein der Quelle‹ zum Prinzip machen. Ecos Roman gibt sich ja mittels einer fiktiven Rahmenkonstruktion als Übersetzung einer Übersetzung einer Übersetzung (etc.) aus, wobei das Original ungreifbar (und übrigens ja auch fiktiv) ist. Zu den zentralen Themen

²⁸ Wie Voss, Kleists ›Zerbrochener Krug‹ im Lichte alter und neuer Quellen (wie Anm. 7), S. 344f., darlegt, war die durch Tür-Durchblicke geschaffene Bild-im-Bild-Struktur in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts sehr beliebt, und viele prominente Bilder dieser Art thematisierten dabei Liebe und Ehe.

²⁹ Ernst Theodor Voss hat zudem eine Korrespondenz zwischen diesem Bildfeld und dem Blick aus dem Fenster am Schluß des Stücks festgestellt, das den Durchblick auf den davoneilenden Adam freigibt. Voss, Kleists ›Zerbrochener Krug‹ im Lichte alter und neuer Quellen (wie Anm. 7), S. 366.

des Rosen-Romans gehört ›Babel: die Verwirrung und Vielfalt der Sprachen und Zeichen, die Fragwürdigkeit von Begründungsverhältnissen, die Problematik aller Verbürgungen, die Ungreifbarkeit einer letzten Wahrheit, die Unfeststellbarkeit dessen, was ist und was war. Zeitlich näher steht Kleist Jean Pauls ›Erklärung der Holzschnitte unter den zehn Geboten des Katechismus‹ – ein Text, der sich nicht allein als Interpretation einer Serie von Bildern ausgibt (und zwar auf so haarsträubend irreführende Weise, daß der Leser von Anfang an weiß, daß der Erzähler alles, was er sagt, ins Bild hinein-, statt aus diesem herausinterpretiert), sondern der zudem behauptet, auf einem anderen Text zu beruhen, und zwar auf einer Quelle, welche seine Geschichte legitimiere. Auch und gerade diese Text-Quelle ist auf ostentative Weise fiktiv, die vorgebliche Begründungsanstrengung des Erzählers gibt sich als Spiel zu erkennen.³⁰

Bernhard Greiner stellt in seiner Analyse zum ›Zerbrochenen Krug‹ heraus, daß sich schon in der Vorrede viele Zeichen untereinander vernetzen, ohne daß dabei ein letztes Signifikat, ein Grund der Zeichen, greifbar würde: Die Hierarchie von Urbild und Abbild wird (in diesem Befund wird man Greiner folgen können) herbeizitiert, dabei aber zugleich parodiert, die Differenz zwischen der Vorlage und deren Umsetzung – und selbst zwischen Darstellung und Dargestelltem – wird so verwischt, daß alle möglichen Zeichenstrukturen aufgebrochen und verfremdet werden.³¹ Man könnte angesichts des Zerbrechens bislang als stabil betrachteter Zeichenrelationen Eve als diejenige Figur betrachten, die den Anderen reflektierend einen Schritt voraus ist: Sie, immerhin, weigert sich, einen Verweisungszusammenhang zwischen dem zentralen Signifikanten im Stück (dem zerbrochenen Krug) und dessen konventionellem Signifikat (der verlorenen Unschuld) anzuerkennen, während die Anderen an dieser Bezeichnungsrelation festzuhalten scheinen.³² Frau Marthe gar stellt im Eifer vielfältige (Kurz-)Schlüsse zwischen bezeichneten und bezeichnenden Wesenheiten her. Ob man Eve nun so viel zutrauen möchte oder nicht: Tatsächlich ist der zerbrochene Krug Zeichen des Zeichens; seine Vieldeutigkeit, Interpretierbarkeit und ›Offenheit‹ (wieder einmal darf eine Metapher auch buchstäblich genommen werden) verweisen auf die Krise des einst als lesbar und verständlich unterstellten Zeichens schlechthin.

V

Noch ein anderes Bild ist für das Lustspiel Kleists von zentraler Bedeutung, und auch dieses Bild ist verschwunden. Es war einst auf dem zerbrochenen Krug zu sehen und wird von Frau Marthe redseligst geschildert: als *verschwendenes* Bild. Die

³⁰ Jean Paul, Erklärung der Holzschnitte unter den zehn Geboten des Katechismus. In: Ders., Werke (wie Anm. 4), Bd. 4, S. 627–716.

³¹ Vgl. Greiner, Eine Art Wahnsinn (wie Anm. 15), S. 133.

³² Vgl. dazu Greiner, Eine Art Wahnsinn (wie Anm. 15), S. 135 ff.

Bildbeschreiberin läßt dabei sogar gleichsam jede der einst im Bild versammelten Figuren einzeln verschwinden. Engagiert, als gehe es um Variationen über das Thema Unsichtbarkeit, schildert Marthe, was die unsichtbaren Personen erdulden mußten, wie ihre unsichtbaren Körperteile unsichtbare Schläge und Stöße empfangen, wie die Blicke der verbliebenen Figuren ins Unsichtbare starren, wie vom einst Sichtbaren nurmehr Schatten übriggeblieben sind, wie Blicke und Körper ins Leere fallen. Schon ihre einleitende Frage, ob die Anwesenden den Krug sehen, dient nur als Anlaß der Feststellung, das Eigentliche sei unsichtbar, sie lockt die anderen also in eine Gesprächsfalle.

FRAU MARTHE. Seht ihr den Krug, ihr wertgeschätzten Herren?

Seht ihr den Krug?

ADAM. O ja, wir sehen ihn.

FRAU MARTHE. Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr;

Der Krüge schönster ist entzwei geschlagen.

Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts,

Sind die gesamten niederländischen Provinzen

Dem span'schen Philipp übergeben worden.

Hier im Ornat stand Kaiser Karl der fünfte:

Von dem seht ihr nur noch die Beine stehn.

Hier kniete Philipp, und empfing die Krone:

Der liegt im Topf, bis auf den Hinterteil,

Und auch noch der hat einen Stoß empfangen.

Dort wischten seine beiden Muhmen sich,

Der Franzen und der Ungarn Königinnen,

Gerührt die Augen aus; wenn man die eine

Die Hand noch mit dem Tuch empor sieht heben,

So ists, als weinete sie über sich.

Hier im Gefolge stützt sich Philibert,

Für den den Stoß der Kaiser aufgefangen,

Noch auf das Schwert; doch jetzo müßt er fallen,

So gut wie Maximilian: der Schlingel!

Die Schwerter unten jetzt sind weggeschlagen.

Hier in der Mitte, mit der heiligen Mütze,

Sah man den Erzbischof von Arras stehn;

Den hat der Teufel ganz und gar geholt,

Sein Schatten nur fällt lang noch übers Pflaster.

Hier standen rings, im Grunde, Leibtrabanten,

Mit Hellebarden, dicht gedrängt, und Spießern,

Hier Häuser, seht, vom großen Markt zu Brüssel,

Hier guckt noch ein Neugierger aus dem Fenster:

Doch was er jetzo sieht, das weiß ich nicht.

ADAM. Frau Marth! Erlaßt uns das zerscherbte Paktum,

Wenn es zur Sache nicht gehört.

Uns geht das Loch – nichts die Provinzen an,

Die darauf übergeben worden sind.

FRAU MARTHE. Erlaubt! Wie schön der Krug, gehört zur Sache! – (Vs. 644–679)

Nicht allein, daß dieses schöne Bild jetzt verschwunden ist: Kleist hat hinter ihm noch andere Bilder zum Verschwinden gebracht, nämlich die Vorlagen, an denen er sich bei seiner Bild-Erfindung orientierte. Von diesen Vorlagen weicht das zerschlagene Bild auf dem Krug in bestimmten Zügen ab, und gerade diese Differenzen sind sinnbildend. ›Verschwinden‹ läßt Kleist mit der Evokation der einstigen Krug-Bildszene nicht zuletzt auch jene *Idyllen*, welche sich bei Geßner auf dem Krug befunden hatten. Frau Marthes umständliche Rede enthält eine regelrechte Ekphrasis, und damit tritt Kleists Stück in eine intertextuelle Beziehung zu Homers ›Ilias‹, welche mit der Schilderung des Schildes des Achill das Ur- und Musterbild einer literarischen Ekphrasis enthält. Das in Homers Beschreibung auf dem Schild des Achilles angebrachte Bildwerk hatte programmatischen Sinn: Es handelte sich um die Darstellung eines abgeschlossenen, gestaltenreichen und harmonischen Kosmos, bei dem alle Einzelmomente ihre Funktion im Gefüge des (Bild-)Ganzen besaßen. Wie Gernot Müller betont hat, bestehen direkte Korrespondenzen inhaltlich-motivlicher Art zwischen den Bildbeschreibungen bei Homer und bei Kleist – also zwischen dem (imaginären) Bild auf dem Schild des Achill und den Krug-Szenen – und dies bei drastischer Verkehrung des Sinnes. Das bei Kleist evozierte imaginäre Bild nimmt sich auf der inhaltlichen Ebene aus wie die Zurücknahme des Bildes, von dem Homer gesprochen hatte.³³ Verdrehungen bestimmen auch die Darstellung selbst. Bei der (Homerischen) Ekphrasis ging es darum, das Bild anschaulich als Ganzes erstehen zu lassen. Hier geht es um das Zerreden eines zerbrochenen Bildes (vor Gericht). Kleists Verfahren kann mit Gernot Müller als ein ›Verzeichnen‹ von Vorlagen charakterisiert werden.³⁴ Ernst Theodor Voss hat weitere Anregungen und Vermittlungen aufgespürt, welche der im ›Zerbrochnen Krug‹ gelieferten Beschreibung des Bildes aus der niederländischen Geschichte zugrundeliegen. Der Spannungsbezug zur Darstellung verlorener Ganzheiten – vielmehr desillusionierter Visionen vom Ganzheitlichen – ist dabei stets entscheidend.³⁵

Frau Marthes Ekphrasis ist auf mehreren Ebenen bedeutsam. Nicht allein, daß sie dem zerstörten Krug nebst Bild mit ihren Worten zur Auferstehung verhilft, sie ignoriert auch die semiologische Differenz zwischen Zeichen (Darstellung) und Bezeichnetem (Dargestelltem), indem sie den Krug selbst als den Schauplatz der Ereignisse beschreibt, welche auf ihm dargestellt waren. Indem durch Frau Marthes Rede Zeichen und Bezeichnetes als eine Einheit behandelt werden, die sie eigentlich gar nicht sein können, legt der Text den Gedanken nahe, es gehe mit dem Plädoyer der naiven Frau um weitaus mehr als um ein Schmuckstück ihres Haushalts, nämlich um die Klage über den Bruch, der normalerweise zwischen Zeichen und Bezeichnetem verläuft. Das Paradies – nochmals sei daran erinnert – war der Ort ge-

³³ Vgl. Müller, Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen (wie Anm. 7), S. 130.

³⁴ Vgl. Müller, Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen (wie Anm. 7), S. 130f.

³⁵ Voss konstatiert einen »mehrfach gestaffelte[n] Rückverweis von Kleist über Schiller auf Vergil«. Voss, Kleists ›Zerbrochener Krug‹ im Lichte alter und neuer Quellen (wie Anm. 7), S. 364.

wesen, an dem alle Dinge ihren wahren Namen getragen haben, alle Zeichen wesenhaft mit dem von ihnen Bezeichneten verbunden waren. Frau Marthe, so scheint es, klagt nicht zuletzt über den Verlust dieses semiologischen Paradieses.³⁶ Die kuriosen Sprechweisen ›sprechen‹ also für sich. In der vordergründigen Absurdität und Falschheit einer Identifikation von Darstellung und Dargestelltem liegt die ›Wahrheit‹ von Frau Marthes Sprache.

Anknüpfend an den Vergleich, den Gernot Müller zwischen dem »Schild« und dem »Krug« anstellt, und zugleich einen Schritt darüber hinaus sei die These aufgestellt, *mit Kleists Stück gebe es um das Verschwinden der Bilder um des Textes willen*. Hierin gründet die Signifikanz der unsichtbaren bzw. unsichtbar gewordenen Bilder. Diese sind auf mehreren Ebenen im Spiel: (1) Die Vorrede bezieht sich auf ein Bild, das der Leser nicht sehen kann. Da sie Mutmaßungen und Verunklärungen, ja sogar eine falsche Angabe (über den Krug am Arm der Mutter) enthält, zehrt sie von der Unsichtbarkeit des Bildes – ganz zu schweigen davon, daß zudem von der Vorlage des Bildes in einer ebenfalls verunklarenden Weise die Rede ist, indem sie in die ›Niederlande‹ verlegt wird.³⁷ (2) Der Krug selbst ist als zerbrochener Krug (und er ist ja der Titel-Held) Träger eines unsichtbar gewordenen Bildes. Dieses unsichtbar gewordene Bild, das eine Episode aus der Geschichte der spanischen Niederlande zeigt, ist Gleichnis einer verlorenen Ganzheit und Harmonie – die als geschichtliche aber immer schon unreal war. Denn das (verschwundene) Bild auf dem Krug stellt – wie oben beschrieben – verklärend etwas als ganzheitlich dar, das den Ansatz zum Zerfall und Niedergang, den Keim von Gewalt und Zerstörung, schon in sich trug. (3) Bei Kleist ist der Krug als Träger eines verschwundenen Bildes ein Gleichnis der verlorenen Unschuld. Vermittelt wird dieser Gleichnischarakter zwar durch die sexuelle Konnotation des Bildes vom zerbrochenen Krug, aber es sei nochmals betont, daß es Kleist um Unschuld in einem ganz anderen und umfassenderen Sinn geht. Thematisiert wird der menscheitsgeschichtlich irreversible Prozeß des Verlusts der ›paradiesischen‹ Unschuld der Reflexionslosigkeit. Da die Geschichte nicht zurückgedreht werden kann, ist es logisch, daß der Krug zerschlagen werden und das Bild auf dem Krug verschwinden mußte; der hinkende Richter ist demnach das Exekutivorgan einer historischen Gesetzmäßigkeit. Das Bild des Repräsentanten kaiserlicher Macht stand für eine (in sich schon) illusorische Einheit, Harmonie, Unschuld. Die wahre Geschichte ist ein Prozeß der Fortbewegung von diesen Illusionen. *Der Text tritt (als Ganzer durch das Schauspiel und im Kleinen in Gestalt von Frau Marthes Beschreibung) an die Stelle des Bildes – er übernimmt dessen Stellvertretung.*

³⁶ Vgl. Greiner, Eine Art Wahnsinn (wie Anm. 15), S. 138f.

³⁷ Dieses Vor-Bild hat (angeblich) Kleist selbst nicht einmal gesehen.

VI

Die Beziehung zwischen Texten und Bildern war seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zeichen der einschlägigen Überlegungen Lessings, zumal seiner Kritik an einer voreiligen Analogisierung von Poesie und Malerei, erörtert worden. Lessing hat – so meine These – auch die medientheoretischen Grundlagen für die Kleistsche Prozessualisierung von Bildern bereitgestellt. Im 1766 auszugsweise publizierten ›Laokoon‹ hebt Lessing bekanntlich den Unterschied im Wahrnehmungsmodus einerseits von Bildern und andererseits von (poetischen) Texten hervor: Jene werden simultan, letztere sukzessiv rezipiert.³⁸ Der Maler sei dem Augenblick (also: der Gegenwart) verpflichtet, vermöge stets nur einen bestimmten Moment einer Handlung, eines Ereignisses darzustellen. Der Dichter hingegen stelle Sukzessives dar, sei also keineswegs an den Augenblick gebunden. Die eigentliche Aufgabe des Dichters sei die Darstellung von ›Handlungen‹, und er dürfe, ja, er müsse seine Gegenstände entsprechend wählen; dem Gemälde gehe jene zeitliche Dimension ab, welche für den poetischen Text gerade konstitutiv sei.³⁹ Wer auch immer seit Lessing Literatur und Malerei miteinander verglich, konnte hinter den ›Laokoon‹-Befund nicht zurück; seither werden Bilder als statisch, Dichtungen als prozessual einander gegenübergestellt. Mit Bildern ist im Horizont der von Lessing stimulierten Medienästhetik Momentaneität und Statik, mit Dichtungen Prozeßhaftigkeit schlechthin konnotiert. Orientiert man sich an dieser Differenzierung, so entspricht es Kleists geschichtsphilosophischem Konzept, daß der Text (als etwas Prozessuales) das Bild (als etwas Statisches) aufhebt. Geschichte qua Prozeß beruht auf der Vertreibung aus dem Paradies der Geschichtslosigkeit – und darum findet sie die ihr gemäße Darstellung im Text, ja sie vollzieht sich mit und in dem Text. Charakteristisch für den literarischen Prozeß (als einem Modell des Geschichtsprozesses) ist es, vom Momentanen, Statischen, Scheinbar-in-sich-Ruhenden des Bildes *auszugehen* und *es in Bewegung zu versetzen* bzw. – und hier liegt die eigentliche Kleistsche Pointe – seine eigene immanente Geschichtlichkeit darzulegen. Denn das ›geschichtslose‹ und statische Bild ist wie das Paradies ein bloßes ideelles Konstrukt. (Und der Krug zeigte entsprechend eine historische, keine paradiesische Szene.) *Bildbeschreibung* und (literarisch-dramatische) *Bildinszenierung* als die Verwandlung eines Bildes in einen ›Prozeß‹ ist ein programmatischer Vorgang, bei dem das Ausgangssubstrat, also das Bild, eine bis zur Auflösung und Zersetzung gehende Verzeichnung erfahren mag; aber gerade darin spiegelt sich Geschichte als ein Prozeß der Fortbewegung von (gedachten) Ursprüngen. Die Handlung des

³⁸ Lessing spricht aus dem Blickwinkel des Rezipienten von Kunst und Literatur und betont: »Nichts nötiget [...] den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führt sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft.« Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1976, S. 27 (IV. Stück).

³⁹ Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 38), S. 114.

Kleistschen Lustspiels hat als solche Modellcharakter, insofern sie komplexe Spiegelungsbeziehungen inszeniert und um-spielt: Assoziativ bzw. metaphorisch miteinander verknüpft sind das ›Bild‹, das Konzept des ›paradiesischen Urzustandes‹, ›Unschuld‹, ›Statik‹ und (illusorische) Harmonie. All dies ist dazu bestimmt, aufgehoben, unsichtbar zu werden. Der literarische Text, der vordergründig (als Drama zum Bild oder als dramatische Ekphrasis) nur ein Substitut des Bildes ist, betreibt im doppelten Sinn die Aufhebung des Bildlichen, das heißt: die kritische Reflexion und Destruktion des ›Paradiesischen‹ in seiner Statik. Er verwandelt es in ›Geschichte‹. Die Lessingsche Dichotomie von Prozeß und (fruchtbarem) Augenblick wird also mit der geschichtsphilosophischen Thematik von Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit kurzgeschlossen. Kleist macht aus Lessings Medientheorie ein geschichtsphilosophisch akzentuiertes Gleichnis über das (vermeintlich) Nicht-Geschichtliche und das Geschichtliche, das Statische und das Prozessuale. Damit verfährt er mit Lessings Medientheorie analog wie mit der Sündenfall-Geschichte: Er nimmt sie beim Wort und deckt eben dadurch ihr metaphorisches Potential auf. (Wörtlich und zugleich metaphorisch genommen wird insbesondere der Ausdruck ›Idylle‹, also ›Bildchen‹. Die Aufhebung der ›Bildchen‹ korrespondiert der der ›Idylle‹.) ›Der zerbrochne Krug‹ korrespondiert mit dem Konzept des ›aufgehobenen‹ Bildes (Eidolons) auf zwei Ebenen: *erstens* indem das Stück selbst seinen Ausgang von einem Bild nimmt, dessen Nicht-Sichtbarkeit dabei aber voraussetzt und gleichsam ausbeutet (Hier wurde das Bild schon durch den Text, das Statische durch das Prozessuale zum Verschwinden gebracht – wobei aber zu bedenken ist, daß das Bild den Ausgangspunkt bildete und als solches unverzichtbar war); *zweitens* durch die Erzählung von Frau Marthe, die das verschwundene Bild auf dem Krug beschreibt. Dadurch wird das Thema des Unsichtbarwerdens und der Abwesenheit auch inhaltlich ins Spiel gebracht. Frau Marthe muß deshalb so viel über das verschwundene Bild auf dem Krug reden, weil das Verschwinden des Bildes Thema und Grundlage des Dramas ist. In dieser Eigenschaft ist das Drama ein geschichtsphilosophisches Gleichnis, das mit dem ›Marionettentheater‹-Aufsatz korrespondiert.

Erscheint die Beziehung zwischen Bildern und Sprache schon bezüglich Kleists Vorrede und Frau Marthes Ekphrasis tief ambig, so ließe sich dafür neben dem Beispiel des ominösen ›niederländischen‹ Kupferstichs und des redselig herbeizitierten, gleichwohl unsichtbaren Kruges noch ein weiteres Beispiel anführen, das die Interpreten vor ein Rätsel gestellt hat, wobei die mittlerweile vorgeschlagenen Lösungen in ihrer Unterschiedlichkeit jene Rätselhaftigkeit eher zu bestätigen scheinen. Gemeint ist das Bild des »Spanierkönigs« (Vs. 2370), das im sogenannten »Variant« des Schlusses von Kleists Drama erwähnt wird, den Kleist selbst dem Erstdruck von 1811 beigelegt hatte. Der Gerichtsrat Walter verweist Eve – die er von der Wahrheit seiner Auskunft über Ruprechts Militärdienst überzeugen will, indem er einen Beutel mit Münzen als Pfand seiner Aufrichtigkeit einsetzt, das Eve zufallen soll, falls er die Unwahrheit gesagt hat – im »Variant« an eine bildliche Darstellung auf diesen Münzen: »Vollwichtig, neugeprägte Münzen sinds, / Sieh

her, das Antlitz hier des Spanierkönigs: / Meinst du, daß dich der König wird betrügen?« (Vs. 2369–2371) Die Frage ist gut, um es umgangssprachlich zu sagen: Wie wohl sollte der Spanierkönig auf eine niederländische Münze kommen, da die Niederlande doch 1648 ihre Unabhängigkeit von Spanien gewonnen hatten? Wiederum ergibt sich eine spezifische Ambiguität des Dramentextes selbst daraus, daß das »Antlitz [...] des Spanierkönigs« (Vs. 2370) als solches natürlich unsichtbar bleibt und durch den Text ersetzt wird, der es nennt. Prinzipiell offen – und gegebenenfalls von jeder Inszenierung neu zu beantworten – ist nun erstens die Frage, ob diese Nennung eines historisch »unmöglichen«, weil anachronistischen Bildes im Dramentext durch die gestische Präsentation einer wirklichen, dem Publikum sichtbaren Münze unterstützt werden soll und inwieweit ein Zuschauer überhaupt physisch in die Lage zu versetzen wäre, hier irgend etwas – was auch immer – zu sehen. Zu fragen ist zweitens aber auch, ob Walter sich des Anachronismus seiner Behauptung bewußt ist, ob er also mit seiner Berufung auf die Verlässlichkeit des wahrheit-verbürgenden königlichen »Antlitzes« hier eine bewußt falsche Angabe zur Münze macht und damit am Ende, das die rechtliche Ordnung wiederherzustellen vorgibt, dreisterweise lügt und demnach neuerlich ein Betrugsmanöver an Eve inszeniert. Daß die eigentümliche Szene in der Variant-Fassung das Ende des Stückes darstellt, könnte eine solche Deutung provozieren, insofern damit gleichsam die »Geschichte« zirkulär verlief: Dem »Fall« am Anfang entspräche ein neuerlicher »Fall«. Oder sollte Walter sich selbst irren? Was aber zeigen dann die Münzen, die er als Wahrheitspfand einsetzen möchte, wirklich?

Da sie das »Antlitz [...] des Spanierkönigs« aus historischen Gründen eigentlich nicht zeigen können, als Münzen aber irgend etwas zeigen müssen, so ergibt sich eine *zweifach gestufte Alternative*: Entweder sie zeigen tatsächlich das Antlitz eines »Spanierkönigs« und sind folglich »falsche« Münzen – und dann stellt sich die auf der Basis des Dramentextes unbeantwortbare und allenfalls interpretatorisch zu erörternde Frage, wer sie gefälscht hat und ob Walter *entweder* bewußt Profit aus dieser Falschmünzerei zieht (was seinen Status als Repräsentanten der aufzudeckenden Wahrheit und der wiederherzustellenden Ordnung tief ironisieren würde) *oder* ob er selbst Opfer eines Betrugs ist (was ihn als Sach-»Walter« der Wahrheit nicht minder beschädigen würde). *Oder* aber die Münze zeigt keinen »Spanierkönig«, und Walters Bild-Kommentar ist demnach ein »falscher« Kommentar, ein falscher Text zum Bild. Dann ist Walter *entweder* ein bewußter *oder* ein unbewußter Fehlinterpret. Im ersten wie im zweiten Fall würde erneut ein Beispiel dafür gegeben, wie Wörter Bilder kolonialisieren, sie ihren eigenen Intentionen assimilieren, sie uminterpretieren und gemäß sprachlichen Sinnzuschreibungen in etwas anderes verwandeln können – und zwar bis hin zur völligen Verdrehung historischer Sinn-Bilder, denn bezogen auf die Geschichte der Niederlande ist ein falsch plazierter »Spanierkönig« ja eine Verfälschung der Geschichte selbst. Von der Intentionalität dessen, der zu einem Bild eine historisch »falsche« Aussage macht, ist dieser Verwandlungs- und Kolonisierungseffekt unabhängig, ja, die Intentionalität ist nicht

einmal feststellbar – ebenso wie auch die Wahrheit des Inneren stets eine ›black box‹ und das, was dieses Innere an Handlungen erzeugt, bezogen auf seine unsichtbaren Motive ambig bleiben.

Der Zuschauer und Leser Kleists mag sich anlässlich der verwirrenden Vielfalt an Möglichkeiten damit trösten, daß er ja ohnehin *nichts* sieht. Für das Dramenpublikum ist jene doppelt gestufte Alternative, was wirklich auf der Münze ist und warum gegebenenfalls eine falsche Interpretation geliefert wird, eigentümlich abstrakt. Denn das Bild auf der Münze muß auch bei einer Drameninszenierung dem Publikum unsichtbar bleiben, selbst wenn die Münze sichtbar präsentiert wird. (Unsichtbar bleibt die Münze natürlich auch dem Leser der Druckfassung, wie Kleist bewußt gewesen sein muß, als er den »Variant« zum Druck beförderte.) Unabhängig davon, was es mit dem mysteriösen »Spanierkönig« auf sich hat,⁴⁰ kommen darin schließlich sämtliche denkbaren Alternativen wieder zusammen: daß das Publikum weder die Bildvorlage Kleists, noch das heile Bild auf dem Krug, noch die Münze sieht und das Bild in jedem der drei Fälle durch ein Stück Text ersetzt bekommt. Wie der Krug in seiner Eigenschaft als Träger eines unsichtbaren Bildes, das durch Worte ersetzt wird, so ist auch die Münze des Gerichtspräsidenten als Objekt schon symbolisch bedeutsam: Münzen sind als Repräsentanten virtueller Warenwerte und als abstrakte Tauschobjekte, deren Gegenwert sich beliebig konkretisieren kann, Inbegriff der ›Repräsentation‹, also gleichsam ›Repräsentationen der Repräsentation‹ als Prinzip. Insofern besteht eine Korrespondenz zwischen der Funktion von Münzen, für beliebige Tauschobjekte stehen zu können, und der Rede über das »Antlitz [...] des Spanierkönigs«, die prinzipiell auch ganz Unterschiedliches bedeuten kann. Münzen stehen auch in ihrer Eigenschaft als Kombinationen aus Kopf und Zahl, also aus Bild und (Ziffern-)Text, in Korrespondenz zur Thematik des ›Zerbrochenen Krugs‹. Denn es ist ja die Zahl, also die Nennung des abstrakten Tauschwertes auf der Münze, welche festlegt, was das auf der Kehrseite sichtbare Bild wert ist. Umso signifikanter erscheint es, daß eine in einer Dramenszene verhandelte Münze notgedrungen eine unsichtbare Münze ist, weshalb jede Deutung der rätselhaften Szene von dieser Erwägung ihren Ausgang nehmen sollte

⁴⁰ Ambig ist übrigens ja auch die Reaktion Eves auf die Bemerkung des Gerichtspräsidenten über das »Antlitz [...] des Spanierkönigs«: »O lieber, guter, edler Herr, verzeiht mir. / – O der verwünschte Richter!« (Variant, Vs. 2372f.) Hat sie wirklich etwas gesehen? Und wenn ja: Hat sie das Bild auf der Münze erkannt? Aber als was? Und worauf beziehen sich ihre beiden Ausrufe? Auf Adam und Walter als Antagonisten? Oder auf eine und dieselbe Person? Gegenüber der Vielfalt an denkbaren Deutungen sei als gemeinsamer Ausgangspunkt aller Lesarten betont, daß es wiederum ein unsichtbares Bild ist, um das hier die Rede kreist, und daß der Gestus des Vorzeigens als eines vermeintlichen Sichtbarmachens (»Sieh her«, Vs. 2370) eine falsche Fährte ist, weil der Blick des Betrachters (und vielleicht auch der Eves) das fragliche Bild niemals erreichen kann. In dieser Hinsicht führt Walter das Publikum tatsächlich in die Irre, absichtlich und bewußt oder nicht. Aber für den Gang der Handlung kommt es ja auch gar nicht darauf an, daß wir das Bild sehen, im Gegenteil: Es ist die Rede über das Bild, welche den dramatischen Konflikt vorwärts und seiner vorläufigen Auflösung oder vielmehr: seiner Vertagung zutreibt.

– vor allem in einem Stück, das sich insgesamt, beim Titel begonnen, ebenfalls einem unsichtbaren Objekt widmet. »Krug« und »Münze« sind Symbole für mancherlei, sie sind Symbole des Symbolischen, Zeichen des Zeichens, sie sind aber insbesondere Konkretisierungen der Hauptgleichnisse, die im Abendland zur Charakteristik von Sprache und Wörtern selbst eingesetzt worden sind: Einmal mehr werden Sprachbilder beim Wort genommen. Der Krug verweist auf die bei der Beschreibung sprachlicher Prozesse und Funktionen gebräuchliche Dichotomie von Inhalt und Form, die Münze auf die Deutung der Wörter als »Spielmarken« für Ideen oder Begriffe, wie sie vor allem der britische Empirismus favorisiert hatte. Für die empiristischen Sprachkritiker, etwa für Berkeley, ist ein Wortgebrauch, der nicht durch die Präsenz klarer Ideen »gedeckt« ist, eine Art Falschmünzerei. Bei Kleist allerdings ist der Krug zerbrochen und die Münze vermutlich nicht gedeckt. Die Wörter sind keine gefügigen Repräsentanten identifizierbarer Werte, sondern sie sagen, was sie wollen. Auf eine verquere Weise, die an die Idee einer auf dem Weg um die Erde »von hinten« wiedergewonnenen Unschuld erinnert (SW⁷ II, 342), korrespondiert die verfänglich vieldeutige Rede über das Bild auf der Münze dem Wesen der Münze. Es ist ein Platzhalter für virtuelle Bedeutungen, eine festlegbare, identische Bedeutung hat es nicht. Die Rede (Walters) selbst, die Sprache des Dramentextes ist also eine Münze, weil sie Verschiedenes und Widersprüchliches denotiert. Entscheidend ist, daß man nur die Rede vernimmt oder liest und keine Bilder sieht, denn die Bilder wären eindeutig, wie es die Rede niemals sein kann und will. Bilder (als Abbilder) stellen entweder dieses oder jenes dar, sie gestatten eine »paradiesisch« einfache Interpretation, sie unterliegen – sofern es um die Frage geht, ob sie etwas Bestimmtes darstellen oder nicht – der binären Logik des Entweder-Oder. Sprache und Rede hingegen sind jenseits dieser Alternative.

Das Bemerkenswerte an Kleists »Variant«-Szene ist nun, daß genau die inhärente Vieldeutigkeit von Sprache und Rede in der Szene um das in Wörtern repräsentierte unsichtbare Bildnis auf der Münze sinnfällig gemacht wird, wobei sich kein besseres Symbol der Sprache hätte finden lassen als das der Münze. Doch nicht der sichtbaren und entzifferbaren Münze, die für »etwas« steht, sondern der Münze, die man nicht erkennen kann.⁴¹ Zum Teil sind die Interpreten des »Zerbrochenen Krugs« über

⁴¹ Von der Kleistforschung sind verschiedene Interpretationen der Szene um den Spanierkönig vorgeschlagen worden. – Zu den genannten Alternativen hinzu trat dabei die Erwägung, ob sich Kleist selbst geirrt haben könnte, die immerhin indirekt ins Spiel kommt, wo ausdrücklich betont wird, daß Kleist eine absichtliche »Falschprägung« vornimmt. Dirk Grathoff hat die Auffassung vertreten, mit dem anachronistischen Hinweis auf den »Spanierkönig« handle es sich »um eine vom Autor bewußt intendierte Falschprägung«. Grathoff, *Der Fall des Krugs* (wie Anm. 13), S. 304. Grathoff bemerkt zum »Spanierkönig«, es gehe »um die Frage, ob Münzen als konkrete Zeichen für ein abstraktes Bezeichnetes eintreten, ob die konkreten Erscheinungen noch mit der abstrakten Wahrheit, dem Wesen übereinstimmen« (S. 305). Grathoff zufolge »unterscheidet sich der Sinngehalt des »Variants« nicht unerheblich von der Zweitfassung: dort soll Eves Vertrauen in den Staat tatsächlich wiederhergestellt [...] werden, hier, im »Variant«, soll ihr die veränderte geschichtliche Wahrheit ins Bewußtsein rücken, so daß sie sich nur resignativ der

gebrechlichen Einrichtung der Welt, sprich: der Beliebigkeit der Moderne, fügen kann« (S. 308). Grathoff unterstellt also, Kleist habe Walter im »Variant« bewußt als bewußten Betrüger auftreten lassen, was nicht auszuschließen, aber angesichts der Unsichtbarkeit der Münze selbst auch nicht zu beweisen ist. An jene These von der doppelten Falschmünzerei jedenfalls knüpft sich bei Grathoff die Spekulation, es scheine »Kleist dabei [...] nicht um die Niederlande des 16. oder 17. Jahrhunderts gegangen zu sein«, sondern eher um zeitgenössische Anspielungen auf französische Geldprägungen mit Napoleons Bildnis (S. 312). – Diverse neuere Studien zum »Zerbrochenen Krug« haben die Beliebigkeit der Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem in den Mittelpunkt der Deutung gestellt. Vgl. Peter Michelsen, *Die Lügen Adams und Evas Fall*. Heinrich von Kleists »Der Zerbrochene Krug«. In: *Geist und Zeichen*, Festschrift für Arthur Henkel, hg. von Herbert Anton, Bernhard Gajek und Peter Pfaff, Heidelberg 1977, S. 268–304. Bernhard Greiner hat die Frage nach der Kontingenz von Bezeichnungen und Bedeutungsrelationen vertiefend erörtert. Vgl. Bernhard Greiner, *Eine Art Wahnsinn* (wie Anm. 15), S. 130–146; Ders., *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst*, Tübingen und Basel 2000. Greiners dekonstruktivistisch geprägte Kleist-Exegese stellt ins Zentrum die These, das »Zerbrochene« sei das »Vollendete«, während »die »Vollendeten«, die in ihrer gesicherten bürgerlichen Existenz heilen Figuren, in Wahrheit die zerbrochenen« seien – diejenigen, welche sich in ihrer Verblendung »in einem in sich schlüssigen Interpretationssystem geborgen glauben und dieses als ein mögliches Wahnsystem gar nicht zu befragen vermögen« (S. 102f.). – Wolf Kittler erinnert anlässlich der intrikaten Falschmünzerei Walters an ein mögliches historisches Vorbild der Münze, den sogenannten Geusenpfennig, der allerdings kein wirkliches Zahlungsmittel war. Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie*, Freiburg 1987, S. 101f. – Ethel Matala de Mazza diagnostiziert in ihrer rezenten Abhandlung allerdings, daß sowohl Kittlers als auch Grathoffs Deutungen »hinter die komplexen Repräsentationsverhältnisse in der Komödie zurück« fallen. Ethel Matala de Mazza, *Recht für bare Münze. Institution und Gesetzeskraft in Kleists »Zerbrochenem Krug«*. In: *KJb* 2001, S. 160–177, hier S. 172. Matala de Mazza verfolgt beim Versuch der Deutung der Passage eine andere Spur, indem sie den Krug und die Münze in eine Beziehung setzt und darauf hinweist, daß mit der (fingierten) Plazierung des Bildnisses des Spanierkönigs auf der Münze »in einer Geste der Kompensation das Bild jenes Souveräns wiederhergestellt [werde], der auf dem Krug Recht und Legitimität verbürgte« (S. 172). Dabei allerdings führe »gerade der offenbare Anachronismus vor Augen, daß es sich bei dieser wiederaufgerichteten Legitimationsinstanz um eine »Fiktion des Politischen« [Pierre Legendre] handelt« (S. 172f.). Der »falsche« König, so Matala de Mazza, »weist sich selbst aus als eine imaginäre Institution. Sein Bild ist eine Setzung, die repräsentative Stellvertretung nur in dem Maße heißen kann, wie sie den abwesenden Grund der Gesetze ersetzt« (S. 173). Zu erinnern ist aber daran, daß der falsche König ja nicht sichtbar ist und nicht einmal entschieden werden kann, in welcher Hinsicht er »falsch« ist. Insgesamt spricht Matala de Mazza vom »Bild des Königs auf der Münze« so, als existiere es und als sei klar, daß es das »Bild des Spanierkönigs« ist (S. 172f.), und sie erörtert davon ausgehend seine Bedeutungen und seine Funktion für das Stück. Ihre These ist, daß hier ein »Grund« des Rechtes gesetzt wird, der sich auch als *gesetzter* Grund als tragfähig erweist, als geeignet, Ordnung wieder herzustellen und Vertrauen zu schaffen. Der »falsche« Gulden, so Matala de Mazza unter Berufung auf den Rechtshistoriker Pierre Legendre, sei »Metapher jener unverzichtbaren »Fiktion des Politischen«, auf der politische Ordnungen beruhen, sie sei ein »Sinnbild für die Kraft der imaginären Institution« (S. 174). Und die Sprache erhalte »als Medium der Konfliktlösung eine Chance« (S. 176). »Die Münze, mit der Walter auf wahrhaft theatrale Weise Wahrheit *gibt*, ist Repräsentation und inaugurale Setzung in einem« (S. 176). Wie es weiter heißt, »bürgt das Guldenstück mit dem Bild des Königs dafür, daß ein imaginäres Gerüst die Bedeutungslast der Worte trägt und sie auf Abstand zu den Dingen hält« (S. 177): Aber wofür könnte ein »Bild« bürgen, bei dem es sich um ein nur sprachlich repräsentiertes Bild handelt? Eher tragen doch

den »Spanierkönig« und sein Rätsel schnell hinweggegangen.⁴² Andere hielten die Nennung des »falschen Königs« für einen Fehler Kleists.⁴³ Grathoff sieht den Fall des Spanierkönigs als Beitrag Kleists zur Auseinandersetzung mit der Frage, »ob Münzen als konkrete Zeichen für ein abstraktes Bezeichnetes eintreten, ob die konkreten Erscheinungen noch mit der abstrakten Wahrheit, dem Wesen übereinstimmen.«⁴⁴ Allerdings liegt eine ironische Pointe ja darin, daß das »konkrete Zeichen«, die Münze, was auch immer sie decken soll, ja gar nicht sichtbar ist, sondern selbst Gegenstand der Repräsentation.

wohl die Worte »die Bedeutungslast« des Bildes als umgekehrt. Matala de Mazzas Schlußfolgerung, »Der Zerbrochne Krug« mache vor, »wie man sich darin übt, etwas zu sehen, was nicht zu sehen ist« (S. 177), ist wegen ihrer geistvollen Paradoxie nicht von der Hand zu weisen, doch man könnte ebenso behaupten, das Stück mahne dazu, nicht vorzugeben zu sehen, was nicht zu sehen ist. – Erhellende Überlegungen zur Beziehung zwischen Bildern und Sprache bei Kleist enthält die rezente Studie von Helmut Pfotenhauer, Kleists Rede über Bilder und in Bildern (wie Anm. 9). Pfotenhauer zufolge ist die sogenannte Kant-Krise Kleists in Sprachkritik gegründet, und Kleists Werk versuche, hiervon ausgehend, »nicht [...] die Krise der Sprache zu beheben, sondern sie selbst zu gestalten« (S. 127). Pfotenhauers besonderes Interesse gilt der Einholung der Kunst, der ikonischen Zeichen, in die Sprache (S. 136). Er betont vor allem das Kleistsche Arrangement von tableaux als Versuche, literarische »Augen-Blicke« zu evozieren: »Das Simultane [...] des Verschiedenen, seine Gegenwart im Raum, ist das Gesetz des Bildes. Bilder, reale und umgedichtete, verdichtete oder tableaux, sind Keimzellen von Kleists literarischer Phantasie; eben weil sie in der Sprache mehr als diese sonst zu malen verstehen – die Koinkidenz des diskursiv Disparaten. Wie bei kaum einem anderen Autor ist daher die Rede vom dramatischen Bild oder eben vom tableau [...] berechtigt, ja wörtlich zu nehmen« (S. 141). Diese von Pfotenhauer beobachtete Tendenz des Dramatischen, zum Bild zu gerinnen, ist die eine Seite der spannungsvollen Beziehung von Bildern und Sprache bei Kleist. Die andere Seite ist geprägt durch den Prozeß der Auflösung von Bildern in Rede, also durch einen Prozeß, der auf das Verschwinden der Bilder hinausläuft. Überzeugend erscheint die auf Kleists Äußerungen zu wirklichen Gemälden gemünzte Diagnose: »Kleist beläßt die Bilder nicht, er erschreibt sie sich – zum Teil sehr frei, eigenwillig, selektiv, aber doch durch das ikonische Medium im Hinblick auf seine Sprachbilder immer wieder inspiriert. So entstehen komplexe, mehrschichtige und im Grunde unanschauliche Bilder. Wie die Sprache durch Bildelemente zum Aussprechen des Unausprechlichen getrieben wird, so werden die Bilder durch ihre Versprachlichung abstrakt und amimetisch – lange bevor sie es in der bildenden Kunst sind« (S. 145f.).

⁴² So meint Jochen Schmidt, das Bild des Königs sei unwichtig, entscheidend sei die »Prägung der Gulden als Zeichen ihrer Echtheit«. Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, S. 149–156, hier S. 155.

⁴³ H. H. J. de Leeuwe sprach von einer »arge[n] Entgleisung«, zumal da »das Antlitz des gehaßten Tyrannen zum Symbol des Vertrauens« gemacht werde. H. H. J. de Leeuwe, Heinrich von Kleist und die Niederlande. In: Duitse Kroniek 13 (1961), S. 123–145, hier S. 140.

⁴⁴ Grathoff, Der Fall des Krugs (wie Anm. 13), S. 305.

VII

Kleist evoziert die Dichotomien von mythischer Ursprünglichkeit und Geschichte, unvermittelter Wahrheit und Zeichen, Paradiessprache und historischen Sprachen, Bild und Sprache. Das jeweils erste Korrelat ist jedoch imaginär, nur ein gedankliches Konstrukt, eine Projektion, eine (vorzugsweise nach »rückwärts« projizierte) utopische Wunschvorstellung. Das »Paradies« wird (nur) von jenseits des Paradieses imaginiert; der »mythische Ursprung« wird von einem Standort innerhalb der Geschichte erdacht; die Idee einer »unvermittelten« (absoluten) Wahrheit wird von Zeichen umschrieben; die Paradiessprache wird mittels der historischen Sprachen thematisiert und ist deren Funktion. (Bilder gibt es – immerhin – sogar »wirklich«, nicht aber in Kleists Stück, auch wenn dieses von einem Bild seinen Ausgang nimmt, einen bebilderten Gegenstand ins Zentrum stellt und mithilfe eines Bildes zu Ende gebracht wird.) Wie das jeweils erste Korrelat bei den genannten zweistelligen Relationen im jeweils zweiten aufgehoben ist, so ist bei Kleist das Bild im Text *aufgehoben*. Solche Aufhebung vollzieht sich auf zwei Ebenen: Die Krug-Ekphrasis der Frau Marthe ist ein Parallelprojekt des Dramas selbst.⁴⁵ Geschichte und Wörter gehören zusammen, insofern sie sukzessiv und »transitorisch« sind. Die Fixierung von transitorischer Rede zur Schrift – als eine Annäherung ans Bild – wird im Stück entsprechend kritisch reflektiert: Adams Schriftstücke (die Eve nicht einmal lesen kann) sind Wische – lügenhaft, rein taktisch motiviert und schließlich verworfen. Das Drama als Medium des zeitlich ablaufenden Wortes ist wie kaum ein anderes geeignet, die Zeitlichkeit von Sprache sowie die daraus resultierende Prädisposition der Sprache zur Darstellung von »Geschichte« zu reflektieren.⁴⁶ Dem Drama analog – und zugleich integrierbar – erscheint unter diesem Aspekt die mündliche Erzählung.⁴⁷ Zu den kuriosesten und zugleich erhellendsten sprachlichen »Zufällen« gehört es, daß das Wort »aufheben«, welches die ambige Relation zwischen Bild und Text bei Kleist am besten kennzeichnet, selbst ambig ist.

⁴⁵ Zuerst war der Krug, das Bild, da; jetzt ist er in Sprache »übersetzt« worden; die Beschreibung hat den Krug als bildhaftes Konkretum abgelöst, ersetzt ihn notgedrungen. Dies ist eine mögliche Lesart. Aber andererseits verhält es sich auch umgekehrt: Eigentlich hat es ja – was der Dramenleser oder Zuschauer ebensogut weiß wie Kleist selbst – den Krug nie gegeben; er ist (als verschwundener Krug) ein Teil der dramatischen Fiktion. Der Text fingiert, es habe den Krug gegeben, den er, der Text, nun ersetze. Wenn man den Krug als Symbol der Ganzheit, des »paradiesischen« Zustandes der Unschuld und der Wahrheit, betrachtet, dann ist das »Paradies« entsprechend auch nur eine poetische Fiktion, aufgehoben in Texten.

⁴⁶ Auch Lessing argumentierte, indem er Poesie als Zeitkunst gegen die Malerei absetzte, vorrangig aus der Perspektive des Dramatikers.

⁴⁷ Vgl. Grathoff, *Der Fall des Krugs* (wie Anm. 13), S. 305 über den »Variant«: »Eve erzeugt Walter also durch Sprache, durch Erzählen, das eine Weise der Kunst ist; deshalb ist die Form des chronologischen Erzählens im »Variant« so bedeutsam [...]. Das ästhetische Erzählen steht bei Eve für Wahrheit ein, so wie früher ein anderes Kunstwerk für Wahrheit einstand: der zerbrochne Krug.«

Kleist demonstriert, daß das geschichtliche Subjekt nicht ›im Bild‹ ist. Von der Geschichte gibt es kein ›Bild‹. Bilder können der Geschichte nie wirklich gerecht werden, da Geschichte – so Lessing – nur »transitorisch« zu denken ist und damit keinen adäquaten Gegenstand bildlicher Darstellung liefert.⁴⁸ (Hier soll nicht unterstellt werden, daß Kleist das Genre des Historienbildes abgelehnt hätte; es geht um den metaphorisch-programmatischen Sinn der Verknüpfung von Text, Geschichte und ›Transitorischem‹ als Antagonisten dessen, was sich im Bild auf einen Moment fixieren ließe.) ›Der zerbrochne Krug‹ betreibt Bildkritik im Ausgang von Bildern, vor allem Kritik von Geschichts-›Bildern‹. Metaphorisch gesprochen müssen die Bilder dort verschwinden, wo es um Geschichte und Geschichtlichkeit geht. Besonders programmatisch erscheint es, wenn sie in Sprache aufgelöst, in Text-Prozesse transformiert werden. Eine andere Ursache, im Hinblick auf Geschichtlichkeit das Medium der Dichtung in seiner Prozeßhaftigkeit gegen das der Bilder auszuspielen, liegt in der Offenheit von Prozessen gegenüber der Abgeschlossenheit von Bildern. Kleist legt sein Lustspiel so an, daß es kein definitives Ende besitzt. Adam wird zuletzt beim Laufen beobachtet, Frau Marthe auf den Weg durch die Instanzen geschickt.⁴⁹ Die Wahrheit ist keine ganze – und so findet sich ein Abglanz von Wahrheit nur im Ge- und Zerbrochenen, Fragmentarischen, Partikulären.⁵⁰ Die Sprache hingegen ist prozessual und schildert Prozessuales (und Offenes), und damit erscheint sie als das Medium, in dem Geschichtliches zur Darstellung gebracht werden kann. Als etwas Prozessuales, von dem man nicht weiß, wohin es einen führt – dazu äußert sich Kleist in seinem Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ –, kann die Sprache als Gleichnis der Geschichte selbst ausgelegt werden; wie der Geschichtsprozeß kein feststellbares Telos hat, so zielt der Sprachprozeß nicht auf eine festgelegte Wahrheit. Der Mensch als sprachliches wie als geschichtliches Wesen ist dazu bestimmt, sich zu verlaufen, zu straucheln: über die eigene Rede womöglich, wie Adam, aber auch über Bilder. Kleists Text stellt Beispiele solchen Strauchelns vor, er hebt die Bilder, auf die er sich (unausdrücklich) bezieht, im literarischen Prozeß auf, in mehr als einem Sinn.

⁴⁸ »Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt.« Lessing, Laokoon (wie Anm. 38), S. 23. Ungeeignet für eine bildkünstlerische Darstellung sind »[a]lle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können« (S. 23).

⁴⁹ Zum »Sinn des offenen Schlusses« vgl. Grathoff, Der Fall des Krugs (wie Anm. 13), S. 310.

⁵⁰ »Der Krug, auf dem ja, wie wir in der Erzählung Frau Marthens hören, eine umfassende Ordnung der Welt abgebildet war, und der darum ›der Krüge schönster‹ war (V. 647), ist zerbrochen und bleibt zerstört. Alle Prozesse, juristische und dramatische, können sich nur noch mit einzelnen Scherben befassen, höchstens Hypothesen aufstellen über deren sinnvollen Zusammenhang, den niemand mehr sehen wird.« Ribbat, Babylon in Huisum (wie Anm. 14), S. 136f.

DOROTHEA VON MÜCKE

›PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG.
EIN SCHAUSPIEL‹ ODER
DIE ÄSTHETIK DER VERKLÄRUNG

Am 13. Dezember 2001 wurde vor der National Gallery in Washington Frank Stellas Skulptur ›Prinz Friedrich von Homburg, Ein Schauspiel‹ eingeweiht. Trotz ihres Umfangs (9,40 × 11,90 × 10,40 Meter) und ihres Gewichts von nahezu neun Tonnen wirkt die Skulptur transparent und leicht und scheint über dem Boden zu schweben. Nur an sieben Stellen berühren verankerte Stahlseile und diagonal emporragende Stahlgerüste den Grund, die Konturen eines polygonalen Raumes bestimmend, innerhalb dessen ein rötliches, sowie weiße und graue Einzelelemente in der Schwebe gehalten werden. Jede dieser einzelnen Formen scheint aus zunächst planaren Oberflächen entwickelt, die durch Einschnitte, Krümmungen und Biegungen so gestaltet sind, daß sie mit ihrer konvexen wie mit der konkaven Seite den Raum mit zunehmender Differenzierung und Komplexität bestimmen. Die Skulptur als Ganzes enthält durch Material, Form und Farbe klar voneinander abgehobene Elemente, die – nicht durchgängig miteinander verbunden, sondern nur an Stellen strategischer Artikulation im Raum suspendiert gleich den Gliedmaßen eines Körpers – die Möglichkeit von Bewegungen einzelner Teile sowie des Ensembles anzudeuten scheinen. Führt man den Vergleich weiter, so übernehmen die Stütz- und Aufhängungselemente der Stahlseile und Gerüste die Funktion eines Skeletts, das die gerundeten, plastischen Elemente aus Glasfaser, Kohlefaser und Aluminium stützt und trägt, während diese spiralförmig aus dem eckig definierten Raum hervortreten.

Stellas Skulptur suggeriert gegenüber dem Betrachter eine die Schwerkraft überwindende Körperlichkeit, die sich bestimmt durch Leichtigkeit und Bewegung. Indem die rötliche, die weißen und grauen Formen wie das Ergebnis einer Verwandlung von massiver Opazität und Flächigkeit in ein komplexes, transparentes und vieldimensionales Ensemble wirken, scheinen diese das Potential malerischer Raumillusion zu verkörpern. Auch erinnert die kompositionelle Betonung der Diagonalen, der Verkürzung und Bewegung an den Manierismus der Malerei des Barock. Stellas Skulptur orchestriert die Zusammenarbeit von malerischen sowie zeichnerischen Raumillusionen, sei es in der Betonung der Linie oder der Lichtreflexion von Oberflächen, mit plastischer Raumgestaltung innerhalb der konkreten Herausforderung an die Grenzen der Statik. Somit entsteht eine dynamische

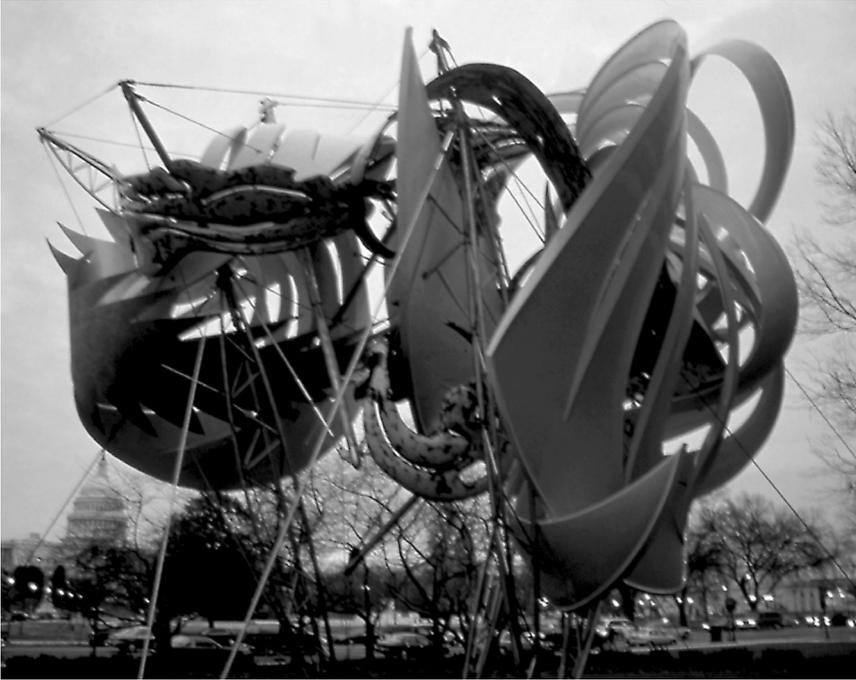


Abb. 1: Frank Stella: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel

Durchdringung der Medien der Malerei, Skulptur und Architektur. Dieses schillernde Wechselspiel zwischen den Potentialen diverser künstlerischer Medien, den Betrachter in einen komplexen illusionistischen und imaginären Raum zu versetzen, bildet die Grundlage von Stellas Beziehung zum Werk Heinrich von Kleists.

Der Blick auf Stellas ›Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel‹ rückt die ästhetische Dimension von Kleists gleichnamigem Drama in den Vordergrund und veranschaulicht die Ausgangshypothese dieses Aufsatzes, daß es in diesem Stück ganz entschieden um Kleists Auseinandersetzung mit der verwandelnden Kraft der Kunst geht. Zwar läßt sich die politische Dimension des Dramas im Anschluß an Wolf Kittlers einflußreiche Studie ›Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie‹ ausführen, doch ist ›Prinz Friedrich von Homburg‹ auch von der unveröffentlichten Propagandaschrift Kleists ›Was gilt es in diesem Kriege?‹ deutlich abzuheben, da sich das Drama in seinem Verlauf ausführlich mit der Natur des Schönen, der Macht des Schauspiels und dem Medium der Bühne auseinandersetzt. Im Folgenden soll es mir also darum gehen, die Differenz zwischen der politischen und der ästhetischen Dimension des Stückes herauszuarbeiten und zu zeigen, wie das ästhetische Programm in der Transformation des Prinzen und Generals der Kaval-

lerie in ein Kunstwerk, nämlich ›Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel, zur Darstellung kommt.

Der erste Abschnitt, »Träume«, gilt der Exposition und Rahmung des Stücks im Register des Traums, genauer gesagt, des Traums von Ruhm und Unsterblichkeit. Erscheint der Traum im ersten Auftritt als eine bloße Veräußerlichung des Wunschenkens des jungen Helden, so wird er im Schlußauftritt zu einem machtvollen, die Kampfbereitschaft des Heers inspirierenden Schauspiel. Der zweite Abschnitt, »Der Duft der Schönheit: Leiblichkeit und Unsterblichkeit«, wird zeigen, wie das Schöne sowohl als Überwindung des sterblichen Körpers als auch als Affirmation von Sinnlichkeit gekennzeichnet wird. Hier werde ich mich auf die Eröffnungsszenen vor der Schlacht konzentrieren. Der Vergleich zwischen den Bühnenauftritten Kottwitz' und des Prinzen veranschaulicht zunächst einmal eine Reflexion auf die Grenzen der Bühne, suggeriert darüber hinaus aber im Verweis auf die kunstgeschichtliche Tradition der Reiterstatue eine Auseinandersetzung mit der medialen und ästhetischen Dimension von Heldenidolen, die im Stück in der gebrochen vermittelten Frobenepisode fortgesetzt wird. In Abgrenzung zu den zahlreichen Lektüren, die die Verwandlung des Prinzen im Lichte einer sittlichen oder pädagogischen Intention interpretieren, wird der dritte Abschnitt, »Die Gabe der Schönheit und die ›schöne Seele‹«, nachweisen, daß selbst der Wandel in der Haltung des Prinzen gegenüber der gegen ihn verhängten Todesstrafe in erster Linie ästhetisch motiviert ist. Der vierte und letzte Abschnitt, »Das Schauspiel der Verklärung des Prinzen«, zeigt, wie der Rahmen und der Schluß des Stückes – die eigene ästhetische Programmatik kommentierend – Raffaels berühmtes Gemälde von der ›Verklärung Christi‹ aufgreifen.

I. Träume

Im Mittelpunkt des Eröffnungs- wie des Schlußauftritts des Stückes steht eine pantomimische Darstellung, in der der Prinz die Insignien von Ruhm und Sieg erhält. Zudem beginnt und endet das Spektakel mit einem Verweis auf die Welt der Träume. Im Eröffnungsauftritt lebt der junge Held seinen Traum schlafwandelnd aus. In der Nacht vor der Entscheidungsschlacht sitzt er, statt bei seinem Regiment zu sein, allein auf einer Gartenbank hinter dem Schloß des Kurfürsten und windet sich einen Lorbeerkranz. Ohne es zu wissen, wird er von seinem Onkel, dem Kurfürsten von Brandenburg, dessen Gattin und seiner Nichte Natalie sowie einigen Offizieren beobachtet; unter ihnen ist auch sein Freund und Vertrauter, der Graf Hohenzollern, der sich über die merkwürdige Angewohnheit des Prinzen mokiert, nachtwandelnd den Lockungen des Mondscheins zu folgen. Der Kurfürst nimmt, das Ausmaß des ungewöhnlichen Verhaltens seines Neffen zu erproben, ihm den Kranz aus der Hand, windet seine eigene goldene Kette darum und reicht ihn Natalie. Sich dieser zuwendend spricht der Prinz sie als seine Braut an, woraufhin der

Kurfürst sofort alle Beteiligten auffordert, das Experiment abubrechen und sich zu entfernen. Dennoch gelingt es dem Prinzen, Natalies Handschuh festzuhalten, während der Kurfürst sich mit seiner Entourage zurückzieht, nicht ohne den Prinzen zu ermahnen, daß man sich auf dem Schlachtfeld wiedersehen werde, da man »solche Dinge« wie die Siegerkrone nicht im Traum »erringt«.¹

Im letzten Auftritt des Stückes kehren Kulisse und Personenkonstellation des ersten Auftritts wieder, nur schläft und träumt der Prinz diesmal nicht, sondern erwartet mit verbundenen Augen seine Hinrichtung als Strafe für seine Insubordination während der Schlacht von Fehrbellin – eine Insubordination allerdings, die dem Regiment des Prinzen den entscheidenden Sieg ermöglichte. Der Kurfürst und seine Entourage nähern sich ihm, jener reicht Natalie einen Lorbeerkranz mit seiner Kette, und im Fackelschein tritt sie zum Prinzen, der sich erstaunt erhebt. Natalie krönt den Prinzen, legt die Kette um seinen Hals und seine Hand auf ihr Herz, woraufhin er in Ohnmacht fällt. Vom Kanonendonner und dem Offizierschor, der ihn als den Sieger von Fehrbellin feiert, wieder zu sich gebracht, fragt er, ob dies ein Traum sei, worauf Offizier Kottwitz antwortet: »Ein Traum, was sonst?«, während der Offizierschor ruft: »Ins Feld! Ins Feld! [...] Zur Schlacht!« (V/11, Vs. 1856f.)

Offensichtlich ist die Bedeutung des Wortes »Traum« im letzten Auftritt des Stückes im Vergleich zum ersten eine grundsätzlich andere. Der Ausdruck der Ruhmbegier eines Einzelnen dient nun der Mobilisierung aller, sich auf einen alles umfassenden Krieg einzulassen. Während die Pantomime des Kurfürsten im ersten Auftritt lediglich eine Illusion aufführt, indem sie die intime Wunschphantasie des Prinzen veräußerlicht, ist die Handlung des Kurfürsten im letzten Auftritt der Vollzug der Begnadigung und die wirkliche Siegerkrönung des Prinzen, nicht mehr die Darstellung eines individuellen, sondern die Wirklichwerdung eines kollektiven Traums, die Erfüllung des sehnlichsten Wunsches sämtlicher Offiziere.

Warum aber sollte ein Traum, der in Erfüllung gegangen ist, gleichwohl noch Traum anstelle von Wirklichkeit heißen? Kottwitz' Wiederholung des Wortes »Traum« verleiht dem eben von allen bezeugten Anblick zunächst einmal eine neue zeitliche Dimension. Er suspendiert seine Wirklichkeit als Ereignis und überführt das Szenario einer Wunscherfüllung in den Ausdruck eines Begehrens. Somit untergräbt er die Möglichkeit, sich nach der erfolgreich geschlagenen Schlacht siegeszufrieden auszuruhen. So gelesen, verstärkt die Schlußwendung die propagandistische Ausrichtung des Stückes, den Appell, um der vollständigen Vernichtung des Feindes willen alles zu riskieren. Daß es laut Kleist genau dieser neuen Kriegsauffassung bedarf, um die Besatzungsarmee Napoleons abzuschütteln, findet sich auch in seinem unveröffentlichten Pamphlet ›Was gilt es in diesem Kriege?‹: in dem Argument, daß der gegenwärtige Krieg nicht mehr wie ehemals zur Mehrung des Ruhms eines Einzelnen oder im Hinblick auf bestimmte strategische Vorteile geführt wer-

¹ Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel* [Erstdruck] (I. Akt, 1. Auftritt, Vs. 77), hier und im folgenden zitiert nach DKV II.

den solle, sondern die gesamte Bevölkerung einbeziehen müsse. Allerdings betont Kottwitz' Wendung »Ein Traum, was sonst« nicht nur die Zukunftsorientierung der eben bezugten Szene, sondern auch deren Wirklichkeit als Illusion, als theatralisches Schauspiel im Gegensatz zur politischen Alltagswirklichkeit.

Trotz der offenkundigen Übereinstimmung der politischen Grundsatzprogramme von Pamphlet und Schauspiel gilt es dennoch, über ihre durch Gattung und Medium bestimmten Differenzen nachzudenken. Was unterscheidet eine Hetzschrift, die mit der rhetorischen Frage beginnt: »Gilt es, was es gegolten hat sonst in den Kriegen, die geführt worden sind, auf dem Gebiete der unermesslichen Welt? Gilt es den Ruhm eines jungen unternehmenden Fürsten, der, in dem Duft einer lieblichen Sommernacht, von Lorbeern geträumt hat?«,² von einem Theaterstück, das mit der Inszenierung eben jenes historisch obsoleten Traumes auf der Bühne einsetzt? Was unterscheidet ein Pamphlet, das gedruckt, verbreitet und gelesen werden muß, um sein Ziel zu erreichen, von einem Drama, das vor Publikum in einem Theater zur Aufführung gebracht werden kann? Die Antwort gibt das Stück selbst, indem es eine ausführliche Reflexion auf das Medium Theater und die Macht des Schauspiels entfaltet.³

² Heinrich von Kleist, Was gilt es in diesem Kriege? In: DKV III, 477–479, Zitat S. 477. Siehe auch Wolf Kittler, Die Revolution der Revolution oder Was gilt es in dem Kriege, den Kleists Prinz von Homburg kämpft. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg/Brsg. 1994, S. 61–83. Zwar stellt Kittler auch den engen Bezug zu Kleists Schrift »Was gilt es in diesem Kriege« her, doch löst er die Frage nach Homburgs Ruhmsucht folgendermaßen auf: »Wie aber soll man es verstehen, wenn man gleichzeitig aufgefordert wird, alle Leidenschaften im Kampf zu aktivieren, und dennoch nicht für den eigenen Ruhm zu kämpfen? Denn schließlich war und ist die Ruhmsucht eines der entscheidenden Motive des Soldaten, und natürlich ist sie eine Leidenschaft. Das ist der Konflikt, den Kleists Schauspiel zu lösen sucht. Er führt zu einem Paradox, das der Kurfürst im Verlauf des Stücks in zwei verschiedenen Fassungen formuliert: Die erste besagt, daß der Prinz als »Sieger in der Schlacht bei Fehrbellin« zu feiern und gleichzeitig vor ein Kriegsgericht zu stellen sei, von dem man weiß, daß es nach dem Gesetz verpflichtet ist, auf den Tod des Angeklagten zu erkennen. Die zweite und abschließende Paradoxie aber besteht darin, daß der Prinz erst dann begnadigt werden kann, wenn er das Urteil des Kriegsgerichts vollständig internalisiert, und das heißt noch einmal in seinem eigenen Namen gesprochen, ja sogar geschrieben hat« (S. 71).

³ Siehe hierzu auch die vorzügliche Analyse von Erika Fischer-Lichte, Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption. In: KJb 2001, S. 25–37. Sie entwickelt Kleists Theatermodell aus der ersten Szene des »Prinzen« und den Szenenanweisungen des Schauspiels und grenzt es entschieden von den beiden herrschenden Theatermodellen seiner Zeit, »dem realistisch-psychologischen Einfühlungstheater der Aufklärung und Goethes symbolschaffendem Bildungstheater, das dem Zuschauer ästhetische Distanz abverlangt«, ab: »Während im Theater der Aufklärung der Körper als »Text« inszeniert wird, der bei Anwendung der gültigen Regeln von jedem Zuschauer richtig und eindeutig gelesen werden kann, und in Goethes Theater als ein Kunst-Körper, der als Instrument der Symbolbildung gedacht ist, inszenieren die Szenenanweisungen im »Prinzen von Homburg« den Körper als einen performativen, der auf das leibliche In-der-Welt-Sein der Figur verweist und mit seinen selbstreferentiellen Handlungen Wirklichkeit konstituiert. [...] Das Theater setzt den performativen Körper in Szene, auf den sich das Begehren des Zuschauers richtet« (S. 37).

Während das Pamphlet die Ruhmbegierde eines einzelnen Fürsten nur darum im Bild vom Traum eines jungen Prinzen, geträumt im Duft einer lieblichen Sommernacht, näher bestimmt, um darin althergebrachte Kriegauffassungen und Kriegsziele lächerlich zu machen, hält das Stück zunächst einmal an diesem Bild fest, um es dann radikal zu verwandeln. Diese Verwandlung eines Traums eines Einzelnen in eine kollektive Sache arbeitet mit den medialen Bedingungen des Theaters, mit der Spannung zwischen tatsächlich sichtbaren und vorgestellten Szenen, zwischen Pantomime und Dialog, zwischen geschriebenem und gesprochenem Wort, zwischen auf der Bühne gezeigten und von jenseits der Bühne gemeldeten Ereignissen, zwischen idealer und konkret-physischer Präsenz. Erwähnt das Pamphlet den Duft einer lieblichen Sommernacht, um Schönheit als flüchtig abzulehnen, nimmt das Stück eine gänzlich andere Haltung gegenüber dem Ästhetischen ein; sinnliche Schönheit rückt ins Zentrum des Interesses als der Wert, der allererst die Verwandlung des Traums des Prinzen in eine machtvolle gemeinsame Sache ermöglicht. Schönheit, Vision und Theatralität werden so zu Leitbegriffen einer komplexen Medienästhetik, die diesen Text der Zuschauerschaft als die ›Verkörperung eines Traumes‹ darbietet.⁴

II. Der Duft der Schönheit: Leiblichkeit und Unsterblichkeit

In der Erzählung, die der Prinz gegenüber Hohenzollern vom Ende seines merkwürdigen Traumes gibt, der verschwand, als er den Lorbeerkrantz ergreifen wollte, bringt er den Abgang des Kurfürsten und seiner Entourage auf folgendes Bild:

Doch, wie der Duft, der über Täler schwebt,
Vor eines Windes frischem Hauch zerzieht,
Weicht mir die Schar, die Ramp' ersteigend, aus. (I/4, Vs. 178ff.)

Der Traum, der ihm faßliche Realität schien, verflüchtigt sich wie von einer frischen Brise fortgeblasener Nebel. Der Stellenkommentar der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags macht darauf aufmerksam, daß das Wort »Duft« in dieser Passage in seiner älteren Bedeutung, nämlich synonym zu »Dunst«, gebraucht sei (DKV II, 825), womit dem Text der sinnliche Genuß an einem substanzlosen, sich leicht in nichts auflösenden Phänomen genommen wäre. Doch gegen die neutralisierende Geste des Kommentars spricht sowohl die Wortverwendung der Zeit⁵ als auch die

⁴ Siehe auch in V/6 Hohenzollerns Ausführungen, daß allein die Umsetzung der privaten Wunschphantasie in eine theatralische Wirklichkeit die Krise des Prinzen während des Diktats verursacht habe. Ohne das Theater des Kurfürsten wäre dem Prinzen nicht der Handschuh geblieben: »Dies Stück des Traums, das ihm verkörpert ward, / Zerstört zugleich und kräftigt seinen Glauben« (Vs. 1669–1670).

⁵ Vgl. Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Band 1, Wien 1808, Sp. 1568, Stichwort »Der Duft«: Als erste Bedeutung wird zwar »jeder Dunst, feuchter Dampf oder Nebel« genannt, allerdings mit dem Hinweis: »In dieser Be-

höchst erotisch-sinnliche Art und Weise, in der der Prinz die Schilderung der Kulisse seines Traums einleitet:

Und weil die Nacht so lieblich mich umfing,
Mit blondem Haar, von Wohlgeruch ganz triefend,
Ach! wie den Bräutigam eine Perser-Braut,
So legt' ich hier in ihren Schoß mich nieder. (I/4, Vs. 120–123)

Die Rede vom Duft zusammen mit dem Bild von der Umarmung der Perser-Braut läßt die Traumvision nicht lediglich als höchst genußvolles Ereignis, sondern als durchaus sinnliche, körperliche Begegnung lesen. Der Traum und seine Schönheit können nicht von der leiblichen und sinnlichen Existenz des Träumers abstrahiert werden.

Derart ausdrücklich physische Annäherung an die Schönheit setzt sich deutlich über Kants Unterscheidung des Schönen vom bloß Angenehmen hinweg, die das ästhetische Urteil von jeder Interessenerwägung mit Blick auf das individuelle leibliche Wohlbefinden unabhängig machen sollte.⁶ Wäre diese Auffassung des Schönen auf die Einführung des Traums zu Beginn des Stückes beschränkt, so ließe sie sich noch abtun als Ausdruck der narzißtischen Befangenheit des Prinzen, die Hohenzollern hervorhebt und der Lächerlichkeit preisgibt, indem er darauf hinweist, daß der schlafwandelnde Prinz, hätte er nur einen Spiegel, gerne seinen Lorbeerkranz anprobierte wie ein Mädchen, das sich mit seiner neuen »florne[n] Haube« (I/1, Vs. 63) betrachtet.⁷ Doch wird diese sinnliche Auffassung des Schönen im

deutung ist es nur noch in einigen gemeinen Mundarten üblich.« Als die geläufige Wortbedeutung wird stattdessen genannt: »Die zarte Ausdünstung, besonders wohl riechender Körper; in welcher Bedeutung dieses Wort besonders der poetischen und höhern Schreibart eigen ist.«

⁶ Siehe auch Friedmar Apel, »... Nur ich allein ging leer aus.« Kleist und die religiös-patriotische Kunstkonzeption. In: KJb 1993, S. 116–134. Apel zeigt, daß Kleists Kunstauffassung sowohl von der romantischen Andachtshaltung und Kunstfrömmigkeit eines Wackenroder und Tieck sowie vom Insistieren auf Distanz der Klassik zu unterscheiden ist: »Jenseits des Heiligen, jenseits aber auch der idealistischen Konzeption vom Schein der Kunst, scheint Kleist immer wieder eine Leibhaftigkeit des Erscheinenden zu suchen, ohne daß er recht sagen könnte, was er in den Bildern findet und vermißt« (S. 120). Apel zufolge stellt Kleists »Brief eines Malers an seinen Sohn« den »Versuch der Demaskierung der Sublimationsfunktion von Kunst vor aller Psychologie dar; wer christlich-bürgerliche Kunst macht, will oder soll in Wahrheit Helden zeugen. [...] Der da andächtig und verehrend vor dem Bilde kniet, knechtet seine ursprünglichen Begehren. Kleists Individuum dagegen will haben, was die Kunst verspricht, will am Höchsten materiell und körperlich teilhaben« (S. 133).

⁷ Unter den Versuchen, Homburgs Somnambulismus in zeitgenössischen Diskursen zu diesem Phänomen zu kontextualisieren, seien vor allem zwei Ansätze hervorgehoben. Maria Tartar liest das Schlafwandlertum des Prinzen im Hinblick auf Christian Reils »Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen« (1803) und läßt dem Kurfürsten die Rolle des Psychotherapeuten zukommen. Vgl. Maria Tartar, *Psychology and Poetics: J. C. Reil and Kleist's »Prinz Friedrich von Homburg«*. In: *Germanic Review* 48 (1973), S. 21–34. – Im Gegensatz zu dieser rationalistischen Auffassung vom Somnambulismus betont Fritz Hackert Kleists Beschäftigung mit der romantisch-naturphilosophischen Auffassung vom Somnambulismus, wie sie sich in Schuberts »Ansichten von der Nachtseite der Naturwissen-

Fortgang des Stückes nicht verworfen, sondern im Gegenteil zu Beginn des zweiten Aktes verstärkt über die Figur des gereiften, realistischen Kottwitz, der, ebenfalls in seiner Leiblichkeit eingeführt, sich als ein Kenner von Schönheit zeigt.

Der erste Auftritt des zweiten Aktes beginnt außerhalb der Szene, als Kottwitz und einige andere Offiziere mit ihrem Kavallerieregiment am ihnen durch den Schlachtplan bestimmten Ort eintreffen. Kottwitz, gezwungen, um Hilfe beim Absteigen vom Pferd zu bitten, dankt für die Unterstützung und betritt mit den folgenden Worten die Bühne:

Ja, auf dem Roß fühl' ich voll Jugend mich;
Doch sitz' ich ab, da hebt ein Strauß sich an,
Als ob sich Leib und Seele kämpfend trennten! (II/1, Vs. 371ff.)

Kottwitz nennt seine Angewiesenheit auf Hilfe ein »Zerfallen«, von dem jeder ab einem gewissen Alter betroffen sein werde (II/1, Vs. 369f.). Damit ist seine Hilfsbedürftigkeit nicht durch ein individuelles Gebrechen bedingt, sondern Ausdruck der allgemein menschlichen Leiblichkeit und Sterblichkeit. Das Gefühl von Ganzheit und Wohlbefinden wird so zu einer notwendig zeitlich begrenzten Illusion von Jugend, die allerdings in der Einheit von Reiter und Pferd festgehalten werden kann. Sobald aber Kottwitz von seinem Pferd abgestiegen ist, fühlt er seine Sterblichkeit wieder, die er im traditionellen Bild des Sterbens als Trennungskampf von Leib und Seele ausdrückt.

Während sich die Offiziere auf die bevorstehende Schlacht vorbereiten, fragt Kottwitz nach dem Prinzen. Graf Hohenzollern versichert ihm, daß der Prinz bald zurück sein werde und nur auf einen Moment in das nahegelegene Dorf geritten sei. Ein anderer Offizier erwähnt das Gerücht, der Prinz sei in der Nacht mit seinem Pferd gestürzt. Die Verzögerung der Ankunft des Prinzen an dem ihm vom Schlachtplan zugewiesenen Ort ist offenkundig überdeterminiert. Der folgende Auftritt zeigt den Prinzen mit bandagierter linker Hand, was die Annahme eines Unfalls zu bestätigen scheint. Der Prinz jedoch erwähnt keinen Sturz und nennt als Grund seiner Verspätung den plötzlichen Drang, eine nahegelegene Kapelle aufzusuchen und am Altar im Gebet niederzuknien. Er erklärt seine mangelnde Kenntnis des Schlachtplans mit seiner Unfähigkeit, Diktate aufzunehmen: »Zerstreut – ge-

schafft« (1808) finden läßt. Nach Schubert ist der Somnambulismus keine Pathologie, kein Symptom geistiger Zerrüttung, sondern im Gegenteil Andeutung der im Menschen verborgenen Harmonie mit den Naturkräften, die auf dessen überirdische Bestimmung verweisen. Siehe Fritz Hackert, Erläuterungen und Dokumente: Heinrich von Kleist, ›Prinz Friedrich von Homburg‹, Stuttgart 1994, S. 84–89. Letztere Kontextualisierung tendiert dazu, Homburgs Traum zu idealisieren und bietet sich vor allem den Interpretationen an, die in Homburgs Transformation die Verwirklichung eines Traums von Autonomie oder eine Rebellion gegen die Tyrannei des Kurfürsten lesen wollen. Mir gilt es zu zeigen, daß beide Kontexte im Stück mobilisiert und miteinander verknüpft werden. Die entscheidenden Intertexte finden sich allerdings nicht in der zeitgenössischen Diskussion, sondern einerseits in Luthers Übersetzung des Matthäus-Evangeliums von der Heilung des mondsüchtigen Knaben (Matthäus 17,14–21), andererseits in Raffaels Gemälde ›Die Verklärung Christi‹.

teilt; ich weiß nicht, was mir fehlte. / Diktieren in die Feder macht mich irr. –« (II/2, Vs. 420f.). Dadurch rückt Homburgs seelischer Zustand in die Nähe von Kottwitz' Erfahrung von körperlicher Schwäche und Sterblichkeit. Beide Figuren, Homburg und Kottwitz, werden als Opfer einer inneren Spaltung gezeigt. Kottwitz erlangt ein Gefühl von Ganzheit und leiblichem Wohlbefinden, solange er sich in Einheit mit seinem Pferd befindet. Insofern aber in dieser Einheit von Roß und Reiter seine Sterblichkeit, ihrer konkreten Realität in Form körperlicher Erfahrung zum Trotz, gezeugnet wird, wird das Bild dieser Einheit mit einer Illusion, wie Homburgs Traum vom Ruhm, vergleichbar.

Diese Parallelen zwischen den sonst so unterschiedlichen Figuren, dem reifen und realistischen rangniedrigen Offizier und dem exzentrischen, verträumten und jugendlichen Prinzen werden fortgeführt in den Haltungen und Perspektiven, die sie vor der Entscheidungsschlacht einnehmen. Während der Prinz plötzlich von den Glocken eines nahegelegenen Dorfes dazu verleitet wird, im Gebet niederzuknien, verrät Kottwitz ein ähnliches Sehnen nach Transzendenz. Er besteigt einen Hügel und richtet seinen Blick statt auf das unter ihm liegende Schlachtfeld zum Himmel:

Ein schöner Tag, so wahr ich Leben atme!
Ein Tag, von Gott, dem hohen Herrn der Welt,
Gemacht zu süßerm Ding', als sich zu schlagen!
Die Sonne schimmert rötlich durch die Wolken,
Und die Gefühle flattern, mit der Lerche,
Zum heitern Duft des Himmels jubelnd auf! (II/1, Vs. 384–389)

Mit seinem aufwärts gerichteten Blick setzt Kottwitz gegen das bevorstehende blutige Tagesprogramm der Schlacht eine transzendente Teleologie, die in der Schönheit des Morgens erfahrbar wird. Gott als der Schöpfer dieses besonderen schönen Morgens ist hier allerdings kein christlicher Gott, sondern allein Platzhalter und Garant einer radikal anderen, an sich unbestimmten und die konkrete Tagesordnung transzendierenden Ordnung. Schönheit wird so zur göttlichen Gabe, die die Realität des Krieges verklärt. Kottwitz' Begrüßung des Tages in seiner transparenten, zart farbigen Schönheit knüpft schon durch die Wiederholung des Wortes »Duft« an den sich verflüchtigenden schönen Traum des Prinzen an. Auch Kottwitz' Erlebnis der Schönheit ist körperlich vermittelt, und zwar als Überwindung seines gebrechlichen, alternden Leibes in der Identifikation mit der sich jubelnd emporschwingenden Lerche. Im Gegensatz zur Illusion jugendlicher Ganzheit und Gesundheit, bewahrt in der Einheit des Reiters mit dem Pferd, scheint diese Aufwärtsbewegung den sterblichen Menschenleib vollständig hinter sich zu lassen und ein anderes Modell von Unsterblichkeit ins Spiel zu bringen, nämlich das der Metempsychose, das auf den spezifisch menschlichen Körper als Garant individueller Identität verzichten kann.

Allerdings wird das soeben angesprochene Modell der Unsterblichkeit im unmittelbar darauf folgenden Dialog sogleich wieder abgelehnt. Offizier Golz fragt Kott-

witz, ob er Feldmarschall Dörfling habe finden können, worauf Kottwitz antwortet:

Zum Henker, nein! Was denkt die Exzellenz?
Bin ich ein Pfeil, ein Vogel, ein Gedanke,
Daß er mich durch das ganze Schlachtfeld sprengt?
Ich war beim Vortrab, auf den Hackelhöhn,
Und in dem Hackelgrund, beim Hintertrab:
Doch wen ich nicht gefunden, war der Marschall!
Drauf meine Reuter sucht' ich wieder auf. (II/1, Vs. 391–397)

Angesichts der harten Wirklichkeit der bevorstehenden Schlacht benennt Kottwitz deutlich die Schranken, denen er als Mensch in seiner Leiblichkeit unterworfen ist. Allenfalls kann er ein hervorragender Reiter sein, aber er kann sich nicht über die raumzeitlichen Beschränkungen seines Körpers hinwegsetzen, nicht einmal im Bereich der Kommunikation. Es ist bemerkenswert, daß der Kontrast zwischen der unumgänglichen Beschränkung selbst des besten Reiters und dem körperlosen Gedanken, Vogel oder Pfeil herbeigeführt wird mit Blick auf einen Versuch, möglichst schnell Informationen zu beschaffen und weiterzuleiten.

Als die Offiziere die Entwicklung auf dem Schlachtfeld beobachten und Homburg überstürzt eingreifen möchte, ist es zunächst Kottwitz, der ihn zurückzuhalten und an die Anordnungen zu erinnern versucht. Homburg beschreibt seinen Drang, in die Schlacht einzutreten unter Mißachtung der ausdrücklichen Ordre, auf das vereinbarte Signal zu warten, indem er sich auf die ›Ordre des eigenen Herzens‹ beruft: »Auf Ordr'? Ei, Kottwitz! Reitest Du so langsam? / Hast Du sie noch vom Herzen nicht empfangen?« (II/2, Vs. 474f.) Er begründet seine Insubordination unter Hinweis auf den erforderlichen begeisterten Patriotismus, der das Handeln des Soldaten lenken solle, und appelliert an Kottwitz' Stolz auf seine Reitkunst. Dieser Appell an Kottwitz' Auffassung von Ehre zeitigt unmittelbaren Erfolg und motiviert Kottwitz, gegen offizielle Ordre zu verstoßen. Gegen eine äußere Ordnung, die nach einem schriftlich abgefaßten und sorgsam verbreiteten Plan vorgeht, die auf vereinbarten Zeichen beruht und Aufschub und Verzögerung erfordert, nimmt Homburg Bezug auf ein Ideal von unmittelbarer Kommunikation. Nur ein ungenügend schneller Reiter sei auf eine äußere Ordnung, auf einen ihm vorgelesenen schriftlichen Plan angewiesen. Die Ordnung der Schrift erscheint in Homburgs Rede als dürftiges Hilfsmittel der Bedauernswerten, der Beschränkten. Homburgs Insubordination wird nicht als mangelndes Einverständnis mit dem tatsächlichen Schlachtplan ausgedrückt. Statt sich gegen den Inhalt der Ordre auszusprechen, greift er ihren medialen Status an. Für Homburg sind Medium und Botschaft eins: Die Ordre des Herzens kommt von Herzen, richtet sich ans Herz, wird von ganzem Herzen ausgeführt. Sie scheint lediglich dies zu besagen: hier und jetzt und schnell! Sie ist unmittelbarer und unwiderstehlicher Ruf sowie spontane Handlungsmotivation.

Die bisher besprochenen einleitenden Szenen des Stückes bis zur Insubordination des Prinzen in II/2 entfalten das Thema Ruhm und Ehre im Zeichen von sinnlicher Schönheit. Schon die Exposition des Dramas macht deutlich, daß es sich hier um eine entscheidende Umkodierung und Umfunktionierung des Bildes vom glorreichen Helden handelt. So kommentiert Hohenzollern das träumerische, pathologisch-narzißtische Handeln des Prinzen, der sich schlafwandelnd einen Lorbeerkrantz flicht: »Wie er's gesehn hat, an der Helden Bildern, / Die zu Berlin im Rüstsaal aufgehängt« (I/1, S. 48f.). Usurpiert nun eingangs der junge Krieger der Schlacht voreilend ein Heldenbild für sich und wird ihm diese Traumhandlung in ihrer betörenden Sinnlichkeit zum Erinnerungsbild einer Wunscherfüllung, so wird sogleich dieser Traum mit der theatralischen Inszenierung des Kurfürsten in ein Schauspiel verwandelt und abgebrochen, so daß Homburg nichts als die vage Erinnerung und ein die Unterscheidung zwischen Traum und Wirklichkeit irritierender Handschuh bleibt. Der Handschuh als Relikt des in ein Schauspiel transformierten Traumes wirft somit die Frage auf nach der Realität einer sichtbar gemachten, verkörperten Illusion, kurz, die Frage nach dem theatralischen Schauspiel selbst.

Parallel zu Homburgs träumerischer Selbststilisierung ins Heldenporträt scheint Kottwitz' Selbstverständnis und Ehrbegriff sich an der Einheit von Roß und Reiter zu orientieren, eine Einheit, die, obgleich durchaus in seiner Kavallerieerfahrung gegründet, darüber hinaus ebenso wie Homburgs Modell von Heldenruhm, ihr kunstgeschichtlich gesichertes Pendant in der Reiterstatue hat. Während Homburgs Besetzung des Heldenporträts als rein narzißtische Wunschphantasie gekennzeichnet ist, eröffnet Kottwitz' Orientierung an der Einheit von Roß und Reiter eine weitere Dimension dieser Art von Selbststilisierung und Idealisierung, indem sie diese als ein Begehren nach der Überwindung von körperlicher Gebrechlichkeit und Sterblichkeit deutet.

Schon in der ›Ilias‹ wird Heldenruhm als die den Sterblichen verfügbare Option, Eingang in die Unsterblichkeit zu finden, gefeiert. Allerdings geht es in Kleists Schauspiel gerade nicht um dieses epische Modell der Unsterblichkeit, die den Helden im Rahmen der Erzählung seiner beispielhaften Taten, kulminierend im tapferen Tod auf dem Schlachtfeld, im Gedächtnis der Nachwelt weiterleben läßt und somit unsterblich macht. Zwar klingt das epische Modell noch in der Aufforderung der Kurfürstin an, ihr über den Tod ihres Gatten Bericht zu erstatten, wenn diese die Macht der Rede im Bild des die Nacht erleuchtenden Blitzes beschwört, doch nimmt das Schauspiel, nicht zuletzt dadurch, daß diese Erzählung durch die Frobenlegende ersetzt wird, von diesem Abschied. Frobens Opfertod wird knapp in seiner Finalität (»Und keinen Laut vernahm man mehr von ihm.« II/8, Vs. 677) als außerordentlich günstiger Tauschhandel quittiert, um dann mit einem »Genug! Zur Sache jetzt« überzuwechseln zur Frage: »Wo ist der Kurfürst?« (II/8, Vs. 682)

Im Unterschied zur Arbeit des Epos am Ruhm, der auf vollbrachten Taten beruht, wird die Unsterblichkeitsthematik im ›Prinzen von Homburg‹ entwickelt im Hinblick auf Bilder und im Kontext eines Insistierens auf gefälligem Äußeren, kör-

perlichem Wohlbefinden, verstärkter Sinnlichkeit und Hochschätzung der Schönheit. Während weiterhin im epischen Modell Unsterblichkeit Sterblichen erst post mortem zugänglich wird, wird Unsterblichkeit in diesem Schauspiel Sterblichen erreichbar und subjektiv erfahrbar im Rahmen einer momentanen Unterbrechung ihrer normalen Wirklichkeitswahrnehmung, die einer temporären Aufhebung der Erfahrung von leiblicher Gebundenheit und Gebrechlichkeit zugunsten einer von sinnlich-körperlichem Wohl- und Ganzsein. Schließlich ist Unsterblichkeit als Aufgehen im Gefühl körperlicher Ganzheit und Schönheit der Erfahrung von innerem Kampf, Zweiteilung und Beschränkung entgegengesetzt, die nicht nur Alternde angeht, sondern mit besonderer Schärfe die Ordnung der Repräsentation und Fragen der Vermittlung betrifft. Dabei ist allerdings noch keinesfalls geklärt, wie sich nun diese neue Ruhmesvision als sinnlich-körperliches Erlebnis vermitteln und vor Augen stellen läßt.

III. Die Gabe der Schönheit und die ›schöne Seele‹

Bevor Natalie sich mit ihrem Onkel mit Argumenten und Appellen an seine Milde auseinandersetzt, artikuliert sie ihr Ersuchen als Bitte um eine ganz besondere Gabe. Ihr Verlangen nach Homburgs Freiheit, die durch einen Gnadenakt des Kurfürsten gewährt werden kann, wird vom ethischen Register ins ästhetische transponiert, indem sie sich von ihrem Onkel Homburgs Freiheit als die Gabe der Schönheit erbittet. Ihre Bitte ist nicht eigennützig motiviert; sie sucht nicht, ihn zu besitzen, interessiert sich nicht dafür, wen er heiraten werde:

Ich will nur, daß er da sei, lieber Oheim,
Für sich, selbständig, frei und unabhängig,
Wie eine Blume, die mir wohlgefällt. (IV/1, Vs. 1087–1089)

In dieser Bitte klingt Kants Analytik des Schönen nach: Vetter Homburg soll ihr Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens sein. Natalies Verlangen ist nicht mehr von Hoffnungen bestimmt, seiner auf eigennützig Weise zu genießen, doch ist er ihr sicherlich kein ›Gegenstand einer Gleichgültigkeit‹: »Mein Herz begehrt sein und gesteht es Dir« (IV/1, Vs. 1084). Die einzige Art, ihn zu begehren, ohne ihn besitzen zu wollen, ist, ihn in den Gegenstand eines ästhetischen Urteils zu verwandeln, ja in den Prototyp des Naturschönen, die Blume. Zudem beinhaltet, weiterhin genau nach Kant, gerade ihr höchst subjektives ästhetisches Urteil die Möglichkeit universeller Zustimmung. Ihr Onkel muß ihr Anliegen an Homburgs selbständiger, freier, unabhängiger Existenz teilen. Daher ihre Gewißheit, daß er ihrer Bitte nachkommen wird: »Und [ich] weiß, solch Flehen wirst Du mir erhören« (IV/1, Vs. 1091).

Der Prinz hatte, nachdem er von der gegen ihn verhängten Todesstrafe für die Insubordination auf dem Schlachtfeld erfahren hatte, um sein nacktes Überleben ge-

flehnt und angeboten, für eine Aussetzung der Vollstreckung seine Ansprüche auf Natalie aufzugeben und jede Bestrafung anzunehmen, sogar Inhaftierung oder eine unehrenhafte Entlassung. Natalies Bitte um Friedrichs Leben dagegen nimmt Bezug nicht auf sein physisches Überleben; das an ihren Onkel gerichtete Ansinnen geht auf die Bewahrung Friedrichs als eines Gegenstands ästhetischen Wohlgefallens und damit auch eines universalisierbaren Interesses. Aber wie kann Friedrich ein solcher werden? Viele Interpretationen des Stücks konzentrieren sich auf eine Verwandlung des Prinzen, in der dem Kurfürsten die Rolle eines Erziehers zugesprochen wird, wenn dieser Homburg auffordert, seine Verurteilung zum Tode anzunehmen oder als ungerechte Behandlung abzuweisen; ein Schritt, der angeblich dem Prinzen den entscheidenden Anstoß gibt, seine Angst vor dem Tod zu überwinden. Im Hinblick auf diese Lektüren möchte ich zunächst einmal darauf hinweisen, daß das Programm für die Verwandlung des Prinzen nicht vom Kurfürsten, sondern von Natalie festgelegt wird. Weiterhin gilt es klarzustellen, daß sich das Ziel dieser Verwandlung keinesfalls im Sinne einer Erziehung zur einer stoischen Grundeinstellung verstehen läßt.⁸

Resignation und Indifferenz gegenüber dem eigenen Tod lassen den Prinzen nicht als die Gabe der Schönheit erscheinen, die sich Natalie von ihrem Onkel erbittet. Zwar folgt Homburg Natalies Ansuchen, die ihn, nachdem er verzweifelt um sein Leben gefleht hat, hinausschickt, sein eigenes Grab zu besehen. Doch seine danach ausgedrückte Haltung in IV/3, als er alleine zurückkommt und sich nachlässig auf ein Kissen auf dem Boden wirft, ist keinesfalls stoisch:

Das Leben nennt der Derwisch' eine Reise,
Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen
Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter.
Ich will auf halbem Weg mich niederlassen!
Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt,
Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib,
Und übermorgen liegt's bei seiner Ferse.
Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch,
Und über bunte Felder noch, als hier:
Ich glaub's; nur Schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll. (IV/3, Vs. 1286–1296)

Zwar scheint der Prinz resigniert seinen unmittelbar bevorstehenden Tod als nur einen Aspekt seiner Sterblichkeit akzeptiert zu haben, doch resultiert die Aufgabe

⁸ Die These vom stoischen Ethos im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ wird von Jochen Schmidt vertreten und von Walter Hinderer wieder aufgegriffen und modifiziert. Siehe Jochen Schmidt, *Stoisches Ethos in Brandenburg-Preußen und Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹*. In: *KJb* 1993, S. 89–102 und Walter Hinderer, ›Prinz Friedrich von Homburg‹. »Zwei-deutige Vorfälle«. In: Kleists Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 144–186. Einen Überblick über die Interpretationen, die den Kurfürsten in die Erzieherrolle rücken, bietet Bernd Hamacher, »Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?« 25 Jahre Homburg-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion (1973–1998). In: *Heilbronner Kleist-Blätter* 6/1999, S. 9–69.

seines verzweifelten Bemühens um das nackte Überleben keinesfalls in einer Haltung gefaßter Gleichgültigkeit. Ganz im Gegenteil äußert er sein Bedauern, bald von der Welt sichtbarer Schönheit endgültig ausgeschlossen zu sein. Und doch fällt Homburg – in seinem Sehnen nach dem Glanze jenseits des Grabes – über die Herrlichkeit der elysischen Felder kein ästhetisches Urteil im Kantischen Sinne, denn seine Reaktion beruht nicht auf tatsächlicher Wahrnehmung des Schönen. Vielmehr entzündet sich seine Sehnsucht nach Schönheit im verstärkten Bewußtsein, daß gerade seine Sterblichkeit, die Auslöschung seiner Sinnesorgane, ihm auf immer die Schau solch transzendenter Schönheit verwehren wird. In diesem Sinne artikuliert sich seine Sehnsucht nach Schönheit und Transzendenz auch als eine Sehnsucht nach einer neuen Form von Unsterblichkeit, indem er nämlich sein Verlangen nach einem neuen Leib, einem Körper mit Sinnesorganen, die nicht der Verwesung preisgegeben wären, zum Ausdruck bringt.

Daß die Verwandlung des Prinzen im Durchgang durch ein ästhetisches Register bewerkstelligt wird, wird im darauf folgenden Auftritt bestätigt. Natalie sucht ihn mit einem Brief vom Kurfürsten auf, der ihn benachrichtigt, daß er, so er sich in irgendeiner Weise ungerecht behandelt fühle, dies nur schriftlich darlegen müsse und damit frei sei. Der Prinz begreift, daß dies nicht einer Begnadigung gleichkommt:

Ich will ihm, der so würdig vor mir steht,
Nicht, ein Unwürd'ger, gegenüber stehn!
Schuld ruht, bedeutende, mir auf der Brust.
Wie ich es wohl erkenne; kann er mir
Vergeben nur, wenn ich mit ihm drum streite,
So mag ich nichts von seiner Gnade wissen. (IV/4, Vs. 1380–1385)

Dem Prinzen zufolge kann eine Begnadigung nicht eingeklagt werden. Statt sich als mißhandeltes Opfer zu präsentieren, faßt sich Homburg und äußert seine Fassung in der Reformulierung seines Verhältnisses zum Kurfürsten als eines, das auf dem Prinzip der Wechselseitigkeit beruhen müßte, um die Annahme der Begnadigung als eine aus Freiheit zuerkannte Gabe zu ermöglichen.

Trotz Natalies Drängen, er möge rasch antworten und sich nicht durch allzuviel Grübeleien aufhalten lassen, gilt seine Hauptsorge der angemessenen Form oder »Fassung« (IV/4, Vs. 1334), der richtigen ethischen und ästhetischen Haltung, während er seine Antwort schreibt und umschreibt. Weder Natalie noch die Zuschauerschaft erfahren den tatsächlichen Wortlaut seiner Antwort. Dadurch betont das Stück, daß die entscheidende Verwandlung des Prinzen, seine neugefundene Fassung in der reinen Äußerlichkeit des Aktes liegt, sorgfältig eine Antwort abzufassen. Sowohl in der Weigerung, mit dem Kurfürsten über seine Behandlung zu streiten, als auch in dem Bemühen um die richtige Form und Fassung macht sich Friedrich zu jener Gabe der Schönheit, die Natalie von ihrem Onkel erbeten hatte – wiewohl um den Preis seines Lebens. Man beachte, wie Natalie seine neue Fassung aufnimmt:

Nimm diesen Kuß! – Und bohrten gleich zwölf Kugeln
Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt' ich mich,
Und jauchzt' und weint' und spräche: Du gefällst mir;
– Inzwischen, wenn Du Deinem Herzen folgst,
Ist's mir erlaubt, dem meinigen zu folgen.
– Graf Reuß. (IV/4, Vs. 1386–1391)

Selbst wenn er in eben diesem Moment exekutiert würde, drückte sie ihre überwältigende Freude aus: »Du gefällst mir!« Sicherlich kein mit Eigeninteresse behaftetes Wohlgefallen. Auch ist ihr Gefallen an ihm in keinem moralischen Register angesiedelt, da sie weder Achtung noch Bewunderung für seine Einsicht, Reflexion, Selbstbeherrschung oder Entschlossenheit bekundet. Freude bereitet ihr, ihn seiner Neigung und seinem Herzen in spontanem Entschluß folgen zu sehen. Ihre Reaktion bezeugt die Freude über ein wundervolles Geschenk: die Gabe der Schönheit, die sie sich von ihrem Onkel erbeten hatte, daß er frei, autonom, spontan wie eine Blume existieren möge. Nun ist er für sie, was die traditionelle Ästhetik des 18. Jahrhunderts eine ›schöne Seele‹ nannte. Eine ›schöne Seele‹ beschreibt die Art von Mensch, für die das ethische Register, der Bereich der Sorge um das richtige Handeln, als ästhetisches Phänomen erscheint, für die pflichtgemäßes Handeln einer Neigung entspricht und somit die ethisch angemessene Entscheidung spontan von Herzen kommt.⁹

Ein wesentlicher Aspekt scheint jedoch zu fehlen. Sieht man obige Szene als die endgültige Verwandlung des Prinzen in die Gabe der Schönheit an, so muß er dennoch auf irgendeine Art existieren. Weder Staub noch eine von zwölf Kugeln durchlöcherter Leiche könnten als Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens gezeigt werden; die ›schöne Seele‹ des Prinzen muß in irgendeiner Weise auch von anderen als nur von Natalie anerkannt, bezeugt, gesehen werden können. Dieses Projekt, die Gabe der Schönheit zu verbreiten, die ›schöne Seele‹ zu vermitteln, verfolgt Natalie, wenn sie dem Ausdruck ihrer Freude die Erklärung hinzufügt, daß sie, ebenso wie Friedrich nun seiner Neigung entsprochen hat, der Sehnsucht ihres Herzens folgen und sich der an den Kurfürsten gerichteten Petition der Offiziere, Friedrichs Leben zu schonen, anschließen kann. Nun, da sie die wirkliche Verwandlung des Prinzen wahrgenommen hat, ruft sie ihr Regiment in die Residenz, eine Handlung, die ihre Beteiligung an einer öffentlichen Kampagne markiert, die auch die Herstellung und Verbreitung eines bestimmten Bildes des Prinzen beinhaltet.

Die Empörung der Offiziere über die geplante Hinrichtung ihres Helden wird vom Feldmarschall dem Kurfürsten warnend dargestellt:

Jedwedes Heer liebt, weißt Du, seinen Helden;
Laß diesen Funken nicht, der es durchglüht,

⁹ Zu diesem Komplex Robert E. Norton, *The Beautiful Soul. Aesthetic Morality in the Eighteenth Century*, Ithaca und London 1995, besonders Kapitel 6 »Kant and Schiller: the Apotheosis of the Beautiful Soul«, S. 210–245.

Ein heillos fressend Feuer um sich greifen.
Kottwitz weiß und die Schar, die er versammelt,
Noch nicht, daß Dich mein treues Wort gewarnt;
Schick' eh er noch erscheint, das Schwert dem Prinzen,
Schick's ihm, wie er's zuletzt verdient, zurück:
Du gibst der Zeitung eine Großtat mehr,
Und eine Untat weniger zu melden. (V/3, Vs. 1460–1468)

Das Argument des Feldmarschalls gilt weniger der Frage nach der ethischen Dimension der Entscheidung des Kurfürsten als der nach den politischen Auswirkungen derselben.

Warum nun leistet der Kurfürst dem taktischen Rat des Feldmarschalls nicht Folge? Warum erklärt er sich bereit, die Offiziere von Natalies Regiment zu empfangen, die – soviel weiß er an dieser Stelle – seine ausdrückliche Ordre, in Arnstein auszuharren, nicht befolgt haben? Die Antwort auf diese Frage wird in der Sequenz und inneren Logik der folgenden Auftritte entwickelt, in den machtstrategischen Schachzügen des Kurfürsten, die letztlich einer Strategie des Schauspiels zuzurechnen sind. Der letzte Akt des Stücks behandelt weniger die Gründe, weshalb der Prinz begnadigt werden sollte oder nicht, sondern eher, wie der Begnadigungsakt zeitlich angelegt, umrahmt, inszeniert und mit größtmöglicher Effektivität als mediales Ereignis eingesetzt werden kann und wie die Verkörperung eines neuen Heldbildes in Prinz Friedrich vermittelt und verbreitet werden kann.

IV. *Das Schauspiel der Verklärung des Prinzen*

Sobald der Kurfürst erfährt, daß Kottwitz sein Regiment nicht eigenmächtig, sondern auf eine von Natalie übersandte kurfürstliche Anordnung hin zur Residenz geführt hat, kann er Kottwitz nicht zurückbeordern, ohne seine eigene Autorität zu unterminieren. Daher heißt er Kottwitz willkommen und erklärt ihm, seine Gegenwart sei am Tage der Hinrichtung des Prinzen erforderlich. Der Kurfürst ergreift die Möglichkeit, die Verteidigung seiner Souveränität in ein Spektakel zu verwandeln, ja in das traditionellste Spektakel fürstlicher Machtdarstellung, das ihn als Herrn über Leben und Tod zeigt. Während die Bittschrift der Offiziere vor allem mit Blick auf die Modalitäten der Verbreitung eines Blattes Papier behandelt worden war, und während der Feldmarschall die Aufmerksamkeit des Kurfürsten auf die Macht des Zeitungswesens lenkte, arbeitet der letzte Akt des Stücks einen Kontrast zwischen der Vermittlung durch das geschriebene Wort und der Komposition und Vermittlung von Akt, Ereignis und Schau im Medium des Theaters heraus. Der Kurfürst übernimmt die Rolle eines Schauspielers, wenn er Kottwitz erklärt: »Dem Obrist Homburg, dem das Recht gesprochen, / Bist Du bestimmt, mit Deinen zwölf Schwadronen, / Die letzten Ehren morgen zu erweisen« (V/5, Vs. 1498 ff.).

Das Zeremoniell, das der Kurfürst für die Begnadigung des Prinzen wählt, verwandelt den Sprechakt »Er ist begnadigt!« (IV/1, Vs. 1177) in ein Spektakel, das die Bedeutung sowohl von Leben und Tod als auch von Krieg und Frieden radikal wandelt und erneuert. Die Vollstreckung der Begnadigung wird inszeniert, als ginge es um die Vollstreckung der Hinrichtung, und geschieht in drei Schritten: zunächst dem Wortwechsel zwischen Kurfürst und Prinz, deren Höhepunkte die Worte des Prinzen »Nun sieh, jetzt schenktest Du das Leben mir!« (V/7, Vs. 1794) und die Antwort des Kurfürsten sind: »Wache! Führt ihn zurück in sein Gefängnis!« (V/7, Vs. 1800). Daraufhin kommt es zum Wortwechsel zwischen Kurfürst und Kottwitz, an dessen Ende jener das Todesurteil zerreißt (V/9). Schließlich folgen die zwei Gartenszenen in der Morgendämmerung, da der Prinz mit verbundenen Augen seine Hinrichtung erwartet, sein Monolog »Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein«; V/10, Vs. 1830) und die Wiederholung des Eröffnungstableaus, die Krönung des Prinzen durch Natalie, sein Ohnmachtsanfall und Erwachen unter Kanonendonner (»Ist es ein Traum?«; V/11, Vs. 1856), die bereits diskutiert wurden.

Durch die freiwillige Annahme seines Todes transformiert der Prinz seine Bestrafung in ein Opfer, indem er das Bemühen der Offiziere, sein Todesurteil durch eine Begnadigung aufheben zu lassen, mit folgenden Worten zurückweist:

Ich will das heilige Gesetz des Kriegs,
Das ich verletzt' im Angesicht des Heers,
Durch einen freien Tod verherrlichen!
Was kann der Sieg euch, meine Brüder, gelten,
Der eine, dürftige, den ich vielleicht
Dem Wrangel noch entreiße, dem Triumph
Verglichen, über den verderblichsten
Der Feind' in uns, dem Trotz, dem Übermut,
Errungen glorreich morgen? Es erliege
Der Fremdling, der uns unterjochen will,
Und frei, auf mütterlichem Grund, behaupte
Der Brandenburger sich; denn sein ist er,
Und seiner Fluren Pracht nur ihm erbaut! (V/7, Vs. 1750–1762)

Dieses Opfer setzt an die Stelle des ausgebildeten Apparats des Kriegsrechts das heilige Gesetz des Krieges, eine absolute, alles erfassende neue Ordnung, die allein, so der Prinz, die Freiheit aller gebürtigen Brandenburger garantieren kann. Dieses heilige Gesetz des Krieges kann sich mit dem einzelnen Sieg nicht begnügen und verlangt weit mehr als eine disziplinierte und starke Armee; es beruht auf dem Triumph über das, was er in gut pietistisch-patriotischer Tradition die »Feind' in uns« (V/7, Vs. 1757) nennt, eine Formel, die jede Art von »Selbstsucht« bezeichnet.¹⁰

Erst nachdem der Prinz seinen freiwilligen Tod dem heiligen Gesetz des Krieges geweiht hat, kommt er auf seine Insubordination zu sprechen und bittet den Kur-

¹⁰ Siehe Gerhard Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland*. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation, zweite ergänzte Auflage, Frankfurt a.M. 1973, besonders Kapitel 6 und 8.

fürsten, ihm zu vergeben. Als Zeichen der Versöhnung ersucht er ihn um eine letzte Gabe, daß nämlich Natalie nicht gezwungen werden möge, den Schweden zu heiraten. Er ist ohne Hoffnung, sie selbst zu heiraten, verlangt aber die Beendigung alt-europäischer Diplomatie in der Form einer Politik der Allianzen. Der Kurfürst gewährt ihm die Bitte mit den folgenden Worten:

Bewilligt sei die letzte Bitte Dir!
Was auch bedarf es dieses Opfers noch,
Vom Mißglück nur des Kriegs mir abgerungen;
Blüht doch aus jedem Wort, das Du gesprochen,
Jetzt mir ein Sieg auf, der zu Staub ihn malmt!
Prinz Homburg's Braut sei sie, werd' ich ihm schreiben,
Der Fehrbellins halb dem Gesetz verfiel,
Und seinem Geist, tot vor den Fahnen schreitend,
Kämpf er auf dem Gefild der Schlacht, sie ab! (V/7, Vs. 1785–1793)

Der Prinz erkennt nun in der Gewährung dieser Bitte das Geschenk des Lebens:

Nun sieh, jetzt schenktest Du das Leben mir!
Nun fleh' ich jeden Segen Dir herab
Den von dem Thron der Wolken Seraphin'
Auf Heldenhäupter jauchzend niederschütten (V/7, Vs. 1794–1797)

Welche Art von Leben aber meint der Prinz in seiner Dankesrede? Sicherlich kann es sich hier nicht um die Fortsetzung seiner physischen Existenz handeln, zumal ihn der Kurfürst schon als toten Geist angesprochen hat. Offensichtlich ist der Sinn von »Leben« in dieser Transaktion radikal verändert worden. Für den Prinzen scheint dieses neue Leben seinem Fortleben als dem Initiator eines neuen Kriegsgeistes gleichzukommen. Der Kurfürst hatte bereits auf die Kraft dieses Geistes angespielt in der Formulierung, daß ihm aus jedem Wort des Prinzen ein Sieg aufblühen werde.

Wie nun der Prinz diesen neuen Kriegsgeist genau verkörpern soll und wie die Rede vom neu geschenkten Leben vertretbar ist, wird in den beiden letzten Auftritten des Schauspiels gezeigt. Weiterhin wird in diesen beiden letzten Szenen die Thematik des Ruhmes und der Unsterblichkeit wieder aufgegriffen und als eine ins Ästhetische gewendete Version der Auferstehung des Leibes gefaßt. Am Ende des Stückes ist es dem Prinzen nicht mehr wie anfangs um Lorbeer und die traditionellen Insignien des Ruhms zu tun; vielmehr richtet er mit verbundenen Augen seine ganze Aufmerksamkeit auf den wundervollen Duft der Blumen, während er seinen Tod und dessen Überwindung vorwegnimmt, nicht als gekrönter Held, sondern in einer sie antizipierenden Anschauung der Unsterblichkeit:

Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen,
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,

Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt' unterscheid' ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel Alles unter mir. (V/10, Vs. 1830–1839)

Homburgs Wortwahl spielt auf Klopstocks berühmte Ode ›An Fanny‹ an: auf die Zeit am Ende der Zeiten, wenn beide unglücklich Liebenden tot, wenn auch ihr Ruhm vergessen und ihre Körper verwest sein werden, wenn schließlich am Tag des Jüngsten Gerichts die Toten sich erheben und die Liebenden vereint sein werden: »Dann, o Unsterblichkeit / Gehörst Du ganz uns! Komt, die das Lied nicht singt, / Komt, unaussprechlich süße Freuden! / So unaussprechlich, als jetzt mein Schmerz ist.«¹¹ Klopstocks Ode stellt in dreierlei Hinsicht einen bedeutsamen intertextuellen Bezug dar: Zunächst entfaltet Homburg, ebenso wie der Sprecher der Ode an Fanny, eine Perspektive, in der Nachleben und Nachruhm eines Einzelnen belanglos werden. Somit unterstreicht der Verweis auf Klopstock die Weigerung, das zu erstrebende Gut in individuellen Ruhm und persönliche Ehre zu setzen. Im Unterschied zu Klopstock bezieht sich Homburg nicht auf eine Vision von Unsterblichkeit, um die schmerzliche Trennung von der Geliebten zu überwinden: Natalie spielt keinerlei Rolle in diesem Bild. Anstelle der vorweggenommenen Freude der Wiedervereinigung mit der Geliebten feiert Homburgs Vision angeschaute Schönheit um ihrer selbst willen, die Freude am Sehen, an der Kraft der leuchtenden Sonne, am Aufstieg über einer Küstenlandschaft, am Blick hinab auf den verschwindenden Hafen mit seiner farbigen und formenreichen Lebendigkeit. Anders gesagt: In Homburgs Vision sind Unsterblichkeit und Überwindung des Todes als Einswerden mit einer Anschauung glanzvoller Schau beschrieben, als Eintreten in und Identifikation mit einem Gemälde, etwa von Turner.

Homburgs Vision erfüllt die in IV/3 zum Ausdruck gebrachte Sehnsucht nach Schönheit, wo er seine Sterblichkeit akzeptiert, aber zugleich bedauert hatte, daß er die Schönheit zwei Spannen unter der Erde nicht werde genießen können, da seine Augen verwesen würden. Nun scheint ihm der Verfall seines Körpers nicht mehr als Bedrohung entgegenzutreten; er spricht, als wohne er bereits seinem auferstandenen Körper ein, dessen Augen durch die Binde hindurch einen ewigen Glanz anschauen können, mit dem er eins wird.¹² Er spricht seinen Monolog, während Offi-

¹¹ Friedrich Gottlieb Klopstock, Oden, Auswahl und Nachwort von Karl Ludwig Schneider [nach der historisch-kritischen Ausgabe Stuttgart 1889], Stuttgart 1999, S. 12.

¹² Gernot Müller, der den Prinzen vornehmlich im Zeichen von Kleists Umsetzung des Kunstmediums Panorama analysiert, versteht Homburgs Unsterblichkeitsmonolog als »bewußt vollzogene Abkehr von aller ›Wirklichkeit‹«. Müller zufolge ist die Augenbinde »Chiffre der dem Menschen nicht hintergehbaren Blindheit, vor der Kleist und seine dichterische Gestalt zuletzt gelassen resignierend kapitulieren und heiter allen ›Freunden dieser Welt‹ entsagen [...]. Implizit scheint mit der imaginären Aufwärtsbewegung die ›Blindheit‹ des modernen Auges (Monolog II) im Blick aufs Jenseits aufgehoben; freilich ohne daß sich wirklich eine Verzeichnung ins Göttliche offenbarte. [...] Wie die Schwetzingen ›Fernsicht‹ auf eine illusionäre elysische Landschaft geht, fokussiert Homburgs Blick, ›Endlos, bis an das Tor des Himmels‹ [...],

zier Stranz, der ihn in den Garten geführt hat, im Hintergrund verschwindet und er selbst sich in der Mitte der Bühne auf einer Gartenbank niederläßt. Nun ist die Zuschauerschaft in der Position des Kurfürsten und seiner Entourage, die den mondsüchtigen Prinzen im Eröffnungsauftritt beobachtet hatten, nur daß die Zuschauerschaft diesmal nicht das unbewußte Ausagieren eines Traumes zu sehen bekommt, sondern den Moment der Verklärung des Prinzen. Insofern die Zuschauer Zeugen werden, wie Homburg bereits während des irdischen Lebens seinem auferstandenen Leib innewohnt, spielt der vorletzte Auftritt auf die Verklärung Christi an, denn schon in der Erzählung von Christi plötzlicher glanzvoller Erscheinung auf dem Berg handelt es sich ja nicht um den Resurrectus nach der Passion, sondern um die momentane Antizipation seiner Wiederauferstehung, die keinesfalls die Passionsgeschichte ersetzt und zudem einen durchaus problematischen Ereignischarakter hat (Matthäus 17, 1–3; Markus 9, 2–11; Lukas 9, 28–36). Die glanzvolle Vision des verklärten Christus wurde traditionell so gedeutet, daß durch sie den Jüngern die Macht und Herrlichkeit dessen veranschaulicht werden sollte, der ihnen absolute Gefolgschaft abverlangt.

Während in den Evangelien der Erzählung von Christi Verklärung unmittelbar die von der Heilung des epileptischen bzw. ›mondsüchtigen‹ Knaben durch die Kraft des Glaubens folgt, zeigt Raffaels berühmtes letztes Gemälde, das Kleist in Paris gesehen und bewundert hatte,¹³ beide Szenen gleichzeitig, die Verklärung

gleichsam das ›Ende der Welt‹. Diese ›Fernsicht‹ der Station III wiederholt der Unsterblichkeitsmonolog, nun *expressis verbis*, bis an das Ende der Welt. Nun aber nicht mehr im Zeichen ängstlich erregten Umhergreifens [...], sondern unter dem des Verzichts. Die ›Gemäldebeschreibung‹ (Station III) gab dem Panorama der Eröffnung noch die Aura der Hoffnung, den Zug einer Wirklichkeit und Wunschtraum verbindenden Allaussicht aufs Ganze. Im Schlußmonolog dagegen erweist sich der ›Glanz der tausendfachen Sonne‹ in der Verschränkung mit dem panoramatischen ›Kerker‹ als uneinlösbare Utopie.« Gernot Müller, Kleist und die bildende Kunst, Tübingen und Basel 1995, S. 262–265. Zwar erwähnt Müller, daß Kleist Raffaels ›Verklärung Christi‹ in Paris gesehen habe, doch setzt er keinen der Texte Kleists dazu in Bezug (siehe S. 106 und 122).

¹³ Vgl. Brief Nr. 58: An Adolphine von Werdeck [Paris, zwischen Ende September und Mitte November sowie Frankfurt am Main, 29. November 1801. So.]. In: DKV IV, 279 ff., hier S. 281: »[...] der Aufseher ließ mich heimlich in den Saal schlüpfen, wo ›Raphaels Verklärung‹ zu sehen war. Unwürdig ist es, wie man hier mit den eroberten Kunstwerken umgeht.« Im gleichen Brief kommentiert Kleist eingangs Adolphine von Werdecks Besuch am Arminiusgrab und bekundet sein Bedauern über die heutige Zeit, die weder der Helden noch der Schönheit bedürfe: »– Also an dem Arminiusberge standen Sie, an jener Wiege der deutschen Freiheit, die nun ihr Grab gefunden hat? Ach, wie ungleich sind zwei Augenblicke, die ein Jahrtausend trennt! *Ordentlich* ist heute die Welt; sagen Sie mir, ist sie noch schön? Die armen lechzenden Herzen! Schönes u Großes mögten sie thun, aber niemand bedarf ihrer, Alles geschieht jetzt ohne ihr Zuthun. Denn seitdem man die Ordnung erfunden hat, sind alle großen Tugenden unnöthig geworden. Wenn uns ein Armer um eine Gabe anspricht, so befiehlt uns ein Policedict, daß wir ihn in ein Arbeitshaus abliefern sollen. Wenn ein Ungeduldiger den Greis, der an dem Fenster eines brennenden Hauses um Hilfe schreit, retten will, so weiset ihn die Wache, die am Eingange steht, zurück, u bedeutet ihm, daß die gehörigen Verfügungen bereits getroffen sind. Wenn ein Jüngling gegen den Feind, der sein Vaterland bedroht, muthig zu den Waffen greifen will, so belehrt

Christi in sehr hellen und kalten Farben in der oberen, die den verstörten Knaben umgebende Menschenmenge in erdfarbenen Tönen in der unteren Bildhälfte.¹⁴ Dadurch macht schon Raffael verschiedene Weisen des Sehens zum Thema, indem er Blick und Anblick des Mondsüchtigen und des verklärten Christus sowie die Sichter, die Christus sehen können, und derer, die ihn nicht sehen können, kombiniert und kontrastiert. Kleists Stück verteilt die Szene mit dem mondsüchtigen Knaben und die der Verklärung auf zwei getrennte Tableaux und stellt ihre Reihenfolge gegenüber den Evangelien um. Gleichwohl verbindet er sie, indem er die beiden Rollen zu einer verbindet, der des Prinzen: Er ist zunächst der mondsüchtige Knabe, dann im vorletzten Auftritt der verklärte Christus. Zudem stellt er die Verklärung nicht szenisch, sondern verbal – in Homburgs Rede – vor Augen: Damit die Zuschauerschaft Homburgs Verklärung ›sehen‹ kann, muß sie seinen Monolog visualisieren – um zu sehen, wie er sich selbst sieht, um sozusagen mit Homburg durch die Binde hindurch zu sehen. Dabei verdient die Tatsache Aufmerksamkeit, daß Kleist ostentativ keinerlei Theatermaschinerie zum Einsatz bringt, um die Vision des verklärten Homburg hervorzubringen. Darin ist Kleists Verwendung des Mediums Theater deutlich geschieden von Goethes im beinahe opernhafte Ende der Verklärung des Helden in ›Egmont‹; es beruht auf der rhetorischen Figur der Hypotypose einerseits und der Bühnenpräsenz des Schauspielers andererseits. Kleists Stück, im Gegensatz zu dem Goethes, bringt die Verklärung nicht als wirklich wahrnehmbare Schau, sondern als Spektakel des Durch- bzw. Hindurch-Sehens hervor.

Der letzte Auftritt trägt die transzendente Vision der vorangegangenen in diesseitige Immanenz zurück. Gleichzeitig aber wiederholt er die Eröffnungsszene. Inszeniert und veräußerlicht der Kurfürst am Anfang des Stückes Homburgs nacht-wandlerischen Traum vom Heldenruhm, so bezieht sich nun das ›Theater‹ des Kurfürsten nicht auf Homburgs innere Vision, sondern erfüllt den kollektiven Wunsch nach Homburgs Begnadigung und offizieller Ehrung als Held der Schlacht von Fehrbellin. In diesem letzten Auftritt ist Homburg einerseits eine Puppe oder Marionette in einem Spektakel, das der Kurfürst für seine Offiziere aufführt; ande-

man ihn, daß der König ein Heer besolde, welches für Geld den Staat beschützt. – Wohl dem Arminius, daß er einen großen Augenblick fand. Denn was bliebe ihm heut zu Tage übrig, als etwa Lieutenant zu werden in einem preußischen Regiment?« (DKV IV, 279)

¹⁴ Die Stuttgarter Erklärungs-bibel kommentiert Luthers Übersetzung von Matthäus 17,15: »›Mondsüchtige‹ sind Epileptiker; die antike Medizin brachte epileptische Anfälle mit dem Mondwechsel in Verbindung.« Stuttgarter Erklärungs-bibel. Die Heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1992, S. 1198. An zwei Stellen wird der Mondschein als Auslöser des Schlafwandlertums des Prinzen angeführt, von Hohenzollern (»Als ein Nachtwandler, schau, auf jener Bank, / Wohin, im Schlaf, wie Du nie glauben wolltest, / Der Mondschein ihn gelockt,« I/1, Vs. 24–26) und von Homburg selbst (»Mir unbewußt / Im Mondschein bin ich wieder umgewandelt!« I/4, Vs. 115f). Zwar enthält die Beschreibung des nacht-wandlerischen Prinzen nichts, was ihn als »besessen« oder »epileptisch« charakterisierte, doch wird er von der Kurfürstin »krank« genannt (I/1, Vs. 32), und Natalie meint kurz darauf: »Er braucht des Arztes –!« (I/1, Vs. 33)



Abb. 2: Raffael (1483–1520): Die Verklärung Christi

rerseits ist er – durch seine vorangegangene jenseitige Vision, die den Höhepunkt seiner Verwandlung nicht nur in eine ›schöne Seele‹, sondern auch in einen verklärten, unsterblichen Körper darstellte – die Verkörperung eines Traums von Autonomie. Wichtig dabei ist allerdings, daß es sich in der letzten Szene nur um einen Traum handelt, um eine von der Alltagswirklichkeit geschiedene theatralische Wirklichkeit, wie auch nur in dem und über das ästhetische Erlebnis die Verklärung als momentane Vision realisiert werden kann. Allein in dieser Differenz kann die illusionäre Kraft des Mediums Theater begriffen werden, Wirklichkeit zu verwandeln statt sie lediglich darzustellen.¹⁵

In dieser Affirmation des Theaters als ästhetisches Medium der Verwandlung und Verklärung läßt sich nun die Affinität zwischen Heinrich von Kleist und Frank Stella situieren. Als kommentierte er im Verlauf der Dramenhandlung die Entfaltung der Verwandlung des Prinzen als eine Selbstbewußtwerdung des medialen und ästhetischen Potentials des Stücks, gab Stella einer früheren Maquette seiner Prinz-Friedrich-von-Homburg-Skulptur den Titel ›General der Reiterei‹; wohingegen die Skulptur in Washington den Untertitel trägt: ›Ein Schauspiel‹. Beide Künstler nutzen ihr Medium, den Betrachter in einen anderen Raum zu versetzen, einen Raum der Schönheit, der die irdische Funktionalität der Alltagswelt übersteigt, der den Betrachter in ein dramatisches Wechselspiel verschiedenartiger Visionen einbezieht, von der Anschauung konkreter Formen und Farben bis zum Durchblick in andere, illusionäre und imaginäre Räume hinein. Man erinnere sich an Kleists Anspielung auf Klopstocks Ode ›An Fanny‹ in Prinz Friedrichs ›Unsterblichkeitsmonolog‹, in dem das Theaterpublikum aufgefordert wird, den imaginären Flug des Prinzen nachzuvollziehen, der als Prozeß visueller Abstraktion, des Sehens reiner Formen und Farben, als Prozeß auch der Idealisierung und der Überwindung der Schran-

¹⁵ Ganz anders interpretiert Bianca Theisen den Rahmen des Stücks, indem sie Traum mit Fiktion gleichsetzt: »Kleists Drama nimmt so am Ende die zirkuläre Struktur des Traumarguments als Gesamtstruktur wieder auf und wendet sie auf sich selbst an. Homburgs Zweifel an der Wirklichkeit beantwortet Kottwitz mit der Gewißheit des Traums, das Stück schließt damit an seinen Anfang wieder an und überantwortet die für Homburg unmögliche Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Traum den Zuschauern oder Lesern. Ist das Stück Fiktion oder Nicht-Fiktion, Traum oder Wirklichkeit, wenn nach Kottwitz' Traumhypothese gleich zum Aufbruch zu weiteren siegreichen Schlachten gegen die Feinde Brandenburgs aufgerufen wird? Das wird ungewiß, denn das Stück trägt das skeptische Traumargument in eine doppelte Rahmung ein: Während der Beginn eines Theaterstücks ja schon für den Zuschauer durch den sich öffnenden Vorhang gerahmt ist und dadurch das, was dann folgt, als fiktiv markiert wird, verdoppelt Kleist hier die Fiktion, indem er mit einer Fiktion in der Fiktion einsetzt – dem mit der (fiktiven) Wirklichkeit zusammenfallenden Traumtableau. Indem das Ende das Tableau des Anfangs wiederaufgreift und als »Ein Traum, was sonst« benennt, werden die im Stück skeptizistisch durchgespielten Gewißheiten und Ungewißheiten auf eine metakommunikative Ebene verschoben; auf dieser durch die doppelte Rahmung gesetzten pragmatischen Ebene werden die Zuschauer oder Leser des Stücks auf den Ungewißheitsindex festgelegt, der wie bei Traum oder Ohnmacht mit dem Übergang von einer Wirklichkeitsebene zu einer anderen verbunden ist.« Bianca Theisen, *Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus*. In: *KJb* 1999, S. 87–108, Zitat auf S. 104f.

ken des menschlichen Körpers gezeichnet wird. Frank Stella beschreibt die Kraft der Abstraktion folgendermaßen:

Abstrakte Malerei besitzt die Freiheit, groß zu sein ohne Vergrößerung und klein zu sein ohne Miniaturisierung. In gewisser Weise gewinnt die abstrakte Malerei diese Freiheit, die ungehinderte Expansionsfähigkeit, ihren eignen Raum, indem sie sich den räumlichen Diktaten des veristischen wie auch des idealen Bildes entzieht. Die abstrakte Malerei von heute schafft sich sehr bestimmt ihren eigenen Raum.¹⁶

In seinem Werk sucht Stella zu retten, was er »the pictorial in painting« nennt, denn – so Stella: Das Bildliche in der Malerei

[...] wagt das Unmögliche, nämlich Wirkung auf der Oberfläche zu erzielen, indem es den Eindruck von Tiefe und Höhe erzeugt. Das Bildliche versucht auf der Bildebene eine dreidimensionale Wirkung zu erreichen. Entweder öffnet sich der Raum wie bei einem Blick aus dem Fenster oder er kommt entgegen, so dass man glaubt, eine Faust bewege sich direkt auf das Gesicht zu. Entscheidend ist, dass die Malerei ihren Bedarf an illusionistischen Mitteln eingesteht und bewusst davon ausgeht, dass sie die Suche nach der Darstellbarkeit der Räumlichkeit antreibt und erfinderisch macht. Nur dann bleibt sie mit Werken gegenwärtig, wenn sie den Eindruck von Energie und Bewegung wecken kann.¹⁷

¹⁶ Frank Stella, ›Die holländische Savanne‹, sechste und letzte der Charles Eliot Norton-Vorlesungen. Vgl. Frank Stella, Working Space. The Charles Eliot Norton Lectures 1983–84, Cambridge (MA) und London 1986, S. 126–167. Zitiert nach: The Writings of Frank Stella, hg. von Franz-Joachim Verspohl, Jena und Köln 2001, S. 145.

¹⁷ Frank Stella, Breitseiten (›Broadside‹), Vorlesung in der Architecture League von New York am 7. Februar 1994 und an der Friedrich Schiller-Universität Jena am 6. Februar 1996, zitiert nach: The Writings of Frank Stella (s. Anm. 16), S. 178. – Ich danke Gerrit Jackson, der mir bei der Übersetzung meines Textes aus dem Englischen geholfen hat. Ich danke auch Robert Wallace für das Photo von Stellas Skulptur und die Erlaubnis, es reproduzieren zu dürfen.

»IN UNBEGRIFFNER LEIDENSCHAFT EMPÖRT«?

Zur Diskursivierung der (tragischen) Affekte in Kleists ›Penthesilea‹

Von Friedrich Gundolf, der sich 1922 im kulturpolitischen Grabenkampf mit dem Expressionismus befindet, ist ein eigentümliches Lob der ›Penthesilea‹ überliefert: »[D]ie Penthesilea ist das erste Drama der deutschen, ja der Weltliteratur, das jenseits von Sinn und Unsinn durch die pure Lebendigkeit des Gemüts und die Heftigkeit des Ausdrucks an sich wirkt [...]. Die Penthesilea ist die Vorläuferin der hysterischen Zustands- und selbstigen Ausdruckspoesie [...]. Sie hat eine Bahn aufgerissen die ins Nervenwirrsal führt.«¹ Sieht man vom indignierten Unterton ab, der sich beim Literaturkanon und den Geschmackspräferenzen des George-Kreises verbuchen läßt, ist das eine durchaus zutreffende Genealogie. Gundolf benennt auch einen historisch-agonalen Kristallisationspunkt: »Kleist hat zum erstenmal gewagt das was Goethe pathologische Zustände nannte, hemmungslose Besessenheiten gesondert darzustellen.«² Und das, wie man weiß, ohne es zu versäumen, dem großen Virtuosen der Vermeidung pathologischer Exzesse das Fragment seines Trauerspiels mit dem ersten ›Phöbus‹-Heft »auf den ›Knieen meines Herzens‹« zu übersenden, um von Goethe dafür mit einer reservierten, in ihrer Ablehnung aber seltsam milden Antwort bedacht zu werden.³

Was Gundolf, mit dem Heros Shakespeare als Leitbild, an der ›Penthesilea‹ mißfällt, führt direkt auf die Art und Weise, wie dort das Feld des Affektiven ausgemessen wird: »Nicht die Echtheit des Pathos vermißt man hier, sondern das Gegengewicht.«⁴ – Hierzu ein kleiner Exkurs: Daß ›Pathos‹ ein wichtiges Strukturelement tragischer Kunst ist, dürfte seit Aischylos' *παθεῖ ἄθος* (durch Leiden Lernen) und der ›Poetik‹ des Aristoteles zum kulturellen Wissensbestand über die Tragödie gehören. Der Terminus dient seit alters her zur Kennzeichnung eines thematisch-motivischen, dabei zugleich meist auch wirkungsästhetischen Merkmals der Tragödie, gibt es doch kein überliefertes Beispiel dieses Genres, in dem nicht ein schweres

¹ Friedrich Gundolf, *Heinrich von Kleist*, Berlin 1922, S. 108 f.

² Gundolf, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 1), S. 101.

³ Kleist an Goethe am 24. 1. 1808, SW⁶ II, 805. Goethe antwortet am 1. Februar 1808: »Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß mich in beide zu finden« (SW⁶ II, 806).

⁴ Gundolf, *Heinrich von Kleist* (wie Anm. 1), S. 106.

Leid oder eine exzessive Leidenschaft vorgeführt würde. Unter literaturanthropologischer Perspektive geht es um ein relativ autarkes Element, das weder mit der ›Handlung‹ noch mit deren gattungspoetologischem Konkurrenten, dem ›Charakter‹, zu verrechnen ist. Der alte dramaturgische Streit um deren Vorrangstellung ist insofern irrelevant, als sich ›Pathos‹ nicht nur gegenüber dem narrativen Zusammenhang als sperrige Größe erweist, sondern die mit ihm verbundenen *transitorischen* Affektzustände auch mit Blick auf die Konzeptidee eines dauerhaften Charakters (*ethos*) inkommensurabel bleiben. Wir haben es gleichsam mit einem »Ausnahmезustand der Seele«⁵ zu tun. Es handelt sich allerdings nicht um eine unvermittelte, gleichsam naturwüchsige Mimikry von Affekten, Leiden und Leidenschaften, sondern um artifizielle, codierte und kulturell überformte Vorführungen derselben. Über einen eindrucksvoll langen Zeitraum hinweg ist die Gattung der Tragödie eine exponierte Instanz, wenn es um Diskursivierung, Problematisierung und Inszenierung von affektiven Grenzzuständen geht. Als ebenso persistent erweist sich dabei der Konflikt zwischen einer Faszination, die von der Zurschaustellung heftiger Affekte ausgeht, und einem Bemühen, ein physisch und mental desintegrierendes Geschehen mit ästhetischen Mitteln in den Griff zu bekommen, zu disziplinieren.

Das demonstriert auch der Tragödiendiskurs um 1800. Wichtige und hegemoniale Kunstprogramme von der Dramenliteratur, Ästhetik und Theaterpolitik der Weimarer Klassik bis zu den idealistischen ›Philosophien des Tragischen‹ (Peter Szondi) lassen sich als gleichsam ›apollinische‹ Lösungsversuche einer Spannung lesen, die Goethe in der Polarität von »pathologische[m] Interesse« und »ästhetische[m] Spiel« zu fassen versucht hat.⁶ Goethe selbst propagiert mit Nachdruck die »Subordination der tragischen Situation unter die höchsten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäßigttem Betragen«.⁷ Die vom Sujet her »unerträglichen Gegen-

⁵ Walter Benjamin hat im Rückgriff auf Carl Schmitts Theorem vom ›Ausnahmезustand‹ die Komplementarität von barockem Märtyrer- und Tyrannendrama zu begründen versucht. So wie der Tyrann »die Restauration der Ordnung im Ausnahmезustand« betreibt, versucht der Märtyrer, mit »stoische[r] Technik« einen »Ausnahmезustand der Seele, die Herrschaft der Affekte«, zu meistern. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M. 1978, S. 55. Die von Benjamin behauptete Differenz zwischen Tragödie und Trauerspiel mag hier unter anthropologischem Fokus vernachlässigt werden.

⁶ Brief an Schiller am 9. 12. 1797, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von Emil Staiger, Frankfurt a.M. 1977, Bd. 1, S. 510. Die Wendung vom »pathologische[n] Interesse« geht auf Schiller zurück, der sie aus Anlaß einer Selbstsorge im Zusammenhang der Arbeit am ›Wallenstein‹ gebraucht (Schiller an Goethe am 8. 12. 1797, S. 508). Vgl. zu dieser Problemkonstellation und ihren modernen Ausprägungen Ulrich Port, »Pathologisches Interesse« und »ästhetisches Spiel«. Zur Genealogie des tragischen Pathos in der Moderne. In: *Poetica* 33 (2001), H. 3–4 (in Vorbereitung).

⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Der Sammler und die Seinigen*. In: Ders., *Werke*. Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, 13. Auflage, München 1982, Bd. 12, S. 77. In diesem novellistischen Dialog wird, unter dem Fluchtpunkt einer klassi(zistischen) Kunsttheorie, die Struktur- und Funktionsäquivalenz von Tragödie und Bildplastik behauptet.

stände[]« – paradigmatisch sind hier die »Trauerspiele der Alten« – bleiben gebunden an eine »alles erträglich, leidlich, schön, anmutig machende[] Behandlung«, an die Winckelmannsche »Einfalt und stille Größe« und »das mildernde Schönheitsprinzip«. ⁸

Goethes Weimarer Koalitionär Schiller versucht das Problem affektiver Gewalt durch eine Transzendierungsstrategie in den Griff zu bekommen. Sein einschlägiger Leitbegriff des »Pathetischerhabenen« meint im letzten: »den *pathe* (den Affekten, Leiden und Leidenschaften) erhaben«, ihnen enthoben zu sein vermittels einer besonderen Form der Betrachtung.⁹ »Die Vorstellung eines fremden Leidens, verbunden mit Affekt und mit dem Bewußtsein unsrer innern moralischen Freiheit, ist *pathetischerhabenen*«, im »Pathos« liegt deshalb eine »*Hinweisung* auf das *Übersinnliche*«. ¹⁰ Heftige Leiden und Affekte bilden die Kontrastfolie für eine autonom agierende Vernunft, und nur von dieser Funktion her legitimiert sich auch die Intensität ihrer Darstellung. »Je furchtbarer die Gegner, desto glorreicher der Sieg«. ¹¹

Solche »meta-physischen« Diskursivierungen sind ein charakteristischer Zug der tragödientheoretischen Entwürfe im Bannkreis des Idealismus. Primärer Gegenstand der Aufmerksamkeit sind nicht mehr die psychophysischen Leiden, die pathologischen Leidenschaften und die extremen Affekte einzelner Subjekte. Vielmehr hat deren schmerzhaft Desintegration bis hin zur Zerstörung nur noch eine indizierende Bedeutung für groß kartographierte Gedankenfiguren wie die von der finalen »Indifferenz« von »Freiheit« und »Nothwendigkeit«, ¹² von der »Offenbarung« der Idee im »Untergang«, ¹³ von der vollständigen Läuterung des Leidens

⁸ Goethe, *Der Sammler und die Seinigen* (wie Anm. 7), S. 80.

⁹ Vgl. hierzu ausführlich Ulrich Port, »Künste des Affekts«. Die Aporien des Pathetischerhabenen und die Bildrhetorik der »Maria Stuart«. Erscheint in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 46 (2002).

¹⁰ Friedrich Schiller, *Über das Pathetische*. In: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, 7. Auflage, München 1984, Bd. 5, S. 509 und 521 Anmerkung.

¹¹ Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*. In: Ders., *Sämtliche Werke* (wie Anm. 10), S. 364. Oder etwas ausführlicher: »Der bloß tierische Teil des Menschen folgt dem Naturgesetz und darf daher von der Gewalt des Affekts unterdrückt erscheinen. An diesem Teil also offenbart sich die ganze Stärke des Leidens und dient gleichsam zum Maß, nach welchem der Widerstand geschätzt werden kann; denn man kann die Stärke des Widerstandes oder die moralische Macht in dem Menschen nur nach der Stärke des Angriffs beurteilen. Je entscheidender und gewaltsamer nun der Affekt in dem *Gebiet der Tierheit* sich äußert, ohne doch im *Gebiet der Menschheit* dieselbe Macht behaupten zu können, desto mehr wird diese letztere kenntlich, desto glorreicher offenbart sich die moralische Selbständigkeit des Menschen, desto pathetischer ist die Darstellung und desto erhabener das Pathos.« Schiller, *Über das Pathetische* (wie Anm. 10), S. 521.

¹² Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, *Ausgewählte Schriften*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1985, Bd. 2, S. 521.

¹³ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, hg. von Karl Wilhelm Ludwig Heyse, Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1829, Darmstadt 1962, S. 311.

zum »QUIETIV des Willens«¹⁴ oder für eine Beobachtung höherer Ordnungsstufe, die dann dem »wahrhaft tragische[n] Leiden« gilt: »Über der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht [...] das Gefühl der *Versöhnung*, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift«. ¹⁵

Verstärkt nach 1800 kommt es hier zu Gegenbewegungen auf dem Feld der dramatischen Literatur. *Theatergeschichtlich* gehören sie zu dem, was man die »Radikaldramatik« der »szenischen Vor-Avantgarde« genannt hat: Werke aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die »Dramatik striktest ernst [nehmen] als potentiell heftiges Bühnengeschehen«. ¹⁶ *Diskursgeschichtlich* markieren sie einen Bruch mit den Konzeptualisierungen, die die klassische Ästhetik und die idealistische Philosophie für Affekte und Leiden entwickelt hat respektive zeitgleich entwirft. In Kleists ›Penthesilea‹, Grabbes ›Herzog Theodor von Gothland‹ oder Büchners ›Woyzeck‹ wird das von Goethe bergwöhnte ›pathologische Interesse‹ dominant. Thematisiert werden die Schattenseiten klassisch/idealistischer Programme, der Körper, die Sexualität, eine vehemente, aber keineswegs ›höhere‹ Gewalt, ein alles andere als ›göttlicher‹ Wahnsinn. Den Transzendierungsstrategien für heftige pathisch-pathologische Regungen, der Zwei-Welten-Lehre (Schiller), der Kontemplation (Schopenhauer), der Dialektik (Hegel), aber auch der klassisch-neuhumanistischen Durchbildung des Affektgestus wird die Gefolgschaft verweigert.

Den ersten prononcierten Gegenakzent im Medium der dramatischen Literatur setzt Kleist mit der ›Penthesilea‹: In der Tat scheint diesem Stück, um an Gundolfs Bemerkung wiederanzuknüpfen, ein »Gegengewicht« zum Pathos zu fehlen. Worauf es das Trauerspiel vielmehr abgesehen hat, signalisieren zwei Epigramme des Autors, die bei der Veröffentlichung im ›Phöbus‹ (April/Mai 1808) unmittelbar aufeinander folgen:

Dedikation der Penthesilea
Zärtlichen Herzen gefühlvoll geweiht! Mit Hunden zerreißt sie,
Welchen sie liebet, und ißt, Haut dann und Haare, ihn auf.

Verwahrung
Scheltet, ich bitte, mich nicht! Ich machte, beim delphischen Gotte,
Nur die Verse; die Welt, nahm ich, ihr wißt, wie sie steht. (SW⁶ I, 20f.)

Mit dem Junktim von affektiver Zuneigung und animalischem Gewaltexzeß wird der Versuch müßig, den *pathe* eine konstruktive Funktion im Rahmen idealistischer Diskurse zuzuweisen. Sie enden im denkbar gewalttätigsten physischen Akt, ohne

¹⁴ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Werke in fünf Bänden, hg. von Ludger Lütkehaus, Zürich 1988, Bd. 1, S. 335.

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Werke, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970ff., Bd. 15, S. 526.

¹⁶ Volker Klotz, *Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*, Bielefeld 1996, S. 13.

jeden Transfer zur Welt des Intelligiblen. Das Unvermögen, diesem grausamen Finale der Liebesleidenschaft durch eine Beobachtung höherer Ordnungsstufe beizukommen, gründet aber nicht etwa in der insuffizienten oder maliziösen Schreibweise des Trauerspieldichters, sondern eben in der »Welt, [...] wie sie steht«. Dem Drama fehlt ein Gegengewicht zum Pathos, ein Kontrapost der Leidenschaft, weil deren Dynamik nichts gewachsen ist: weder »des Gedankens Senkblei« (Vs. 158),¹⁷ sprich das rationale (Kriegs-)Kalkül des Odysseus, noch die »Rednerkunst« des Antilochus (Vs. 624), noch – und damit ist bereits die profilierteste Größe genannt – das »Gesetz der Fraun« (Vs. 3014). Auch das Affekt-Tabu des Amazonenstaats nämlich ist, mit Hegel zu reden, keine substantielle Macht, die als gleichberechtigte mit der des Begehrens kollidiert. Einen symmetrisch konzipierten Antagonismus, wie ihn Hegels Tragödienmodell vorsieht,¹⁸ würde man bei Kleist vergeblich suchen. Was man dafür findet, ist eine dramatische Schürzung, die die Logik des Affekts naturgesetzlich aus sich selbst erzeugt. Ihre Bewegung gleicht dem, was Kleist im »Allerneuesten Erziehungsplan« in Orientierung am Paradigma polarisierender »Eigenschaften elektrischer Körper« das »gemeine Gesetz des Widerspruchs« nennt (SW⁶ II, 329f.). Dieses findet sich

[...] auch in der moralischen Welt; dergestalt, daß ein Mensch, dessen Zustand indifferent ist, nicht nur augenblicklich aufhört, es zu sein, sobald er mit einem anderen, dessen Ei-

¹⁷ Zitate aus der »Penthesilea« nach SW⁶ I, 323–428 werden im folgenden durch Versangaben im Haupttext nachgewiesen.

¹⁸ Nach Hegel entzweien sich in der tragischen Welt die mannigfaltigen »*pathe*« bis zur antagonistischen Entgegensetzung konträrer Bestimmungen. Die »Ästhetik« betont, »daß innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen *Berechtigung* haben«, jedoch in ihrem Status als »Negation und *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht [...] in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebenso sehr in *Schuld* geraten.« Hegel, Werke (wie Anm. 15), Bd. 15, S. 523. – Mit dieser Interpretationsfigur werden anhand von prominenten Tragödienstoffen verschiedene Kollisionstypen klassifiziert. Einige Beispiele: Ödipus befindet sich als Handelnder »im Gegensatz des Wissens und Nichtwissens«. Sein bestimmtes Pathos als Heros, der die Rätsel der Sphinx zu lösen vermochte, ist die »*Lichtseite*«, das taghelle Bewußtsein, mythotheologisch gesprochen Apollon, der, »aus der alles beleuchtenden Sonne entsprungen, alles weiß und offenbart«. In diesem einseitigen Furor verletzt Ödipus das konträre Pathos der »sich verbergenden und im Hinterhalte lauenden Macht«, das »*untere Recht*« der alten Familiengötter, und wird (auf tragische Weise) schuldig. Hegel, Phänomenologie des Geistes. In: Ders., Werke (wie Anm. 15), Bd. 3, S. 537f. – Antigone, umgekehrt ergriffen und erfüllt vom »Gesetz der alten Götter, des Unterirdischen«, gerät in Konflikt mit dem »Gesetz des Staates« und macht sich schuldig an den Mächten der Öffentlichkeit und des Gemeinwohls, die, unter der Oberherrschaft des Zeus, von ihrem Onkel Kreon vertreten werden. Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts. In: Ders., Werke (wie Anm. 15), Bd. 7, S. 319. – Näher an der Thematik der »Penthesilea« liegt eine Bemerkung aus den »Vorlesungen über die Philosophie der Religion«, die festhält, daß die besondere »Kollision« in der Geschichte des »Hippolyt« die zwischen »Diana« (Keuschheit) und »Liebe« (mythologisch: Venus) sei. Gegenüber der vermeintlich unangemessenen Bearbeitung des Sujets durch Racine beschreibt Hegel die eigentliche Ursache für die Leiden des Titelhelden, der »nur der *Diana* Verehrung weicht«, wie folgt: Es ist eine »*Strafe der Liebe* als Pathos, was er leidet«. Hegel, Werke (wie Anm. 15), Bd. 17, S. 133.

genschaften, gleichviel auf welche Weise, bestimmt sind, in Berührung tritt: sein Wesen sogar wird, um mich so auszudrücken, gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt [...]. (SW⁶ II, 330).

Mit Blick auf die »Gefühle[], Affekte[], Eigenschaften und Charaktere[]«, für die sie auch Geltung besitzen soll (SW⁶ II, 331), erscheint diese merkwürdige Gesetzmäßigkeit wie eine Dynamisierung der »Pathostopoi«, die die Aristotelische »Rhetorik« strukturäquivalent zum allgemeinen Topos »aus dem Gegensatz« erzeugt, indem sie die Affekte zu Oppositionspaaren ordnet: »Zorn« versus »Sanftmut«, »Furcht« versus »Mut«, »Freundschaft/Liebe« versus »Feindseligkeit/Haß«. ¹⁹ In der »Penthesilea« aber erscheinen »Liebe« und »Haß« in ihrer Opposition derart verflüssigt, daß sie, von den Trägersubjekten unbemerkt und unkontrollierbar, permanent »in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt« werden. Daß sich während der Begegnung zwischen Penthesilea und Achill eine dieser Regungen stabilisieren könnte, scheint ausgeschlossen. Jede mißverständene Geste reicht aus, um eine polarisierende Reaktion hervorzurufen – Penthesilea:

Hetzt alle Hund' auf ihn! Mit Feuerbränden
Die Elefanten peitschet auf ihn los!
Mit Sichelwagen schmettert auf ihn ein,
Und mähet seine üpp'gen Glieder nieder! [...]
Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe!
– Ists nicht, als ob ich eine Leier zürnend
Zertreten wollte, weil sie still für sich,
Im Zug des Nachtwinds, meinen Namen flüstert?
Dem Bären kauert ich zu Füßen mich,
Und streichelte das Panthertier, das mir
In solcher Regung nahte, wie ich ihm. [...]
Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?
Ich will ihn ja, ihr ewgen Götter, nur
An diese Brust will ich ihn niederziehn! (Vs. 1170–1192)

Nach dem gleichen Muster läuft die fatale Erregung ab, die im Wahnsinn der Titelheldin und der Schlachtung des Achill mündet:

Der mich zu schwach weiß, sich mit ihm zu messen,
Der ruft zum Kampf mich, Prothoe, ins Feld?
Hier diese treue Brust, sie rührt ihn erst,
Wenn sie sein scharfer Speer zerschmetterte?
Was ich ihm zugeflüstert, hat sein Ohr
Mit der Musik der Rede bloß getroffen?

¹⁹ Vgl. Aristoteles, Rhetorik, 1378a–1388b. Ein Pathostopos entsteht nach Aristoteles aufgrund der Beobachtung, daß verschiedene Affekte untereinander Gegensätze bilden können, insofern sie durch gegensätzliche Anlässe erregt werden, so etwa Zürnen durch Überheblichkeit, Sanftmut aber umgekehrt durch Demut. Vgl. zu dieser wirkungsmächtigen Affektenlehre William W. Fortenbaugh, Aristotle's Rhetoric on Emotions. In: Archiv für Geschichte der Philosophie 52 (1970), S. 40–70; Markus H. Wörner, »Pathos« als Überzeugungsmittel in der Rhetorik des Aristoteles. In: Pathos, Affekt, Gefühl: Philosophische Beiträge, hg. von Ingrid Craemer-Ruegenberg, München 1981, S. 53–78.

[...] *glühend*. Nun denn,
So ward die Kraft mir jetzo, ihm zu stehen:
So soll er in den Staub herab, und wenn
Lapithen und Giganten ihn beschützten! (Vs. 2384–2395)

Es ist diese Instabilität oppositioneller Affekt-Entitäten, die Achill zum Verhängnis wird. Er mißdeutet das Pathos Penthesileas, indem er es einseitig fixiert: »Dies wunderbare Weib, / Halb Furie, halb Grazie, sie liebt mich« (Vs. 2456f.) – aber eben nicht nur.²⁰

Unmittelbar verbunden mit solchem Fluktuieren der Affekte ist die erotische Faszination, die von der Gewalt ausgeht; sei es die eigene, sei es die des Gegenübers, sei es Gewalt gegenüber einem Dritten oder eine am eigenen Leib erlittene. Dadurch gerät die Beziehung zwischen beiden Akteuren auf dem Schlachtfeld von Troja zum Krieg im Krieg. Beide – Achill, der Penthesilea zur »Braut« machen und »sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden, / [...] durch die Straßen häuptlings [...] schleifen« möchte (Vs. 613 ff.), wie Penthesilea, die es auf den »Lieben, Wilden, Süßen, Schrecklichen, / Den Überwinder Hektors« (Vs. 2185f.), abgesehen hat²¹ – demonstrieren das intrikate Zusammenspiel des klassifikatorisch Entgegengesetzten. »Bisse« statt »Küsse« – mit dieser berühmten Verwechslung findet das Syndrom seinen Abschluß als Sexualpraktik (und Poesie): »Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das eine für das andre greifen.« (Vs. 2981 ff.) Eine Variante spinnt das Bildfeld noch weiter aus bis zur sadomasochistischen Katachrese, adressiert an den toten Geliebten, der sich gegen solche Praktiken nicht mehr wehren kann (wenn er es denn gewollt hätte):

Dir waren meine blutgen Küsse lieber
Als die lustfeuchten einer andern.
Du hieltest mir wett ich, als ich dich erstickte,
Gleich einer Taube still, kein Glied hast du,
Vor Wollust, überschwenglicher, o Diana!
Keins deiner Glieder mir dabei gerührt. (SW⁶ I, 883)

Das Ineinandergleiten der beteiligten Affekte erzeugt eine durchgängige Irritation, bei den primär Betroffenen wie bei den Beobachtern. Penthesilea vermag nach ihrem ersten Kontakt mit Achill Ort und Qualität der entstandenen Regung nicht zu identifizieren:

²⁰ Zum tödlichen Mißverständnis des Achill vgl. auch Gerhard Kaiser, *Mythos und Person in Kleists ›Penthesilea‹*. In: Ders., *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, S. 209–239, hier S. 218; Bernhard Böschstein, *Antike und moderne Tragödie um 1800 in dreifacher Kontroverse: Goethes ›Natürliche Tochter‹ – Kleists ›Penthesilea‹ – Hölderlins ›Antigone‹*. In: *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*, Tübingen 1986, S. 204–215, hier S. 211.

²¹ Zu diesem Passus auch Maximilian Nutz, *Lektüre der Sinne. Kleists ›Penthesilea‹ als Körperdrama*. In: Heinrich von Kleist, *Studien zu Werk und Wirkung*, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 163–185, hier S. 172.

Fühl ich [...]

Bei dieses einzgen Helden Anblick mich
Gelähmt nicht, in dem Innersten getroffen,
Mich, *mich* die Überwundene, Besiegte?
Wo ist der Sitz mir, der kein Busen ward,
Auch des Gefühls, das mich zu Boden wirft? (Vs. 646–652)²²

Bei denen, die das interagierende Haß-Liebes-Paar von außen zu beschreiben versuchen, überwiegt die bildliche Rede, dominieren eine Metaphorik flüchtiger oder fließender Naturgewalt²³ und der hyperbolische Vergleich:

Ists nicht,
Als ob sie, heiß von Eifersucht gespornt,
Die Sonn im Fluge übereilen wollte,
Die seine jungen Scheitel küßt! (Vs. 1059–1062)

Daß – wie in dem gerade zitierten Beispiel – ein konkreter Affekt genannt wird, bleibt die Ausnahme. In diesem Drama, dessen Tragik man nicht zu Unrecht im »Wesen der Leidenschaft selbst« vermutet hat,²⁴ und in dem die Reden Dritter *über* den Geschlechter-Agon der beiden Hauptfiguren den größten Raum einnehmen, kommt es auffällig selten zur begrifflichen Identifizierung und Distinktion von Affekten: einmal »Eifersucht«, einmal »Scham«, einmal »Haß«, dreimal »Wut« und dreimal »Zorn« in signifikanter Zuschreibung.²⁵ Mit über zwanzig Einsätzen der Verlegenheitsformel »die«/»der Rasende«²⁶ überwiegt die Markierung einer heftigen, aber unspezifischen Exaltation – die Akteure bleiben in »unbegriffner Leidenschaft empört« (Vs. 1689).

Indes gibt es ein Handlungssegment aus der Schlußszene der Tragödie, das diese Tendenz konterkariert: der Selbstmord Penthesileas. Diese denkwürdige Tat zeugt aber nicht nur von einem theoretisch-terminologischen Wissen über die Affekte, sondern auch vom Vermögen, sie praktisch zu instrumentalisieren:

Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,

²² Gut rhetorisch wird hier schließlich die Aposiopese zur sprachlichen Grundfigur der Bewußtseinstrübung. Die Suche nach dem leitenden Impuls deckt nichts anderes auf als die Absence selbst: »Warum? Weshalb? Was ist geschehn? Was sagt ich? / Hab ich? – Was hab ich denn –?« (Vs. 664f.)

²³ »Sturmwind« (Vs. 35); »Mit eines Waldstroms wütendem Erguß« (Vs. 120); »Wassersturz« (Vs. 249); »Gewittersturm« (Vs. 496).

²⁴ Max Kommerell, *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*. In: Ders., *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin*, 5. Auflage, Frankfurt a.M. 1962, S. 243–317, hier S. 269.

²⁵ Vs. 1060; Vs. 97; Vs. 159; Vs. 97, 161, 1882; Vs. 113, 791, 1050.

²⁶ Vs. 219, 273, 306, 393, 415, 622, 707, 806, 1119, 1163, 1240, 1294, 1318, 1387, 1419, 2295, 2439, 2463, 2548, 2561, 2646, 2937.

Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag es der Hoffnung ewgem Amboß zu,
Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ists gut.
Sie fällt und stirbt. (Vs. 3024–3034)

Die neuere Forschung hat des öfteren den performativen Charakter dieses Suizids herausgearbeitet. Penthesilea, die ihre Waffen bereits abgegeben hat, inszeniert einen Vorgang, in dem der Sprechakt selbst zum Vollzug der Tötung wird.²⁷ Volker Nölle hat darüber hinaus einen intertextuellen Bezug auf die Psycho-Technologie von Schillers Franz Moor plausibilisieren können, der seinen Vater ohne jedes handfeste Mordwerkzeug, allein durch eine Manipulation im Affekthaushalt umzubringen versucht, eine Manipulation, bei der wie im Falle Penthesileas »Jammer« und »Reue« die zentrale Rolle spielen.²⁸ Die Referenzen auf Schillers Anthropologie als verborgenen Subtext lassen sich noch weiterführen. Sie gelten allerdings nicht der medizinischen Menschenkunde des jungen Regimentsmedikus, sondern der idealistischen Subjekttheorie des späteren Kantlesers. Was Penthesilea praktiziert, ist zwar keine »moralische Selbstentleibung«, wie sie Schillers Theorie des Erhabenen kasuistisch entwickelt,²⁹ wohl aber eine *technologie de soi*,³⁰ wie sie derselbe Autor in einer eigenwilligen Umdeutung der Kantischen Pflichtenethik entwirft: eine »Arbeit an sich selbst« nämlich, die »unser kleines Selbst uns verlieren lehrt und uns dadurch in den Stand setzt, mit uns selbst wie mit Fremdlingen umzugehen«. ³¹ Der performative Akt der Selbsttötung überbietet das idealistische Handlungsmodell Schillers allerdings noch in der Weise, daß es Penthesilea mit ihrer finalen Sprachgebärde nicht nur ex negativo »möglich ist, in allen denjenigen

²⁷ Vgl. den Kommentar von Hinrich C. Seeba in: DKV II, 852; Gabriele Brandstetter, »Penthesilea«. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Kleists Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 75–115, hier S. 112; Volker Nölle, Die Selbsttötung Penthesileas. Eine interpretatorische These im Prüfstand produktionsästhetischer und topologischer Fragen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 28 (1998), H. 108, S. 151–161, hier S. 153.

²⁸ Nölle, Die Selbsttötung Penthesileas (wie Anm. 27), S. 152ff. Vgl. Schiller, Die Räuber, Szene II.1. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 10) Bd. 1, S. 521 ff.

²⁹ »Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die er [der Mensch] seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten – wo es kein andres Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen – und kein andres Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesse, ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben.« Schiller, Über das Erhabene. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 10), Bd. 5, S. 805.

³⁰ In Anlehnung an Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit, Bd. 2 und 3 (Der Gebrauch der Lüste; Die Sorge um sich), Frankfurt a.M. 1986; Ders., Technologien des Selbst. In: Ders. u. a., Technologien des Selbst, Frankfurt a.M. 1993, S. 24–62.

³¹ Schiller, Über die tragische Kunst. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 10), Bd. 5, S. 375; hierzu ausführlich Port, »Künste des Affekts« (wie Anm. 9).

Affekten, welche mit dem eigennütigen Trieb zu tun haben, eine vollkommene Freiheit zu behalten«,³² sondern sie es sogar vermag, »ein vernichtendes Gefühl« aktiv als tödliche Waffe gegen den Selbsterhaltungstrieb, ja die Physis selbst einzusetzen. Solch eine Souveränität des Willens in der intentionalen Verfügung über die Affekte übertrifft alles, was sich der Idealismus an Subjektautonomie erträumt hat. Daß diese Kompetenz allerdings von einer Figur demonstriert wird, der an keiner Stelle sonst auch nur ansatzweise so etwas wie Affektkontrolle gegeben ist, läßt die Szene zu einer Vorführung mit durchaus parodistischem³³ Akzent werden.

Insbesondere dann, wenn man diese merkwürdige Inszenierung der Willenshoheit mit dem abgleicht, was die Darstellung der Penthesilea vornehmlich auszeichnet: von Botenberichten und Teichoskopien erzeugte Bilder, die eine durchgängige Pathos-Verfallenheit der »vor Augen gestellten« Figur evozieren.³⁴ Der über siebzig Verse lange Bericht von der Zerreißung des Achill, der mit verschiedenen Allusionen auf die Ermordung des Pentheus durch seine dem dionysischen Wahnsinn verfallene Mutter Agaue in den »Bacchen« operiert,³⁵ ist nur das extensivste Beispiel dieser Dramaturgie. Ihre Suggestivität gewinnen viele dieser Beschreibungen durch eine Verbindung des »empirisch« Beobachteten mit amplifizierenden Hyperbeln. So werden wir über ein einschlägiges Symptom für affektive Erregung in Kenntnis gesetzt, als Penthesilea »Aug auf den Peliden trifft: / Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab, / Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr / Die Welt in helle Flammenlohe auf« (Vs. 68–71). Das starke Erröten bis hin zum »Glühen« ist seit der medizinischen Erfahrungsseelenkunde, der Schauspieltheorie und dem Trauerspiel der Aufklärung ein in der Tragödienliteratur gern benutztes Pathos-Signal.³⁶ Hier er-

³² Schiller, Über die tragische Kunst (wie Anm. 31), S. 374.

³³ Im deskriptiven Sinne eines »Gegen-« oder »Nebengesangs«, der eine Vorgabe – hier die idealistische Topik für die Relation von Willen und Affekt – unter Beibehaltung einschlägiger Formmerkmale abwandelt und in ihrer unbefragten Geltung unterminiert.

³⁴ Zum Darstellungsverfahren der Evidentia/Hypotypose vgl. Volker Klotz, Aug um Zunge – Zunge um Aug. Kleists extremes Theater. In: Kleist-Jahrbuch 1985, S. 128–142, hier S. 139ff.; Brandstetter, »Penthesilea« (wie Anm. 27), S. 88f. Die Ebene des Beschriebenen gewinnt korrelativ dazu ein starkes pantomimisches Potential; vgl. besonders Kommerell, Die Sprache und das Unaussprechliche (wie Anm. 24), S. 305ff. Daß fünfundsechzig Jahre vor der Erstaufführung des Dramas Teile der »Penthesilea« als Vorlage für ein Pantomimentheater dienten, ist bezeichnend für die Dominanz der durch Sprache evozierten Visualität; vgl. LS 489a-e, 490a/b; Hermann F. Weiss, Heinrich von Kleists »Penthesilea« als Pantomime der Henriette Hendel-Schütz in den Jahren 1811 und 1814. In: Wirkendes Wort 44 (1994), S. 207–220.

³⁵ Vs. 2605ff. Vgl. zu dieser Szene besonders Brandstetter, »Penthesilea« (wie Anm. 27), S. 89ff.; zu den intertextuellen Bezügen auf die Euripideischen »Bacchen« vgl. Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, S. 238.

³⁶ Vgl. exemplarisch Johann Carl Wezel, Versuch über die Kenntniß des Menschen, Leipzig 1784/85, Bd. 2, S. 180; Johann Georg Zimmermann, Von der Erfahrung in der Arzneykunst, neue Auflage Zürich 1794, S. 496. Im Kontext der Techniken des Schauspielers, körperliche Affektzeichen zu simulieren (oder zu stimulieren), vgl. zum Beispiel: Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 3. Stück. In: Ders., Werke, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1970ff., Bd. 4, S. 246; Johann Jakob Engel, Ideen zu einer Mimik, Berlin 1804, Bd. 1, S. 114; in

fährt es eine besondere Pointierung, indem das unwillkürliche Körperzeichen nicht auf einen endogenen psychischen Ursprung zurückbezogen, sondern im Medium des Vergleichs als Epiphänomen mit einer Katastrophe apokalyptischer Größenordnung assoziiert wird.

Mit appellativer Gebärde, Sexualphantasie und Kriegserfahrung angereichert führt ein Grieche seinen Mitreitern die Gewalt des Begehrens vor Augen, das die Anführerin der Amazonen-Reiterei antreibt: »Seht! wie sie mit den Schenkeln / Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt! / Wie sie, bis auf die Mähne herabgebeugt, / Hinweg die Luft trinkt lechzend, die sie hemmt! / Sie fliegt, wie von der Senne abgeschossen: / Numidsche Pfeile sind nicht hurtiger!« (Vs. 395–400) In analoger Weise kreieren die Amazonen eine Pathosformel für das Gebaren ihrer Königin. Auch hier zehrt die Evidenz von der Steigerungsordnung des amplifizierten Materials. Die erste Beschreibung der Schlachtattacke im Rückgriff auf eine erotisch-grazile Bewegungskunst wird überlagert vom Bild eines anderen Wettkampfs, den Penthesilea mit einer kosmischen Macht austrägt und in dem ihr »aviatorischer« Impuls schließlich eine weitere Assoziation, das mythische Flügelroß Pegasus, hervorreibt:

Seht, wie sie, in dem goldnen Kriegsschmuck funkelnd,
Voll Kampflust ihm entgegen tanzt! Ists nicht,
Als ob sie, heiß von Eifersucht gespornt,
Die Sonn im Fluge übereilen wollte,
Die seine jungen Scheitel küßt! O seht!
Wenn sie zum Himmel auf sich schwingen wollte,
Der hohen Nebenbuhlerin gleich zu sein,
Der Perser könnte, ihren Wünschen frönend,
Geflügelter sich in die Luft nicht heben! (Vs. 1058–1066)

Trotz – oder vielleicht gerade wegen – ihrer virtuoson Hyperbolik zeugen solche Metaphorisierungen von einem Bezeichnungsnotstand. Sie bringen ein Geschehen »vor Augen«, für das es an diskursiven Begriffen mangelt. Ob das an der Natur der beschriebenen Sache liegt oder an der eigentümlichen Disposition der Berichterstatter(innen), erfahren wir bis zum Ende nicht. Die zitierten Beobachtungen sind zwar sprachliche Reflexe einer sich anderswo abspielenden Handlung und *narratologisch* insofern Ereignisdarstellungen aus der Distanz, *psychodynamisch* aber bieten sie ein konträres Bild. Die Permanenz der Passion, die den »Primärvorgang« antreibt und bestimmt, läßt den Beobachtenden keine Möglichkeit, ein distanziert-reflektiertes Verständnis der Sache zu formulieren. Sie sind und bleiben affektiv beteiligt, erhalten in den letzten Szenen gar eine eigene Pathoskurve zugewiesen:

der Tragödienliteratur: Lessing, Miss Sara Sampson, Szene IV/8. In: Ders., Werke (ebd.) Bd. 2, S. 83; Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Ugolino, hg. von Christoph Siegrist, Stuttgart 1966, 4. Aufzug, S. 51; Schiller, Maria Stuart, Szene III/4. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 10) Bd. 2, S. 627.

»In unbegriffner Leidenschaft empört«?

DIE ZWEITE PRIESTERIN. Terpi! rasch!
Sag an, was du auf jenem Hügel siehst?
EINE AMAZONE *die während dessen den Hügel erstiegen, mit Entsetzen.*
Euch, ihr der Hölle grauenvolle Götter,
Zu Zeugen ruf ich nieder – was erblick ich!
DIE OBERPRIESTERIN.
Nun denn – als ob sie die Medus' erblickte!
DIE PRIESTERINNEN.
Was siehst du? Rede! Sprich!
DIE AMAZONE. Penthesilea,
Sie liegt, den grimmen Hunden beigezelt,
Sie, die ein Menschenschöß gebar, und reißt, –
Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken!
DIE OBERPRIESTERIN. Entsetzen! o Entsetzen!
ALLE. Fürchterlich! (Vs. 2589–2598)

Von hier an werden die Amazonen zu Trägerinnen und Organen (tragischer) Affekte: Die erste Priesterin »*am Busen der zweiten weinend*«, die Oberpriesterin »*mit Entsetzen*«, einige Frauen ausrufend: »O jammervoller Anblick!« (Vs. 2762)³⁷ Eine einzelne Amazone faßt ihr Mit-Leiden in die Formel: »O Anblick, herzzerreißender, als Messer!« (Vs. 2781) Prothoe, die engste Vertraute der Königin, »*drückt den heftigsten Kampf aus*« und nähert sich Penthesilea »*mit einer, immer von Tränen unterbrochenen, Stimme*«. ³⁸ Sie findet ebenfalls zu einer Pathosformel, die zugleich eine Devotionsformel ist: »O du, / Vor der mein Herz auf Knien niederfällt, / Wie rührst du mich!« (Vs. 2799 ff.)³⁹ Zu einer Aufhebung von ›Erschütterung‹ in ›Versöhnung mit der Sache‹, wie sie fast zeitgleich die Hegelsche Philosophie prä-tendiert,⁴⁰ läßt sich diese Gemütsbewegung indes nicht verwenden. Prothoe zitiert

³⁷ »Entsetzen« und ›Jammer‹ lassen unschwer die tragischen Wirkungsaffekte der Aristotelischen ›Poetik‹, ›*phobos*‹ und ›*eleos*‹ erkennen, die hier in die Binnendramaturgie des Trauerspiels implementiert werden; hierzu auch Brandstetter, ›Penthesilea‹ (wie Anm. 27), S. 103 f.

³⁸ Szenenanweisung, SW⁶ I, 418.

³⁹ Das Bild vom ›Herz auf den Knien‹, das Kleist auch im Brief an Goethe gebraucht (vgl. oben Anm. 3), läßt sich, wie Ernst Robert Curtius gezeigt hat, bis zur Vulgata und Patristik zurückverfolgen. Seine Verortung in einer bis in die Antike zurückreichenden Metaphern-Geschichte diene Curtius dazu, Aby Warburgs Schlagwort von der ›Pathosformel‹ aus der Kunstgeschichte in die Literaturwissenschaft zu transferieren und als Synonym für seinen eigenen Begriff von ›Topos‹ zu verwenden; vgl. Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 9. Auflage Tübingen und Basel 1978, Kapitel 7, § 4. Körperteil-Metaphern, S. 147 f.

⁴⁰ Indem die Heroen leidend untergehen, streifen die kollidierenden Mächte die »*Einseitigkeit*« ab und finden zu einer höheren Einheit zusammen: »Nur dann ist nicht das Unglück und Leiden, sondern die Befriedigung des Geistes das letzte, insofern erst bei solchem Ende die Notwendigkeit dessen, was den Individuen geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann und das Gemüt wahrhaft sittlich beruhigt ist; erschüttert durch das Los der Helden, versöhnt in der Sache.« Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. In: Ders., Werke (wie Anm. 15) Bd. 15, S. 547. Vgl. auch das Zitat oben in Anm. 15. Die basale Argumentationsfigur findet sich schon in der ›Phänomenologie‹ von 1807 in den Kapiteln über ›Die sittliche Handlung‹ und ›Das geistige Kunstwerk‹.

den Topos vom *theatrum mundi*, verweigert sich aber, wie später Büchners Danton und Desmoulins,⁴¹ seiner idealistischen Versöhnungsversion: »Es ist die Welt noch, die gebrechliche, / Auf die nur fern die Götter niederschaun« (Vs. 2854f.).

Entgegen einer Neigung in der neueren Forschung sollte man sich allerdings davor hüten, die ›Penthesilea‹ als ein mit allen ästhetischen Konventionen brechendes Grausamkeitstheater zu lesen, auch wenn die zeitgenössischen Reaktionen in ihrem ablehnenden Affekt genau das nahelegen.⁴² Bei allen motivischen Kraßheiten, sado-masochistischen Phantasien, »blutumschäumten« (Vs. 1217) Gewaltszenen und kannibalistischen Exzessen, aller antiidealistischen Körperdramaturgie und allem Kokettieren des Autors mit einer seinen Zeitgenossen inkommensurablen Zukunftstheatralität⁴³ verweigert sich das Trauerspiel keineswegs der Stilhöhe und Präntation des Erhabenen. Das zeigt ein Blick ins Arsenal der Bildzeichen, mit denen die Leidenschaft, die Gewaltsamkeit und die Heftigkeit des Geschehens, kurzum das Pathos, inszeniert wird. Neben den bereits zitierten Bildregistern aus Kosmologie und Apokalyptik trifft man auf die Ikonographie der heroischen Landschaft: »Die Schlacht, mit immer reger Wut, wie ein / Gewitter, zwischen waldgekrönter Felsen Gipfel« (Vs. 141f.).⁴⁴ Man findet eine Tiermetaphorik, die dem *genus grande* und der Heraldik gemäß auf ›aristokratische‹ Spezies wie Pferd, Löwe, Panther/Tiger, Bär, Dogge oder Hirsch setzt,⁴⁵ und trifft auf eine nachgerade klassische Bildlichkeit für die harte Alternative von Liebe und Tod: »Rosen für die Scheitel unsrer Helden, / Oder Zypressen für die unsrigen« (Vs. 879f.).

⁴¹ Vgl. Dantons Tod, Szene IV/5: »DANTON. Sind wir Kinder, die in den glühenden Mochsarmen dieser Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gekitzelt werden, damit die Götter sich über ihr Lachen freuen? CAMILLE. Ist denn der Äther mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seligen Götter steht und die seligen Götter lachen ewig, und die Fische sterben ewig und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes?« Georg Büchner, Werke und Briefe, nach der hist.-krit. Ausg. von Werner R. Lehmann, München 1980, S. 65. – Zur Akzentuierung dieses Motivs vgl. Ulrich Port, Vom »erhabenen Drama der Revolution« zum »Selbstgefühl« ihrer Opfer. Pathosformeln und Affektdramaturgie in Büchners ›Dantons Tod‹. In: Zeitschrift für deutsche Philologie (in Vorbereitung).

⁴² Das Drama wird als ein besonders krasses Exemplar in die Gattung der »sogenannten Spektakelstücke« einsortiert (LS 225a, Karl August Böttiger). »Seine Penthesilea ist ein Ungeheuer, welches ich nicht ohne Schaudern habe anhören können«, notiert eine Dame aus Kleists Dresdner Freundeskreis (LS 261). »Entsetzen, Abscheu und Ekel« anstelle von »Furcht und Mitleid« empfindet ein Rezensent und entdeckt im Werk selbst nichts als »fieberhafte Zuckungen, geschraubte, unnatürliche Bilder, Roheit und Wildheit« (LS 282).

⁴³ Vgl. Kleists Brief an Goethe, SW⁶ II, 805f.

⁴⁴ Vgl. auch die Metaphern oben Anm. 26.

⁴⁵ Exemplarisch Vs. 213f., 297, 396, 799, 1181f., 1767. Vgl. zum Kontrast Grabbes gut ein Jahrzehnt jüngeren ›Herzog Theodor von Gothland‹, der sich in puncto Affektmetaphorik ebenfalls in der Fauna bedient, jedoch Kreaturen herbeizitiert, deren kulturelle Semantik jeder Modellierung zum *genus grande* entgegensteht: Hyänen, Klapperschlangen, Läuse, Skorpione. Christian Dietrich Grabbe, Werke und Briefe, hg. von Alfred Bergmann, Emsdetten 1960ff., Bd. 1, S. 18, Vs. 23; 81, Vs. 15; 128, Vs. 33; 152, Vs. 16.

Insbesondere aber sind es die sentenzartigen Schlußformeln, mit denen die ›Penthesilea‹ ein einschlägiges Verfahren klassischer Pathos-Verarbeitung adaptiert. Schillers Poetik hatte für die Dramaturgie der Tragödie die literarische Kurzform »allgemeine[r] Wahrheiten oder Sittensprüche« als Medium der Affektdiskursivierung empfohlen, um »nach einem lang anhaltenden Zustand des bloßen Leidens aus der Dienstbarkeit der Sinne [...] in seine Freiheit wieder eingesetzt zu werden.«⁴⁶ Eine äquivalente Funktion schreibt Hegels ›Ästhetik‹ der Rede in »Gleichnissen« zu, die es ermöglichen soll, Schmerz und Leid zum Objekt zu machen und in fremden Gegenständen theoretisch zu spiegeln.⁴⁷ – Kleist läßt sein Trauerspiel bekanntlich wie folgt enden:

DIE OBERPRIESTERIN.

Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!
Wie stolz, die hier geknickt liegt, noch vor kurzem,
Hoch auf des Lebens Gipfeln, rauschte sie!

PROTHOE. Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!

Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann. (Vs. 3037ff.)

Damit ist keineswegs eine »versöhnende Schicht« der Tragödie angezeigt.⁴⁸ Die Perspektive der Metaphysik ist perdu, besonders dann, wenn man die Worte der Prothoe – die letzte Äußerung im Drama überhaupt – als Zurückweisung der theologischen Semantik begreift, mit der die Verse der Oberpriesterin eine vermeintliche Hybris abstrafen.⁴⁹ Die Sprachform der Sentenz wird jedoch für ein Epitaph genutzt, das dem Andenken einer in ihrer hochverletzbaren Leidenschaft ›stolzen‹ und ›starken‹⁵⁰ Persönlichkeit gilt, für ein Denkbild, das durchaus so etwas wie ei-

⁴⁶ Schiller, Über die tragische Kunst. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 10) Bd. 5, S. 382.

⁴⁷ Vgl. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. In: Ders., Werke (wie Anm. 15) Bd. 13, S. 534 f. Es ist eine »Befreiung der Seele [...], welche die Gleichnisse zunächst ganz formell ausdrücken«, weil sie dazu befähigen, »sich auch seinen Schmerz, seine Leiden zum Objekt zu machen, sich mit anderem zu vergleichen und dadurch in fremden Gegenständen theoretisch sich anzuschauen« (S. 535).

⁴⁸ Diese These bei Walter Müller-Seidel, Kleists ›Penthesilea‹ im Kontext der deutschen Klassik. In: Ders., Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Literatur und Denkformen um 1800, Stuttgart 1983, S. 209–230, hier S. 227 f.

⁴⁹ Vgl. zu dieser plausiblen Lesart Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 35), S. 231 f. Der ganze Passus gewinnt damit eine gleichsam emblematische Struktur: eine gemeinsame *pictura* – ›der gestürzte Baum‹ – mit zwei kontroversen Unterschriften.

⁵⁰ Die Konnotation von ›Stärke‹ legt sich von einer Variante zu Vers 3040 und zwei Parallelstellen her nahe, in denen das Eichen-Gleichnis in Kleists Texten auftaucht: »Sie sank, weil sie zu stark und üppig blühte!« (SW⁶ I, 885); »Freilich mag / Wohl mancher sinken, weil er stark ist. Denn / Die kranke abgestorbne Eiche steht / Dem Sturm, doch die gesunde stürzt er nieder, / Weil er in ihre Krone greifen kann.« (›Die Familie Schroffenstein‹, SW⁶ I, 84, Vs. 960ff.); »Und doch, wenn die Jugend von jedem Eindrucke bewegt wird, und ein heftiger sie stürzt, so ist das nicht, weil sie keinen, sondern weil sie *starken* Widerstand leistet. Die abgestorbene Ei-

nen »Sieg des menschlichen Gemüts über kolossalen, herzzerschneidenden Jammer«⁵¹ zu demonstrieren beansprucht. Die »unbegriffne[] Leidenschaft« wird nicht begrifflich (theologisch oder philosophisch) rationalisiert, wohl aber in eine memorierbare respektive *memoria*-fähige Form überführt. In ihr ersetzt die Inszenierung von Charisma die Tröstungen der idealistischen Tragödien-Metaphysik. Von diesem Finale her gelesen, stellt Penthesileas spektakulärer Selbstmord auch alles andere als einen durchgehenden Traditionsbruch mit den erhabenen Todesposen dar, an denen es im Genre der Tragödie bekanntlich nicht mangelt. Er ist vielmehr ein ›Gegengesang‹, der seine persuasive Kraft noch aus dem bezieht, wovon er durch Übertreibung parodistisch abweicht. Kleist hat der Versuchung nicht widerstehen können, ein Subjekt zu kreieren, das in seiner Passion Bewunderung einklagt und dabei ein Gefühl tragischer Pietät zu erregen verspricht – »O du, / Vor der mein Herz auf Knieen niederfällt«.

che, sie steht unerschüttert im Sturm, aber die blühende stürzt er, *weil er in ihre Krone greifen kann*« (Brief an Adolfine von Werdeck am 28./29. 7. 1801, SW⁶ II, 678).

⁵¹ Aus dem Brief Adam Müllers an Friedrich Gentz vom 6. 2. 1808, einem seltenen zeitgenössischen Votum *für* die ›Penthesilea‹, das aber bezeichnenderweise im Horizont einer ganz konventionellen Tragödien-Psychagogie argumentiert (vgl. LS 226).

CHRISTOPHER J. WILD

WIDER DIE MARIONETTENTHEATERFEINDLICHKEIT

Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität¹

I. *Marionettentheaterfeindlichkeit und Antitheatralität*

Trotz seiner Hermetik ist Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ nicht in einem theaterpolitischen Vakuum entstanden.² Zum einen wurde dieser Kontext bestimmt von der Zensur aller das Theater betreffenden Artikel in den ›Berliner Abendblättern‹ durch das Polizeipräsidium Berlin. Der mittelbare Anlaß dafür bestand in der kritischen Kommentierung der Repertoire- und Aufführungspolitik von Ifflands Königlichem Nationaltheater durch die ›Berliner Abendblätter‹. Den unmittelbaren Anlaß bildeten die Vorgänge um die Aufführung der ›Schweizerfa-

¹ Der vorliegende Text stellt die gekürzte Fassung eines Kapitels meiner im Erscheinen begriffenen Studie ›Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der Antitheatralität von Gryphius bis Kleist‹ dar. Für kritische Lektüre und konstruktiven Kommentar schulde ich Dank: Eric Downing, Thomas Pfau, Susanne Pralle, Andreas Schmidt, Helmut J. Schneider, Dorothea von Mücke und David Wellbery.

² Es ist der Archivarbeit Alexander Weigels zu verdanken, daß wir über den unmittelbaren Kontext seiner Publikation Bescheid wissen. Vgl. dessen Aufsätze: König, Polizist, Kasperle ... und Kleist. Auch ein Kapitel deutscher Theatergeschichte, nach bisher unbekanntem Akten. In: *Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik, Folge 4*, Berlin und Weimar 1982, S. 253–277; *Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists ›Ueber das Marionettentheater‹ und das ›Königliche Nationaltheater‹*. In: *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 263–281. Neuerdings sind die Quellen vollständig publiziert in: Arno Barnert in Zusammenarbeit mit Roland Reuß und Peter Staengle, *Polizei – Theater – Zensur. Quellen zu Heinrich von Kleists ›Berliner Abendblättern‹*. In: *Brandenburger Kleist Blätter 11* (1997), S. 29–353. – Meine Lektüre führt Weigels Ansatz fort, indem sie die kulturelle Auseinandersetzung um eine spezifische Theaterpraktik, nämlich die des Marionetten- bzw. Puppentheaters, in einen umfassenden diskursiven Kontext stellt. Dabei zeigt sich, daß Kleists Text eine relativ späte Intervention in die Debatte um die moralische und ästhetische Valenz des Theaters als kulturelle und mediale Praxis darstellt. Diese Debatte hebt mit Platon und den Kirchenvätern an und findet im deutschen Kontext im 18. Jahrhundert ihren vorläufigen Höhepunkt. Durch diese Bezugnahme wird es möglich, die theaterpraktische Dimension von Kleists Text mit seinem geschichtsphilosophischen Gehalt zu verschränken. Während die meisten Lektüren erstere über letzterem vergessen, führt Weigels Augenmerk auf den unmittelbaren theatralischen Kontext, der in den ersten zwei Teilen des Textes seinen Niederschlag findet, dazu, die in der zweiten Hälfte vorgetragenen Spekulationen allgemeinerer Art zu vernachlässigen.

milie« auf Ifflands Bühne. Unter Androhung seiner Kündigung hatte Iffland in einem Brief vom 26. Nov. 1810 an den Staatskanzler Hardenberg die Unterdrückung jeder Kritik an sich und seinem Theater erwirkt.³ Auf der anderen Seite stand die durch einen im November 1809 ergangenen königlichen Erlaß ausgelöste Zensurkampagne der preußischen Behörden gegen die in Wirtshäusern und Tabagien gastierenden Marionetten- und Puppentheater. Diese beiden Zensurmaßnahmen, die scheinbar nichts miteinander zu tun hatten, waren nicht nur in der Gestalt des Polizeiinspektors Holthoff, der im Polizeidirektorium Berlin sowohl für die Kampagne gegen die Marionettentheater als auch für das Imprimatur der ›Berliner Abendblätter‹ zuständig war, personell verschränkt, sondern entsprangen der theaterpolitischen Allianz zwischen Ifflands Königlichem Nationaltheater und dem preußischen Staat. Während sich im ersten Falle Iffland des staatlichen Polizeiapparates bediente, um die Kritik im eigenen ›bürgerlichen‹ Lager zu ersticken und hier sein theaterpolitisches Monopol zu wahren, zielte die Zensurkampagne gegen die Marionettentheater auf den Ausschluß ›niederer‹ theatralischer Praktiken, deren parodistische und parasitäre Existenz das ›hohe‹ Theater implizit in Frage stellte. Bedingung für diese Allianz bildete die Verinnerlichung der obrigkeitlichen Zensur durch das bürgerliche Theater, zumal wenn dieses in ein fürstlich subventioniertes Hoftheater eingezogen war wie Ifflands Königliches Nationaltheater.⁴ Nach außen drückte sich diese Selbstzensur in der Bekämpfung und Unterdrückung niederer Theaterformen aus, für die das Puppenspiel geradezu paradigmatisch war. Dabei stand für das offizielle, hegemoniale Theater viel auf dem Spiel: Erst durch Ausschließung des Niederen legitimierte es sich als ›hohe‹ Kunst, erst durch die Reinigung alles Unsittlichen konnte es als ›moralische Anstalt‹ auftreten. Insofern läßt sich die Kampagne gegen das Marionettentheater Anfang des 19. Jahrhunderts als Fortführung der Gottschedschen Theaterreform verstehen, die ja auch u.a. den Hanswurst, der dem Kasper, der zentralen Figur des Puppenspiels, nahe verwandt war, von der Bühne verbannte. Daß es sich bei der Marionettentheaterfeindlichkeit um ein Symptom der durch das bürgerliche Reformtheater internalisierten Anti-theatralität handelt, zeigt sich an einer diskursiven Geste des Schauspielers Carl Ludwig Hoffmann in seiner Schrift ›Curieuse und wohl=erörterte Frage: Ob Co-

³ Weigel, *Der Schauspieler als Maschinist* (wie Anm. 2), S. 266, weist darauf hin, daß Kleist am 13. Dezember 1810 zu einer Audienz bei Hardenberg war; also genau nach der Publikation der ersten zwei Fortsetzungen zum Marionettentheater. Er vermutet aus diesem Grund, daß Kleist deshalb die Ausführungen zum Marionettentheater abbrach und stattdessen die beiden Fortsetzungen »mit zwei wahrscheinlich aus dem ›Ideenmagazin‹ stammenden Anekdoten gefüllt« hat. Daß es sich bei diesen nicht um willkürliche ›Platzhalter‹ handelt, die mit den zwei ersten Teilen nur lose verbunden sind, gilt es im Folgenden zu erweisen.

⁴ Vgl. hierzu Reinhart Meyer, *Limitierte Aufklärung. Untersuchungen zum bürgerlichen Kulturbewußtsein im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*. In: *Über den Prozess der Aufklärung in Deutschland im 18. Jahrhundert. Personen, Institutionen und Medien*, hg. von Hans Erich Bödeker und Ulrich Herrmann, Göttingen 1987 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 85), S. 139–200, hier S. 155.

mödien unter den Christen geduldet / und ohne Verletzung ihres Gewissens von denenselben besucht werden können?», die er 1722 unter dem Pseudonym Namfoh als Anhang zu einer Neuauflage von Catharina Veltens berühmter Verteidigung des Theaters ›Zeugnuß der Warheit Vor die Schau=Spiele oder Comödien‹ veröffentlichte. Veltens Schrift war eine Erwiderung auf Johann Joseph Wincklers theaterfeindliche Diatribe ›Des Heil. Vaters Chrisostomi Zeugnis der Warheit wider die Schau=Spiele oder Comödien‹. Hoffmanns emendierte Herausgabe führte also diesen Theaterstreit fort und fand denn ihrerseits zwei theaterfeindliche Erwiderungen, die 1724 in Augsburg erschienen. Über das Marionettentheater schreibt Hoffmann folgendes:

Was aber die Comödianten heut zu Tage so verhaßt macht / verursacht / daß sich ein jeder Marionetten= und Taschen=Spieler (ja wohl gar solche Leuthe / welche unvernünftige Tiere / als Pavion, Hunde / Pferde / u.d.g. vor Geld sehen lassen) den Nahmen Comödiant zueignen. Man hat tägliche Exempel / daß Marionetten=Spieler (die nicht einmal wissen / was eine Comödie / vielweniger ein Comödiant sey) wenn sie mit ihren hölzernen Acteurs, denen sie weder Subsistence noch Gage verschaffen dürfen / ein Stück Geldgen vor sich gebracht / so gleich rechtschaffnen Acteurs zu Trotz / ein zusammen gelaufenes Gesindel annehmen / so ihr lebetage wohl kein Theatrum gesehen / geschweige selbst darauff agiret / benebenst sie also in einer Stadt durch ihre üble Conduite und méchante Aufführung den Nahmen Comödiant so verächtlich und verhaßt gemacht / daß es manchmal schwehr hält / daß eine rechtschaffene Truppe, den Consens wieder erhalten kan.⁵

Der Schauspieler und Theaterprinzipal Hoffmann lastet also den Haß gegen die Comödianten den Marionettenspielern an. In seinen Augen richtet sich die weitverbreitete Theaterfeindlichkeit in Wahrheit gegen das Marionettentheater. Die landläufige Assoziation der Marionettenspieler mit dem täuschenden Gewerbe der Taschenspielerie⁶ ist Hoffmann zufolge insofern gerechtfertigt, als sie sich »den Nahmen Comödiant zueignen«, obgleich sie »ihr lebetage wohl kein Theatrum gesehen / geschweige selbst darauff agiret« haben. Darüber hinaus machen sie nicht nur durch ihre zweifelhafte soziale Herkunft, sondern auch »durch ihre üble Conduite und méchante Aufführung den Nahmen Comödiant so verächtlich und verhaßt«. Um selbst die Zensur zu passieren, müssen die regelrechten Schauspieler mit der Obrigkeit eine Allianz eingehen, indem sie ihrerseits den »Marionetten= und Taschen=Spieler[n]« den »Consens« verweigern. Um sich als »hohe« Kunstform gesellschaftliche Akzeptanz zu verschaffen, macht das Theater mit seinen Gegnern gemeinsame Sache und wendet sich gegen »niedere« theatralische Praktiken – wie zum Beispiel das Puppenspiel. Die Marionettentheaterfeindlichkeit des Komödian-

⁵ Zitiert nach: Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne, hg. von Carl Niessen, Berlin 1940 (unpaginiert). Im Nachwort [S. 12ff.] geht Niessen auf die Veröffentlichungsgeschichte ein.

⁶ Vgl. Gert Taube, Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer ›Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels‹, Tübingen 1995 (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste; 14), S. 91 f.

ten Hoffmann läßt sich also als Resultat seiner Verinnerlichung und Ableitung der allgemeinen Theaterfeindlichkeit verstehen.

Als Episode in der langen Geschichte der Theaterfeindlichkeit rekapituliert und adaptiert die spätaufklärerische Kampagne gegen das Marionettentheater einschlägige Argumente der Theatergegner und -reformer von rund hundert Jahren zuvor:⁷ Theater wie auch Puppenspiel bildeten eine Gefahr für die moralische Hygiene des sozialen Körpers. Wie beim eigentlichen Theater, das seit den Kirchenvätern als »Tempel der Venus« verschrien war, ist die intrinsische Immoralität des Marionettenspiels vornehmlich sexueller Natur. So bildet Carl Wilhelm Chemnitz zufolge, der 1805 eine Schrift ›Ueber den nachtheiligen Einfluß der jetzt gewöhnlichen Marionettenspiele auf den religiösen und sittlichen Zustand der unteren Volksklassen‹ veröffentlichte,⁸ nicht zufällig Prostitution neben Glücksspiel und Tanzmusik einen der drei Nebenverdienste der Marionettenspieler. Spätaufklärern wie Chemnitz ist vor allem der Mangel an pädagogischer Intention, die im Falle des literarischen Theaters die inhärente Erotik der Theatralität entschärft, ein Dorn im Auge. Ähnlich wie beim Hanswurst des Wandertheaters besteht der »Witz« des Marionettenspiels aus derber, körperlicher Komik, die nur Lachen erregen und gefallen, aber nicht bilden soll. Weil die Marionettenspieler nichts als »reichlichen Geldgewinn« im Sinn haben, versucht ihr Theater den Geschmack des »Pöbels« zu bedienen, statt ihn zu erziehen. Mit anderen Worten zielt das Marionettentheater auf Publikumswirkung, nicht auf die Darstellung moralischer Wahrheiten. Überhaupt ist aufgrund der niederen sozialen Herkunft und Ungebildetheit der Marionettenspieler von deren Spiel sowieso keine pädagogische Wirkung zu erwarten. Die mangelnde Aufklärung der »unteren Volksklassen« ist denn auch für die Unregelmäßigkeit des Marionettentheaters verantwortlich. Nicht nur haben die Marionettenspieler keine Kenntnis des Gottschedschen Regelkanons, mündliche Überlieferung und Stegreifspiel machen das Marionettentheater zu einem proteischen Gebilde, das sich Reform wie Zensur gleichermaßen entzieht. Deshalb ist, wie Chemnitz betont, der das Marionettentheater durchaus für verbesserungswürdig hält, Verschriftlichung der erste Schritt zu dessen Reformierung. Die Festlegung und Bindung des Marionettentheaters an das geschriebene Wort oder anders ausgedrückt seine Literarisierung, erweist sich somit als Bedingung und Resultat der Zensur. Chemnitz zeichnet dem Marionettentheater zu Anfang des 19. Jahrhunderts denselben Weg vor, den das bürgerliche Theater fast hundert Jahre zuvor zu beschreiten begann und den es mit

⁷ Um übermäßige Redundanz zu vermeiden, werden hier nur die Argumente gegen das Marionettentheater im besonderen referiert, die allgemein theaterfeindlichen Argumente nur *en passant* erwähnt. Für deren Einsatz im ›Theaterstreit‹ der Frühaufklärung vgl. Wild, Theater der Keuschheit (wie Anm. 1).

⁸ Vgl. Hans Richard Purschke, Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete, Bochum 1986 (Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen; 10), S. 259–296. Purschke druckt umfangreiche Exzerpte dieser und anderer marionettentheaterfeindlicher Schriften ab.

seiner Etablierung als hegemoniales Theater inzwischen beendet hatte. Wie im Falle des literarischen Theaters hundert Jahre zuvor erweisen sich Marionettentheaterfeindlichkeit und -reform als die zwei Seiten derselben Medaille.

Insofern der Berliner Marionettentheaterstreit um 1810 eine Episode in der Auseinandersetzung um das Theater als kulturelle Praxis darstellt, die in Deutschland über hundert Jahre zuvor begann, letztlich aber auf eine lange Tradition zurückblickt, die bis zu Platon und den Kirchenvätern reicht, läßt sich Kleists Text nicht bloß als Intervention in jene zeitlich und räumlich lokale Debatte verstehen, sondern als Instanz dieses mächtigeren Diskurses. Indem Kleist Partei für diese niedere, »für den Haufen erfundene, Spielart einer schönen Kunst« (340)⁹ ergreift, dekuvriert er zugleich implizit die hohe, hegemoniale Theaterideologie und -politik von Ifflands Königlichem Nationaltheater. Wie schon wiederholt angedeutet worden ist, bildet die Entgegensetzung von ›high‹ und ›low art‹ nicht nur eine strukturelle Matrix für den Text, sondern verschränkt zudem das Problem theatraler Praxis mit deren geschichtsphilosophischer Dimension, da ja der (Sünden-)Fall, d.h. die Vermittlung von hoch und tief, in deren Zentrum steht. Das Erstaunen des Erzählers, Herrn C., der »als erster Tänzer der Oper« (338) die hohe Kunst vertritt, im Marionettentheater angetroffen zu haben, setzt und hält das Gespräch in Gang, das zu einer – ironisch gebrochenen – legitimierenden Apologie dieser ›Spielart‹ gerät. Dem »Publiko« (338) setzt der Text »Pöbel« (339) und »Haufen« (340), der stehenden Bühne »auf dem Markte zusammengezimmert[e]« Buden (338f.), dem bürgerlichen Sprechtheater »kleine, dramatische Burlesken« (341) und »Pantomime[n]« (341) entgegen. »Marionetten«, »mechanische Beine« (341) und ein »Bär« (344f.) sind die Gegenbilder zur »natürliche[n] Grazie des Menschen« (343). Der »schönen Kunst« (340) steht das mechanische Handwerk des Marionettenspiels, dem »ausbilden« das »Vergnügen« gegenüber (341).

Zwar steht Kleists Text in der langen Genealogie derartiger Apologien,¹⁰ aber als Nachzügler hinterfragt und unterläuft er das Gefüge von Gegensätzen, auf denen die Auseinandersetzung um das Theater als kulturelle Praxis prädiert ist. Denn von Beginn an geraten die Leitoppositionen, mit denen der Text operiert, ins Gleiten. Einerseits ist Herr C. »als erster Tänzer der Oper« Repräsentant der hohen Kunst, andererseits sind sowohl Oper als auch Tanz Darstellungsformen, die von den bürgerlichen Theaterreformern immer wieder angegriffen wurden. So kritisierte Gottsched an der Oper nicht nur, daß das dramatische Wort von Musik und

⁹ Die Zitate aus Kleists »Marionettentheater« nach SW⁷ II, im folgenden mit Seitenangabe in Klammern.

¹⁰ Damit steht Kleists Text in einer langen Genealogie solcher Apologien, die sich von Aristoteles' »Poetik« (als Reaktion auf Platons »Politeia«), über Sidneys »Defence of Poetry«, Pater Porées »Discours sur le spectacle«, Gottscheds Vortrag »Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen« bis hin zu Schillers Mannheimer Rede »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?« spannt, um nur einige namhafte Ahnen zu nennen.

Gesang überwuchert und verdrängt wird, sondern, daß in ihr genauso wie im Marionettentheater »Gesang und Tanz durchwebt« (339), d. h. verschiedene Kunstformen vermischt werden. Und Bühnentanz war in Gottscheds »wohlbestellter Republik« nur zulässig, solange er darstellend oder »allegorisch« war.¹¹ Auch war für die aufklärerischen Theaterreformer »außerordentliches Glück« bei dem »Publiko« nicht unbedingt ein unzweideutiges Qualitätsmerkmal, insofern sich Publikumerfolg und pädagogische Intention nicht immer spannungslos verknüpfen ließen. Die hierarchische Ordnung dieser Gegensätze wird in dem Moment vollends durcheinandergebracht, in dem Herr C. sich »nicht undeutlich merken« läßt, »daß ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne« (341). Die Bemerkung von Herrn C. instituiert mit den Marionetten das als Vorbild, was in der Theaterkultur der Zeit als derivative und parasitäre Kunstform galt. So wird aus den Akten der Berliner Zensurkampagne ersichtlich, daß das Repertoire der Marionettentheater zu einem großen Teil aus Stücken bestand, die Dramen des Königlichen Nationaltheaters unter einem anderen Titel parodierend nachstellten.¹² Aber nicht nur, was die Repertoirepraxis betrifft, sondern auch auf der Ebene der theatralischen Repräsentation ist das Marionettentheater derivativ. So ist das Marionettenspiel Zedlers Universallexikon zufolge »eine Art von Schau=Spiele[n], worzu aber an statt derer sonst bey ordentlichen Theatralischen Vorstellungen gewöhnlichen lebendigen und redenden Personen gewisse Arten von Puppen [...] gebraucht werden.«¹³ Das Marionettentheater bildet also außertheatralische Wirklichkeit nicht direkt ab, sondern über den Umweg der »ordentlichen Theatralischen Vorstellungen«. Platonisch argumentierend ist das Marionettentheater nicht nur – wie das eigentliche Theater – zwei Grade von der Idee bzw. Wahrheit entfernt, sondern gar drei.¹⁴ Gerade indem Herr C. den »Vorteil«, der zwar nur »ein negativer« (341) ist, in der größeren Entfernung vom »Ursprung« zu sehen scheint, bringt er die gesamte Repräsentationsideologie durcheinander, deren sich sowohl Theatergegner als auch -befürworter für ihre Argumentation bedienen.

¹¹ Vgl. hierzu Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Nachdruck der 4. Auflage, Darmstadt 1962, S. 756–771.

¹² So schreibt der Marionettenspieler Schuchart an den Polizeipräsidenten Gruner in einem Brief vom 27. November 1810: »Zweitens habe ich meistens Stücke so auf dem National aufgeführt wurden nacherzählt, und zwar auf folgende Art. Wird zum Exempel auf dem National Theater ein beliebtes Stück gegeben, so fand ich mich dort als Zuschauer ein, und ein paar Tage darauf, wurde es von mir auf meinem Marionettentheater, doch unter einem anderen Titel aufgeführt«. Zitiert nach Weigel, *König, Polizist, Kasperle* (wie Anm. 2), S. 262.

¹³ Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Band 19, Nachdruck Graz 1961, Sp. 1575.

¹⁴ Platon, *Politeia – Der Staat*, Werke in acht Bänden griechisch/deutsch, hg. von Gunther Eigler, Bd. 4, Darmstadt 1990, S. 605 ff. (599a–605c).

II. Der Sündenfall des Mediums Mensch

Für Herrn C. bildet das Marionettenspiel nicht nur ein pädagogisches, sondern auch ein heuristisches Modell menschlicher Darstellung. An diesem läßt sich gewissermaßen *in vitro* die Medialität menschlicher Darstellungskunst analysieren – nicht zuletzt, weil das äußerliche Verhältnis von Maschinist und Marionette externalisiert und expliziert, was an dem innerlichen Verhältnis von Seele und Körper unsichtbar und implizit bleibt.¹⁵ So entspringt die »Ziererei« des menschlichen Darstellers einer inneren Differenz und zwar, »wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung« (341). Bei einer Marionette wird diese innere Differenz in eine äußere Differenz transformiert, so daß »der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen« (341). Indem die innere Differenz zwischen physischem und psychischem Schwerpunkt in eine äußere überführt wird, kann diese innere Differenz in der Marionette nicht mehr aufbrechen. Damit deutet Herr C. paradoxerweise gerade das als Vorteil, was der traditionellen Theaterästhetik am Marionettentheater ein Ärgernis war, denn die Gezwungenheit und Äußerlichkeit des Marionettenspiels scheint die unvorgängliche Spaltung des theatralischen Subjekts nur noch stärker herauszustellen.

Bekanntermaßen ist der »Vorteil« des Mediums Marionette »zuvörderst ein negativer« (341), der Nachteil des Mediums Mensch besteht dagegen in dessen »positiven« Eigenschaften. Mit anderen Worten ist die Marionette im Gegensatz zum Menschen bloß Medium. Neben der Vermeidung innerer Differenz ist dies Herrn C. zufolge einer der Gründe, »daß sie sich niemals *zierte*« (341). Der Maschinist kontrolliert nur den Schwerpunkt, die Glieder aber, »welche nichts als Pendel« sind, folgen »ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst« (339). Später betont Herr C. noch einmal diese Eigenschaft des Mediums Marionette: »[S]o sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unsrer Tänzer sucht« (341 f.). Aufgrund seiner Unbelebtheit erweist sich die Marionette als absolut neutrales und reines Medium, das vollkommen durchsichtig und einfältig ist. Ziererei läßt sich dagegen als eine Ornamentierung des Mediums lesen, die die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der »message« auf das Medium selbst ablenkt und dadurch dessen Transparenz trübt. Indem das Medium eine gewisse Eigenvalenz und Selbständigkeit entwickelt, verliert es seine Ein-

¹⁵ Allerdings ist das Verhältnis von Marionettenspiel und menschlicher Darstellungskunst komplizierter, als es zunächst den Anschein hat. So findet der Maschinist die »geheimnisvolle Linie des Schwerpunkts«, welche den »Weg der Seele des Tänzers« darstellt, »dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit andern Worten, *tanzt*« (340). Der Maschinist muß seine Marionette so bewegen, als bewegte er seinen eigenen Körper. Der menschliche Darsteller hingegen, der sich das Spiel der Marionetten zum Vorbild nimmt, müßte seinen Körper so bewegen, als wäre er eine Marionette.

fältigkeit und spaltet sich in Medium und »message«. ¹⁶ Mit der ›Verzierung‹ des Mediums tut sich also die innere Differenz auf, die Herr C. für die Ziererei verantwortlich macht.

Wie die Beispiele der »P...« und des »jungen F...« deutlich machen, die Herr C. zur Illustration seiner These anführt, besteht diese Opazifizierung des Mediums in seiner Erotisierung. ¹⁷ Im Begehren macht sich das Medium Mensch selbständig:

Sehen Sie nur die P... an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen. (342)

Dieses Begehren findet seinen Ausdruck darin, daß das Subjekt sich zum Anderen hin ausrichtet, oder, wie Herr C. das ausdrückt, »nach ihm umsieht«. Wie der Jüngling, von dem der Erzähler in der nächsten Episode berichtet, zielt sich die »P...« in dem ›Augenblick‹, in dem sie mit einem Blick das Begehren Apolls zu erwidern scheint. ¹⁸ Ähnliches trifft für »den jungen F...« zu, »wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht«. Indem er »der Venus den Apfel überreicht«, erkennt er sich nicht nur als Objekt des göttlichen Begehrens, sondern erwidert es, insofern ihm mit Helena die irdische Inkarnation der himmlischen Venus zum Lohn versprochen ist. Somit bezeichnet »Ziererei«, wie auch das Grimmsche Wörterbuch vermerkt, eine gewisse »weibliche koketterie«, ¹⁹ welche sich der Theatralität der Situation entsprechend durch ein erotisches Spiel von Blicken manifestiert. Medientheoretisch ausgedrückt läßt die Erotisierung das Medium zum Medium der Verführung werden.

¹⁶ Paradoxerweise verschwindet im Spiel der Marionetten diese Differenz – zumindest idealiter: »Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt versetzt, d. h. mit andern Worten, *tanzt*« (340). Wie Bianca Theisen deutlich macht, »verschwindet der Maschinist in die Bewegung hinein.« Er »versetzt« sich in den Schwerpunkt; »mit andern Worten, tanzt« er. In: Bianca Theisen, Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens, Freiburg/Brsg. 1996, S. 50.

¹⁷ Auf den »erotischen Charakter« der Ziererei weist hin: Helmut J. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb 1998, S. 153–175, hier S. 163.

¹⁸ Demgegenüber mag man einwenden, daß diese Erotisierung des ›Umsehens‹ keinesfalls für Ovids Daphne gelten kann, die bis ans Ende unzweideutig um die Erhaltung ihrer sexuellen Integrität bemüht ist. Ganz anders verhält es sich jedoch mit den erotisch aufgeladenen Inszenierungen dieser Ovidschen Metamorphose in Oper und Ballett des 17. und 18. Jahrhunderts, bei denen Herr C. als »erster Tänzer der Oper« mitgewirkt hätte. Zur aufklärerischen Kritik an der Erotizität der Oper vgl. beispielsweise Johann Christoph Gottsched, *Der Biedermann, Erster und zweiter Theil*, Leipzig 1727–1729, Faksimiledruck hg. von Wolfgang Martens, Zweiter Theil, 85. Blatt, Stuttgart 1975, S. 137 f.

¹⁹ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Band 31, Leipzig 1893, Sp. 1188.

Insofern Herr C.s Vorwurf nicht Daphne und Paris, sondern »die P...« und den »jungen F...« betrifft, spiegelt die erotische Ziererei auf der Ebene des Dargestellten die Ziererei auf der Ebene der Darstellung. Mit anderen Worten setzen die Darsteller P. und F. in diesem Augenblick eine Allegorie ihrer eigenen Darstellung in Szene. Denn geziert erscheint dem Publikum ein Darsteller, der sich »nach ihm umsieht«. Die Kritik an der erotischen Koketterie der Schauspieler und besonders der Schauspielerinnen war im 18. Jahrhundert weitverbreitet.²⁰ Stellvertretend sei hier Schiller zitiert, der in seinem Aufsatz ›Über das gegenwärtige teutsche Theater‹ Kleists Diagnose antizipiert:

Ja, glücklich genug, wenn eure Emilia, wenn sie so verführerisch jammert, so nachlässig schön dahinsinkt, so voll Delikatesse und Grazie ausröchelt, nicht noch mit sterbenden Reizen die wollüstige Lunte entzündet und eurer tragischen Kunst aus dem Stegreif hinter den Kulissen ein demütigendes Opfer gebracht wird. Beinahe möchte man den Marionetten wieder das Wort reden und die Maschinisten ermuntern, die Garrickischen Künste in ihre hölzerne Helden zu verpflanzen, so würde doch die Aufmerksamkeit des Publikums, die sich gewöhnlichermaßen in den Inhalt, den Dichter und Spieler dritteilt, von dem letztern zurücktreten und sich mehr auf dem ersten versammeln. Eine abgefeimte italienische Iphigenia, die uns vielleicht durch ein glückliches Spiel nach Aulis gezaubert hatte, weist mit *einem* schelmischen Blick durch die Maske ihr eigenes Zauberwerk *wohlbedacht* wieder zu zerstören, Iphigenia und Aulis sind weggehaucht [...].²¹

Indem die Darstellerin der Emilia ihre erotischen Reize spielen läßt und mit dem Publikum kokettiert, hört sie auf, ein transparentes Medium der Darstellung zu sein. Die Zuschauer richten ihre Aufmerksamkeit nicht auf den dargestellten Inhalt, sondern die Darstellerin. Das Medium Marionette ist dagegen keiner erotischen Aufladung fähig und konzentriert somit die »Aufmerksamkeit des Publikums« auf Inhalt und Dichter – und nicht auf das Medium der Darstellung. Theatralische Illusion und tragischer Transport bedürfen also der Transparenz des schauspielerischen Mediums für ihr Zustandekommen. Und auch in diesem Beispiel Schillers ist es ein »schelmische[r] Blick durch die Maske«, der das »Zauberwerk« der Illusion und die Reinheit des Mediums zerstört. Mit anderen Worten kompromittiert theatralische Ziererei auf der Ebene der Darstellung die Unschuld auf der Ebene des Dargestellten. Nicht zufällig handelt es sich bei den *dramatis personae* Emilia (*alter ego* der römischen Virginia) und Iphigenie um Jungfrauen. Ähnliches gilt für Herr C.s Beispiele. Als *aemula Phoebes* eifert Daphne der jungfräulichen Diana nach und er-

²⁰ Diese in den Augen der Theaterfeinde dem Medium Theater inhärente erotische Verführungskraft bildete einen ihrer Hauptkritikpunkte gegen den »Tempel der Venus«. Vgl. dazu Klaus Laermann, Die riskante Person in der moralischen Anstalt. Zur Darstellung der Schauspielerin in deutschen Theaterzeitschriften des späten 18. Jahrhunderts. In: Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, hg. von Renate Möhrmann, Frankfurt 1989, S. 127–153.

²¹ Friedrich Schiller, Über das gegenwärtige teutsche Theater. In: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Band 5, München 1960, S. 811–818, hier S. 813.

bittet von ihrem Vater, ihr *perpetua virginitas* zu gewähren.²² Und auch der Hirte Paris ist Bewohner einer unschuldigen pastoralen Idylle, als er zum Richter über die Schönheit der drei Göttinnen berufen wird. Allen gemeinsam ist weiterhin, daß der »schelmische[] Blick durch die Maske« genau in dem Augenblick vorfällt, in dem die *dramatis personae* im Begriff sind, ihre Unschuld zu verlieren. Paris wird aus dem Stand des unschuldigen Hirten herausgerissen, als er den Apfel nimmt und gibt, und sowohl Daphne als auch Emilia erkennen, daß sie angesichts eines übermächtigen Gegners unfähig sind, weiterhin ihre sexuelle Unschuld zu bewahren. Der »schelmische[] Blick durch die Maske« und Ziererei stellen also genauso sehr Ursache wie auch Folge des Sündenfalls dar, wie Herr C. in seiner Konklusion bemerkt: »Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben« (342). Damit erweist sich Ziererei als die Art und Weise, wie sich die Gefallenheit des menschlichen Subjekts visuell manifestiert, Anmut dagegen als die spezifische Erscheinungsweise der Unschuld. Wie Schiller, der diesbezüglich immer wieder mit Kleist in Zusammenhang gebracht wird, in »Anmut und Würde« deutlich macht, besteht die Erscheinung von Unschuld²³ in der Unschuld der Erscheinung:

Grazie hingegen muß jederzeit Natur, d. i. unwillkürlich sein (wenigstens so scheinen), und das Subjekt selbst darf nie so aussehen, als wenn es *um seine Anmut wüßte*. Daraus ersieht man auch beiläufig, was man von der *nachgeahmten* oder *gelernten* Anmut (die ich die theatralische und die Tanzmeistergrazie nennen möchte) zu halten habe. Sie ist ein würdiges Gegenstück zu derjenigen *Schönheit*, die am Putztisch aus Karmin und Bleiweiß, falschen Locken, fausses gorges und Walfischrippen hervorgeht, und verhält sich ohngefähr ebenso zu der wahren Anmut, wie die *Toiletten-Schönheit* sich zu der *architektonischen* verhält.²⁴

²² Bei Ovid lautet die Stelle: »Saepe pater dixit: ›debes mihi, nata, nepotes; illa velut crimen taedas exosa iugales pulchra verecundo suffuderat ora rubore inque patris blandis haerens cervice lacertis ›da mihi perpetua, genitor carissime, dixit ›virginitate frui! dedit hoc pater ante Dianae.« In: Ovid, *Metamorphosen*, hg. und übersetzt von Frank Justus Miller, 3rd edition, Cambridge und London 1977, S. 36 (l. 482 ff.). Deutsche Übersetzung: »Oftmals sprach der Vater: ›Mein Kind, du schuldest mir Enkel.« Doch wie Befleckung scheut sie den Schein der Fackel des Hymen; und, von der Röte der Scham das schöne Gesicht übergossen, schlingt sie schmeichelnd den Arm um des Vaters Nacken und bittet: ›Laß mich, o teurer Erzeuger, als Jungfrau genießen mein ganzes Leben: den gleichen Wunsch hat ihr Vater erfüllt der Diana.« Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. und übers. von Erich Rösch, 13. Aufl., München und Zürich 1992, S. 30 f.

²³ In diesem Kontext ist es sicherlich kein Zufall, daß Anmut bei Schiller geschlechtlich kodiert ist: »Weil nun die Sittlichkeit des Weibes gewöhnlich auf seiten der Neigung ist, so wird es sich in der Erscheinung ebenso ausnehmen, als wenn die Neigung auf seiten der Sittlichkeit wäre. Anmut wird also der Ausdruck der weiblichen Tugend sein, der sehr oft der männlichen fehlen dürfte.« In: Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde*. In: Ders., *Sämtliche Werke* (wie Anm. 21), Band 5, S. 433–488, hier S. 470. Diese geschlechtliche Kodierung läßt Anmut vor allem zum »Ausdruck« sexueller Unschuld bzw. Keuschheit werden.

²⁴ Schiller, *Über Anmut und Würde* (wie Anm. 23), S. 450 f. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Schneider, *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers* (wie Anm. 17), S. 157 f., der ebenfalls den antitheatralischen Charakter der Anmut bemerkt.

Schiller nimmt Ziererei hier ganz wörtlich, wenn er der falschen, theatralischen Anmut oder »Tanzmeistergrazie« eine kosmetisch hergestellte »Toiletten-Schönheit« beiseite stellt. Weil, wie Schillers Bemerkungen über »Emilia« und die »abgefeimte italienische Iphigenia« zeigen, die Ziererei der Darstellung die darzustellende Unschuld kompromittiert, darf die Anmut, wie z. B. »Karmin und Bleiweiß«, nicht auf sich selbst hinweisen. Auf dem Theater äußert sich dieser Hinweis auf die eigene Darstellung vor allem in dem »schelmischen Blick durch die Maske«. Wenn also Ziererei gerade dann auftritt, wenn die »Aufmerksamkeit des Publikums« auf das Medium der Vermittlung gelenkt wird, dann muß Anmut alle Momente der theatralischen Produktion und Zurschaustellung tilgen. So erweist sich Schillers – und beim ersten Hinsehen auch Kleists – Konzept der Anmut als durch und durch antitheatralisch.²⁵ Herr C. benennt die Antitheatralik der Marionetten, die ja schon Schiller anmerkt, mit einem Begriff, der seinen Bezug zum Sündenfall nicht verhehlt. Der zweite »Vorteil« der »Puppen« besteht bekanntlich darin, »daß sie *antigrav* sind« (342). Erst seit dem Sündenfall zerrt die »Trägheit« an der »Materie« (342) und wird die Leichtigkeit, die schon Schiller zufolge den »Hauptcharakter der Grazie« bildet,²⁶ zu einem Produkt der Kunst. Paradoxerweise verhüllt aber gerade das Marionettenspiel die Momente seiner Produktion. Denn im Gegensatz zum menschlichen Tänzer, der den Boden braucht, »um darauf zu *ruhen*« und sich »von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen« (342); verbleibt beim Tanz der Marionetten der Ruhepunkt als Möglichkeitsbedingung der Produktion unsichtbar.²⁷ Die Ausführungen von Herrn C. scheinen also nahelegen zu wollen, daß das Marionettentheater, das traditionell als eine durch und durch theatralische Praktik galt, in Wirklichkeit ein (verkanntes) Paradigma antitheatralischen Theaters bildet. Theatergeschichtlich gewendet scheint Herr C., »erster Tänzer der Oper« (338), einem natürlichen Schauspielstil das Wort zu reden, wie es das bürgerliche Theater des 18. und 19. Jahrhunderts pflegt.²⁸

Insofern Herr C. »[s]olche Mißgriffe« (342) als Folge und Wiederholung des Sündenfalls versteht, macht er den Darsteller für dessen gezielte Darstellung und mangelnde Anmut verantwortlich. Nicht mehr unschuldig liegt die Schuld beim Subjekt, das »[s]olche Mißgriffe« tut. Der paradoxen Logik der Erbsünde folgend, sind diese zugleich »unvermeidlich« (342) wie auch Resultat des freien Willens. Diese Schuldzuweisung ist schon in Schillers Theorie der Anmut angelegt, da diese im Gegensatz zur »architektonischen Schönheit«, die als »Talent« vom »Urheber

²⁵ Zur Antitheatralik Schillers vgl. Wild, Theater der Keuschheit (wie Anm. 1).

²⁶ Schiller, Über Anmut und Würde (wie Anm. 23), S. 460.

²⁷ Diese Lesart adressiert auch den scheinbaren Widerspruch, daß die Marionetten einerseits »dem bloßen Gesetz der Schwere [folgen]« (342) und andererseits »antigrav« sind.

²⁸ Weigel, Der Schauspieler als Maschinist (wie Anm. 2), S. 267 ff., läßt Kleists Aufsatz in die zeitgenössische Kritik an Ifflands manieriertem Darstellungsstil einstimmen.

der Natur« herrührt, als »persönliches Verdienst« »ihrem Besitzer Ehre macht«. ²⁹ Umgekehrt läßt sich somit schließen, daß deren Verlust ihrem ehemaligen Besitzer Unehre macht. Genau dies ist bei Jungfrauen wie Daphne, Emilia, Iphigenie, die im Begriff sind, ihre Anmut zu verlieren, ja der Fall. Allerdings zeigen schon die Beispiele von Herrn C. an, daß die Schuld für den theatralischen Sündenfall der Ziererei nicht allein bei den Darstellern zu suchen ist. Denn sowohl Daphne als auch Paris (und bis zu einem gewissen Grad auch Emilia und Iphigenia) sehen sich übermächtigen, göttlichen Widersachern gegenüber, denen sie letztlich nicht gewachsen sind. Ihre Ziererei ist somit weniger einer freien Willensentscheidung zuzuschreiben, wie das bei Schiller der Fall ist, welcher Anmut als »Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit« definiert, ³⁰ oder durch Herrn C.s Verweis auf den biblischen Sündenfall nahegelegt wird, als der Wirkung eines panoptischen, göttlichen Blicks, dem das Subjekt weder standhalten noch sich entziehen kann.

III. Der ›böse Blick‹ des Zuschauers und die paradoxe Epistemologie der Unschuld

Mit der Anekdote von dem jungen Mann, der seine Unschuld und Anmut durch einen Blick in den Spiegel verliert, kontert der Erzähler den Vorwurf von Herrn C., er habe »das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen« (343). Auf den ersten Blick scheint die Anekdote die These von Herrn C. zu bestätigen, daß der Verlust der Anmut allein auf das Konto des sündigen Subjekts gehe. Tatsächlich relativiert und supplementiert der Erzähler die angebotene Erklärung der Ziererei durch den biblischen Sündenfall. Die folgende Geschichte läßt sich also genauso sehr als Zustimmung wie auch als Widerspruch lesen:

Ich sagte, daß ich gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet. Ein junger Mann von meiner Bekanntschaft hätte, durch eine bloße Bemerkung, gleichsam vor meinen Augen, seine Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden. (343)

Zunächst scheint der Erzähler die Schuld für die »Unordnungen, in der natürlichen Grazie« noch dem »Bewußtsein« zuzuschreiben. Sobald der Erzähler jedoch den Hergang dieses Sündenfalls im nächsten Satz zu schildern beginnt, verwirren sich die Verhältnisse. So bleibt unklar, wem die »bloße Bemerkung« zuzuschreiben ist, die den Verlust der Unschuld verursacht hat; und auch der Zusatz »gleichsam vor meinen Augen« erscheint nicht mehr so ›unschuldig‹, wenn man davon ausgeht, daß sich der theatralische Sündenfall Iphigenies durch einen »schelmischen Blick durch die Maske« manifestiert.

²⁹ Schiller, Über Anmut und Würde (wie Anm. 23), S. 446.

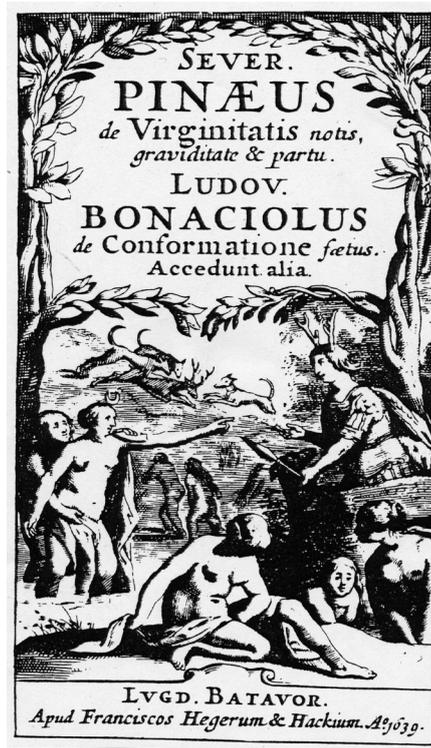
³⁰ Schiller, Über Anmut und Würde (wie Anm. 23), S. 446.

Die »Bemerkung«, welche den Verlust der Unschuld herbeiführt, läßt sich in mindestens zweifachem Sinne verstehen. Zunächst meint »Bemerkung« eine kurze sprachliche Äußerung,³¹ dann kann »Bemerkung« auch, obgleich heutzutage ungebrauchlich, eine Wahrnehmung, Entdeckung oder ein Erkennen bezeichnen. Versteht man es im letzteren Sinne, dann würde das folgende »gleichsam vor meinen Augen« sowohl Wahrnehmungsorgan als auch -subjekt spezifizieren. Die »bloße Bemerkung« würde als Bemerkung der Blöße den Verlust dessen herbeiführen, das bemerkt bzw. wahrgenommen wird. Mit anderen Worten führt die Entdeckung der Unschuld zu deren Verlust, läßt die »bloße Bemerkung« die Unschuld zur Blöße werden. Das Attribut »bloß« zeigt darüber hinaus an, daß es sich bei der »Bemerkung« um eine Wahrnehmung *qua* Wahrnehmung handelt. Nicht irgendeine qualitative Eigenschaft des Bemerkens ist für den Verlust der Unschuld verantwortlich, sondern das Merken des Bemerkens. »Merken« ist von dem germanischen Substantiv *marka* (»Zeichen«), von dem die neuhochdeutsche »Marke« kommt, abgeleitet und bedeutete zunächst »mit einem Zeichen versehen, kenntlich machen«, dann »das Kenntlichgemachte beachten, achtgeben«. Die Wahrnehmung des Bemerkens fällt also mit dem Vorgang der Markierung zusammen: Markieren macht kenntlich und Erkennen markiert. Die Bedeutung von »Bemerkung« als sprachlicher Äußerung bezeichnet und verdoppelt nur noch seine ursprüngliche Dimension als Markieren. Eine »bloße Bemerkung« ist dann ein »mit einem Zeichen versehen« bzw. ein bloßes Markieren. Nicht das »was«, sondern nur das »daß« der Markierung ist entscheidend. Sobald die Unschuld mit Zeichen markiert, als solche kenntlich gemacht wird, geht sie verloren. Noch paradoxer ausgedrückt wird die Unschuld schon durch ihre sichtbare Erscheinung kompromittiert.

Zur Illustration dieser paradoxen Phänomenologie und Epistemologie der Unschuld sei hier ein Bilddokument angeführt, das einem Text entstammt, der mit der anatomischen Bestimmung von (weiblicher) Unschuld befaßt ist. Es handelt sich dabei um das Frontispiz zur Leydener Ausgabe von Severinus Pinaeus' »De virginitatis notis« aus dem Jahre 1639 – wahrscheinlich der bedeutendste und am weitesten verbreitete Text über die Zeichen der Jungfräulichkeit in der frühen Neuzeit, wenn nicht überhaupt.³²

³¹ In diesem Sinne muß sie Bernhard Greiners lacanianische Lektüre verstehen, die den Verlust der Unschuld als imaginärer Einheit als Effekt des Einbruchs der symbolischen Ordnung liest. Vgl. Bernhard Greiner, »Der Weg der Seele des Tänzers«. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater«. In: Neue Rundschau 98 (1987), S. 112–131.

³² Severin Pineau, geboren in Chartres um die Mitte des 16. Jahrhunderts, studierte und praktizierte in Paris, wo er 1619 als Professor der Anatomie und Chirurgie und Dekan des *Collège de chirurgie* starb. Berühmt wurde er mit »De Virginitatis notis, graviditate & partu«. Der 1598 erstmals in Paris erschienene lateinische Text erlebte mindestens elf Auflagen. Die rasche Folge der Auflagen, die 1634, 1639, 1640, 1641, 1650, 1660 in Leyden erschienen, zeugen von der anhaltenden Nachfrage nach diesem Werk. Auch die deutsche Übersetzung von Christoph Hellwig, die 1717 in Frankfurt und Leipzig erschien, wurde mindestens drei Mal neu aufgelegt (Leipzig 1724; Erfurt 1727, 1759).



Frontispiz zu Severinus Pinaeus,
De virginitatis notis, Leyden 1639.

Obgleich Pinaeus das Hymen als klassisches Zeichen der Jungfräulichkeit bestreitet, schlägt sich die weibliche Unschuld für ihn dennoch in körperlichen Merkmalen nieder, und zwar in den sogenannten *carunculae myrtiformes*, »4. Carunculae Beulchen oder Wartzen«, die selbst wiederum durch »4. fleischigte Häute verknüpft und verbunden« werden, welche im Zuge des Geschlechtsverkehrs meist zerrissen werden.³³ Auch für Pinaeus ist also der Verlust der Jungfräulichkeit mit einer Verwundung verknüpft, die sich in lesbaren Zeichen manifestiert.

Die Szene, welche das Frontispiz abbildet, ist für einen Text, der mit Jungfräulichkeit befaßt ist, vorhersehbar und befremdlich zugleich. Es handelt sich um eine berühmte Szene aus dem dritten Buch von Ovids »Metamorphosen«, die beschreibt,

³³ Severinus Pinaeus, *Notae Virginitatis Oder wahre Kenn-Zeichen von denen Geheimnissen der Jungferschafft, Wie und auf was Art und Weise solche eigentlich zu erkennen / ob sie nemlich corrupiret / oder nicht [...]*, Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt von L. Christoph Hellwig, Franckfurt und Leipzig 1717, S. 31.

wie der Jäger Aktaion die jungfräuliche Göttin Diana beim Bade überrascht.³⁴ Der Moment der Erzählung, welchen das Frontispiz einfriert, wird von Ovid wie folgt beschrieben:

Qui simul intravit rorantia fontibus antra,
Sicut erant, nudaе viso sua pectora nymphae
Percussere viro subitisque ululatus omne
Inplevere nemus circumfusaeque Dianam
Corporibus texere suis; tamen altior illis
Ipsa dea est colloque tenuis supereminet omnis.
Qui color infectis adversi solis ab ictu
Nubibus esse solet aut purpurae Aurorae,
Is fuit in vultu visae sine veste Dianae.
Quae, quamquam comitum turba est stipata suarum,
In latus obliquum tamen adstitit oraque retro
Flexit et, ut vellet promptas habuisse sagittas,
Quas habuit sic hausit aquas vultumque virilem
Perfudit spargensque comas ultricibus undis
Addidit haec cladis praenuntia verba futurae:
»Nunc tibi me posito visam velamine narres,
Sit poteris narrare, licet!« Nec plura minata
Dat sparso capiti vivacis cornua cervi [...].³⁵

³⁴ In diesem Zusammenhang ist es vielleicht nicht uninteressant, daß Daphne, die letztendlich dem scharfsichtigen Apoll erliegt, zuvor den voyeuristischen Frevel von Leucippus, der sie nackt beim Baden erblickt, in ähnlicher Weise ahndet wie ihr göttliches Vorbild. Hederichs ›Gründliches Mythologisches Lexikon‹ erzählt diese Episode folgendermaßen nach: Daphne »hatte ihr einiges Vergnügen an der Jagd, und war daher der Diana sehr angenehm. Indessen verliebte sich Leucippus, des Oenomaus Prinz in sie, und weil er anders keine Gelegenheit hatte, an sie zu kommen, so verkleidete er sich als Frauenvolk. Sie sah ihn auch für dergleichen in der That an, und sie machten gar bald gute Bekanntschaft mit einander. Weil aber Apollo ein Auge auf sie hatte und daher auf den Leucippus eifersüchtig wurde, so gab er der Daphne in den Sinn, sich mit ihren übrigen Gespielinnen einmal in einem gewissen Brunnen zu baden. Leucippus sollte dergleichen mit thun, wurde aber mit seiner verstellten Heimlichkeit verrathen, und dafür von den übrigen Jungfern mit ihren Pfeilen todt geschossen.« In: Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, Eintrag ›Daphne‹, Sp. 870f.

³⁵ Ovid, Metamorphosen (wie Anm. 22), S. 136 ff. (III. 177 ff.). Deutsche Übersetzung: »Da, sobald er die quelledurchrieselte Grotte betreten, schlagen die Nymphen beim Anblick des Mannes, nackt wie sie waren, jäh ihre Brüste, erfüllen mit lauten klagenden Rufen plötzlich den ganzen Hain. Mit den eigenen Leibern sie deckend drängen sie rings sich eng um Dianen. Doch höheren Wuchses ragt über alle hinaus um Haupteslänge die Göttin. Purpurglut, wie Wolken sie eigen, die von der Sonne Widerschein überstrahlt, wie sie eigen der Röte des Morgens, färbte Dianas Gesicht, da sie ohne Gewand sich erschaut sah. Und, obgleich sie so dicht umringt von der Schar ihrer Treuen, stellt sie sich doch zur Seite gedreht und wendet das Antlitz rückwärts, und wie sie verlangt einen Pfeil in Händen zu haben, schöpfte sie, was ihr zur Hand, das Naß, besprengte des Mannes Antlitz mit ihm, und, sein Haar mit den rächenden Fluten benetzend, spricht sie die Worte dazu, die das kommende Urteil ihm künden: ›Jetzt erzähle, du habest mich ohne Gewande gesehen, wenn du noch zu erzählen vermagst!‹ Sie drohte nicht weiter, gab dem besprengten Haupt des langlebenden Hirsches Hörner [...].« Ovidius Naso, Metamorphosen (wie Anm. 22), S. 96 f.

Das Frontispiz hält sich eng an die textuelle Vorlage mit Ausnahme der Tatsache, daß auf dem Bild verhüllt bleibt, was Aktaion zumindest mit einem Blick erhascht hat: nämlich die jungfräuliche Blöße der Göttin, die durch eine Mondsichel auf der Stirn identifiziert ist. Gerade der Umstand, daß Dianas Nymphen so sichtbar darum bemüht sind, ihre *pudenda* wie auch die ihrer Herrin zu verbergen, hebt das Geheimnis und die Exklusivität eines Wissens hervor, das Aktaion und Pinaeus schon erlangt haben, der Betrachter als prospektiver Leser des Buches allerdings erst noch erlangen muß. Die ostentative Geste der Verhüllung betont somit die Blöße wie auch die Frevelhaftigkeit von Aktaions Blick. Durch die Positionierung wird die voyeuristische Dimension seines Tuns, dessen Intentionalität bei Ovid zumindest zweideutig bleibt, noch augenfälliger. In erhöhter Stellung, halb von einem Felsblock verborgen ist seinem panoptischen Blick alles zugänglich. Doch diese optische Überlegenheit ist nur eine scheinbare, denn Aktaions phallisch erigierten Speer kontert Diana mit ihrem ausgestreckten Arm, der seine Stirn schon mit Wasser bespritzt hat. Das Geweih, das ihm schon zu wachsen beginnt, besiegelt diese Umkehrung, die im Bildhintergrund zu ihrem Abschluß kommt, wo der in einen Hirsch verwandelte Jäger zum Gejagten wird, der von seinen eigenen Hunden zerfleischt wird.

Soweit bleibt die Darstellung der Szene konventionell, wenn auch die Wahl dieses Sujets etwas befremdlich ist für einen wissenschaftlichen Text, der die medizinische Erkennung von Jungfräulichkeit behandelt. Bei genauerer Betrachtung irritieren jedoch zwei Figuren, die zwischen den Bildvordergrund, welcher den Frevel Aktaions darstellt, und den Hintergrund, der Ausblick auf seine Bestrafung gibt, eingeschaltet sind und die nicht zum Inventar des Aktaionmythos gehören. Nackt und dem Betrachter den Rücken zuwendend fliehen sie den im Vordergrund dargestellten *locus amoenus*. Es handelt sich bei diesem Figurenpaar offensichtlich um Adam und Eva, die wegen ihres Frevels ihrerseits das Paradies fliehen müssen. Jetzt, da ihre »Augen aufgetan« sind, versucht Eva, die durch ihre langen Haare als weibliche Figur erkennbar ist, wie die Nymphen Dianas ihre geschlechtliche Blöße zu verhüllen. Die Grotte, der *hortus conclusus*, den sowohl Aktaion als auch Diana aufsuchen, um der Hitze des Mittags zu entgehen, erweist sich somit zugleich als Paradiesgarten. Die zwei Bäume, die Titel und Szene umranken und rahmen, lassen sich also nicht nur als zur Pflanze gewordene Form der bei Ovid aus lebendigem Bimsstein und leichtem Tuff bestehenden Bögen verstehen, sondern auch als die zwei Bäume des Paradieses, deren Früchte Adam und Eva verwehrt waren. Das Urteil Dianas gilt gewissermaßen auch für das erste Menschenpaar. Ihr ausgestreckter Arm, der Aktaion in die Flucht schlägt, vertreibt auch Adam und Eva aus dem Paradies.

Das Bildprogramm des Titelblatts verschränkt somit den Frevel Aktaions, die jungfräuliche Göttin zu sehen, mit dem Essen vom Baum der Erkenntnis und gibt damit akkurat das Projekt dieses Buches wieder, das der Erkennung von Jungfräulichkeit anhand ihrer körperlichen Zeichen, d. h. ihrer »Bemerkung« gilt. Befremd-

lich daran ist, daß es die medizinische Bestimmung von Jungfräulichkeit nicht nur mit dem voyeuristischen Frevel Aktaions gleichsetzt, dem auch wir als Betrachter dieses Bildes und Leser dieses Buchs anheimfallen, sondern als Wiederholung des biblischen Sündenfalls deutet. Erkenntnis der jungfräulichen Blöße und Unschuld bildet dabei die Ursache wie auch die Folge des Sündenfalls. Verblüffender noch für eine medizinische Abhandlung, die sich der eindeutigen Bestimmung von Jungfräulichkeit widmet, ist die paradoxe Epistemologie, die dieses Bildprogramm durch die Verknüpfung von Aktaionmythos und biblischem Sündenfall nahezulegen scheint. Denn die anatomische Prüfung der körperlichen Zeichen von Unschuld zerstört, was sie festzustellen sucht. Oder anders ausgedrückt impliziert die Erkenntnis von Jungfräulichkeit notwendig ihre Kompromittierung.³⁶ Diese paradoxe Epistemologie ist auch in der doppelten Dimension des biblischen ›Erkennens‹ (im Englischen ›carnal knowing‹) vorgebildet, das Wissen als Trope des Sexualaktes figuriert, der umgekehrt wiederum eine Art von Wissen produziert. Auf dem Frontispiz ist diese figurale Beziehung zwischen Erkennen und Sexualakt durch die Parallele zwischen Aktaions Blick und phallisch erigiertem Speer auch kompositorisch umgesetzt. Für das Erkenntnisobjekt Jungfräulichkeit führt dies zu der paradoxen Situation, daß das, was erkannt werden soll, im Prozeß des Erkennens verschwindet und in seiner Abwesenheit nur als Zeichen gelesen werden kann. Diese paradoxe Epistemologie der Jungfräulichkeit bildet also ein Symptom der Erbsündigkeit des Menschen. Mit dem ›Cherub hinter uns‹ (342), aus dem Paradies vertrieben bedarf es der Zeichen, um die Unschuld in ihrem Verschwinden kenntlich zu machen.

Die Reihe badender Jünglinge läßt sich also von Aktaion und Leukippus (siehe Fn. 34) bis zu dem jungen Mann fortsetzen,³⁷ dessen Verlust der Unschuld Kleists Erzähler be- und erzeugt:

Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem

³⁶ Als repräsentatives anatomisches Exempel sei hier auf Andreas Vesalius' ›Brief über die Chinawurzel‹ verwiesen, in dem er über die Sektion mehrerer Jungfrauen berichtet. Die anatomische Feststellung der Virginität krankt daran, daß sie zerstört, was sie sucht und somit die *virgo intacta* mittels der Zeichen ihrer Korruption *a posteriori* rekonstruiert. Vesalius' Text ist leicht greifbar in: Charles Donald O'Malley, Andreas Vesalius of Brussels 1514–1564, Berkeley und Los Angeles 1964, S. 63 ff. Dies auf historisch und textuell breiterer Basis auszuführen, bleibt einer anderen Studie vorbehalten.

³⁷ Ein wichtiges Glied dieser Reihe wäre natürlich auch Narzissus, dessen Schicksal Ovid nur wenig später im selben Buch der ›Metamorphosen‹ schildert. Narzissus' Verwandlung rückt in den Vordergrund, was meine Lektüre des Aktaionmythos bisher unterschlagen hat, nämlich die Verschränkung von frevelhaftem Voyeurismus und Selbstreflektion. Ähnlich wie Narzissus wird der verwandelte Aktaion mit seinem Spiegelbild konfrontiert. Nur sieht er, wenn ›vidit in unda‹ (III. 199), nicht sich selbst, sondern einen Anderen. Überhaupt ist das gesamte dritte Buch von Ovids ›Metamorphosen‹ von dieser Thematik durchzogen. Aktaion und Narzissus bilden Stationen einer Variationsreihe, zu der auch Kadmus, Semele, Tiresias und Pentheus gehören. Vgl. dazu auch Leonard Barkan, Diana and Actaeon: The Myth as Synthesis. In: English Literary Renaissance 10 (1980), S. 317–359, hier S. 322.

sechszehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehn lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: – (343 f.)

Indem der junge Mann sich bemüht, die Haltung des Dornausziehers nachzuahmen, versucht er bloß, das goethezeitliche Bildungsideal zu verwirklichen.³⁸ Allerdings scheint sein Problem dabei zu sein, daß er die Aufforderung Winckelmanns, sich den Griechen nachzubilden, allzu buchstäblich nimmt. Denn er scheitert ja erst, als er versucht, die zufällig eingenommene Haltung exakt zu reproduzieren. Seine sklavische Nachahmung des klassischen Ideals gerät letztendlich zur Parodie, die seitens des Erzählers »Gelächter« hervorruft. Kleists Text dekuviert somit das klassische Bildungsprogramm nicht von außen, sondern treibt dessen innere Widersprüche heraus, wenn er die allzu exakte Nachbildung des Ideals zur einer Reinszenierung des Sündenfalls stilisiert.

Gerade weil der Dornauszieher das klassische Ideal in paradigmatischer Weise zu verkörpern scheint, hat man sich zu wenig über seine Wahl für diese Sündenfallgeschichte gewundert;³⁹ zumal, wenn man bedenkt, daß Kleists Text die Entgegensetzung von hoher und niederer Kunst systematisch hinterfragt, indem er sich die Sache des Marionettentheaters zueigen macht. Es ist vielleicht kein Zufall, daß dieses kanonische Bildwerk, das im Mittelalter und in der Renaissance allein dasteht, einer komplexen Motivtradition entstammt, »in which«, wie Leonard Barkan bemerkt, »a motif from the gritty end of Hellenistic taste is being transformed into a work of high refinement«.⁴⁰ Beispiele für diesen späthellenistischen Bildtypus, der Kleist

³⁸ Vgl. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers (wie Anm. 17), S. 168: »Selbsterkennung erscheint hier als Wiedererkennung im kulturellen Kanon, für den die Winckelmannsche Statue steht.«

³⁹ Paul de Mans scharfsinnige Lektüre ist diesbezüglich eine der wenigen Ausnahmen: Paul de Man, *Aesthetic Formalization: Kleist's ›Über das Marionettentheater‹*. In: Ders., *Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, S. 263–290.

⁴⁰ Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven und London 1999, S. 151. Siehe dort (S. 150) die Abbildung einer späthellenistischen Terrakotta-Statue aus Priene, die in den Staatlichen Museen in Berlin steht. Vgl. auch Arnold von Salis, *Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst*, Erlenbach und Zürich 1947, S. 132 f.

wahrscheinlich unbekannt war, stellen eine grobe, muskelbepackte Figur von eher barbarischem Aussehen vor, die sich in verzerrter Stellung den Fuß operiert, und bieten also keinesfalls die ›reizende Schönheit‹ dar, die Winckelmann an dem kapitolinischen Dornauszieher beobachtet. Der Status des Spinario als kanonisches Kunstwerk ist somit Resultat desselben Prozesses, dem Ifflands Königliches Nationaltheater sein kulturelles Monopol verdankt. Erst mit der Abspaltung dieser grotesken, ganz und gar unklassischen Bildtradition erlangt der Dornauszieher seine Stellung als singuläres und klassisches Kunstwerk. Diese Kontextualisierung des kapitolinischen Spinario macht es möglich, dessen Idealität in Frage zu stellen. Denn, daß der Dornauszieher ein Beispiel klassischer Schönheit und Anmut darstellt, ist so einsichtig nicht, wenn man seine zusammengekrümmte und versunkene Haltung bedenkt.⁴¹ Auch wird die Erotik dieser Statue häufig übersehen, die der Magister Gregorius, der im späten 12. Jahrhundert einen Bericht über die antiken Kunst- und Wunderwerke Roms verfaßte, so anstößig fand, daß er sie als »Priapus« bezeichnete. Gregorius hatte allerdings wahrscheinlich eine wesentlich bessere Sicht auf dessen Genitalregion, da der Spinario im Mittelalter auf einer Säule im Bereich des Lateran postiert war. Aber auch der klassisch ausgebildete Bischof Ludovico Gonzaga gibt in einem Brief an seine Schwester Isabella d'Este seiner Erleichterung Ausdruck, daß er seinen Abguß des Spinario an sie losgeworden ist, weil seine weibliche Dienstbotenschaft durch die Statue von ihren Pflichten abgehalten werde.⁴² Wenn also die Idealität des Dornausziehers nicht selbstverständlich ist, dann stellt sich die Frage nach der Motivation seiner Nachbildung durch den jungen Mann.

Zunächst ist zu bemerken, daß der Dornauszieher bezüglich des Sujets in auffälliger Weise Daphne, Paris, Emilia und Iphigenie gleicht, die, obwohl deren Darsteller sich der Ziererei schuldig machen, als *dramatis personae* Figuren der Unschuld verkörpern. So belegt Winckelmann diese Statue mit allen Attributen unverdorber Unschuld, wenn er von der »rührenden Einfalt in seinem Wesen«, von der »unschuldigen reizenden Schönheit« und von der »reinen Naivität« des »sitzenden Knaben, welcher sich einen Dorn aus dem Fuße ziehet«, spricht.⁴³ Eine der häufigsten Erklärungen für die Identität des Spinario, über die man wenig Sicheres wußte, aber dafür desto mehr spekulierte, deutet ihn als Hirtenjungen und macht ihn somit wie Paris zu einem Bewohner einer pastoralen Idylle.⁴⁴ Die Einfalt und Unschuld,

⁴¹ Wie de Man, *Aesthetic Formalization* (wie Anm. 39), S. 279, bemerkt, ist es keineswegs selbstverständlich, den Dornauszieher als Paradigma statuesker Anmut anzusehen.

⁴² Für diese beiden Anekdoten vgl. Barkan, *Unearthing the Past* (wie Anm. 40), S. 152.

⁴³ Zit. nach Gerhard Kurz, ›Gott befohlen‹. Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹ und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins. In: *KJb* 1981/82, S. 264–277, hier S. 270.

⁴⁴ Bartolommeo Marliani verweist in seiner ›*Urbis Romae Topographia*‹ aus dem Jahre 1544 auf die Hirten Battos und Corydon, von denen Theokrit in den ›*Eidyllia*‹ schreibt. In Joachim Sandrarts ›*Admiranda Statuariae*‹, die 1680 in Nürnberg erschienen, wird dann der Dornauszieher eindeutig mit Coridon identifiziert. Vgl. dazu Günter Schweikhart, *Von Priapus zu Cori-*

die nicht um sich weiß, findet sich im Spinario auch kompositorisch umgesetzt. Das Nichtwissen um die eigene Unschuld erweist sich hier als Nichtwissen der Umwelt. Der Jüngling ist so vertieft in seine Beschäftigung, daß er die Welt um sich herum vergißt. Selbstvergessen scheint der Jüngling völlig im Augenblick der Handlung aufzugehen. Unterstützt wird diese Selbstgenügsamkeit durch das Sujet dieser Statue, welche als Genremotiv eine ›alltägliche‹ Situation darstellt, die nicht Teil eines größeren narrativen und mythologischen Kontexts ist und deshalb dessen Kenntnis nicht für ihre Rezeption bedarf. Selbstgenügsam kann sie also scheinbar für sich betrachtet werden, ohne daß der Rezipient auf etwas verwiesen wird, das jenseits liegt. Dies bedeutet jedoch auch, daß nichts an dem Spinario signalisiert, daß sich der dargestellte Hirtenjunge bewußt ist, betrachtet zu werden. Scheinbar die Präsenz eines Betrachters ignorierend ist der Dornauszieher somit durch und durch antitheatralisch.⁴⁵ Er wirft keinen »schelmischen Blick durch die Maske« und zerstört nicht das »Zauberwerk« der theatralischen Illusion. Der Spinario ist das bildhauerische Äquivalent des Schauspielers, der so spielt, als wäre er durch Diderots ›vierte Wand‹ vor dem Publikum verborgen. Nichts erinnert den Zuschauer daran, daß er Zuschauer einer ästhetischen Repräsentation ist. Es ist eben diese Absorption des Dornausziehers, die die Absorption seitens des Betrachters, das »Zauberwerk« eines bestimmten ästhetischen Erlebnisses möglich macht.⁴⁶ Absorption ist dabei die Art und Weise, wie sich Unschuld darstellt. Umgekehrt sieht ein unschuldig Subjekt nicht so aus, »als wenn es um seine Anmut wüßte«: Es ist absorbiert. Der Grund für die Identifikation des jungen Mannes liegt dann weniger in der Idealität des Dornausziehers, der er sich anzugleichen suchte, als in der imaginativen Absorption, welche durch die Antitheatralik von dessen Sujet und Gestaltung ermöglicht wird. Weiterhin würde dies bedeuten, daß die spekuläre Selbstbeziehung, verstanden als Spiegel- wie auch als Betrachterverhältnis, den Sündenfall des Bewußtseins eher behindert als ihn herbeiführt.⁴⁷ Das spekuläre Verhältnis allein

don. Benennungen des Dornausziehers in Mittelalter und Neuzeit. In: Würzburger Jahrbuch für die Altertumswissenschaft 3 (1977), S. 243–252, hier S. 249.

⁴⁵ Für die Rolle der Antitheatralität im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts vgl. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago und London 1980.

⁴⁶ Die Ähnlichkeit von Schauspiel und Zuschauer ist für das Zustandekommen der Absorption nicht entscheidend. Indiz dafür ist die unterschiedliche Haltung der Statue und des jungen Mannes, die von der Forschung immer wieder übersehen wird. Es geht hier nicht um Identifikation im strengen Sinne, sondern darum, daß dieses Schauspiel die imaginative Absorption des Zuschauers nicht stört.

⁴⁷ Ausgehend von Lacans Konzept des Spiegelstadiums kommt Bernhard Greiner, ›Der Weg der Seele des Tänzers‹ (wie Anm. 31), zu einer ähnlichen Schlußfolgerung. Greiner verknüpft den Fall des jungen Mannes mit dem Einbruch der symbolischen Ordnung und liest deshalb notwendig die »bloße Bemerkung« als sprachliche Äußerung. Insofern sich meine Lektüre eher, wenn auch nur lose, am späteren Lacan, speziell dem Seminar XI über ›Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse‹, orientiert, privilegiere ich die Bedeutung von »Bemerkung« als Wahrnehmung oder Beobachtung. Zur Logik des Blicks bei Lacan vgl.: Die vier Grundbegriffe

reicht noch nicht aus, um seine Unschuld zu kompromittieren, wie das Kleists Aufsatz zunächst nahelegen scheint, denn das antitheatralische Sujet des Spinario ermöglicht allererst die Konstitution eines unschuldigen Zuschauers.

Der Sündenfall ereignete sich also nicht wegen, sondern trotz seiner Selbstreflexion im Anderen. Erst mit der Intervention des Erzählers, durch seine »bloße Bemerkung« in seiner doppelten Bedeutung als optischer Wahrnehmung und sprachlicher Äußerung wird die Absorption gestört und die Konstitution des unbewußten, unschuldigen Zuschauers vereitelt. In dem »Augenblick«, in dem der Jüngling daran »erinnert« wird, daß er in seiner Selbstreflexion sich selbst zum Gegenstand der Betrachtung macht, oder anders ausgedrückt, daß er immer schon zugleich Zuschauer und Schauspiel ist, verliert er seine Unschuld. Die »Bemerkung« des Erzählers, »er sähe wohl Geister«, zeigt dem jungen Mann an, daß er beim Beobachten beobachtet wurde; »er sähe wohl Geister« macht ihm deutlich, daß er selbstvergessen einem imaginativen »Zauberwerk« verfallen war (343, meine Hervorhebungen). Diese »Bemerkung« des Beobachtetwerdens läßt den jungen Mann in ähnlicher Weise wie den Nachtwandler fallen, mit dem Schiller in dem schon zitierten Aufsatz »Über das gegenwärtige teutsche Theater« den sich zierenden Schauspieler vergleicht:

Der Schauspieler befindet sich einigermassen im Fall eines Nachtwandlers, und ich beobachte zwischen beiden eine merkwürdige Ähnlichkeit. Kann der letztere bei einer *anscheinenden* völligen Abwesenheit des Bewußtseins, in der Grabesruhe der äußern Sinne, auf seinem mitternächtlichen Pfade mit der unbegreiflichsten Bestimmtheit jeden Fußtritt gegen die Gefahr abwägen, die die größte Geistesgegenwart des Wachenden aufordern würde [...]. Sollte dann bei der größten Abwesenheit der Perzeption, deren die Illusion den Spieler nur fähig macht, nicht ebensogut wie dort eine unmerkliche Wahrnehmung des Gegenwärtigen fort dauern, die den Spieler ebenso leicht an dem Überspannten und Unanständigen vorbei über die schmale Brücke der Wahrheit und Schönheit führt? Ich sehe die Unmöglichkeit nicht. Hingegen welcher Übelstand auf der andern Seite, wenn der Spieler das Bewußtsein seiner gegenwärtigen Lage sorgsam und ängstlich unterhält und das künstliche Traumbild durch die Idee der *wirklich* ihn umgebenden Welt zernichtet. Schlimm für ihn, wenn er weiß, daß vielleicht tausend und mehr Augen an jeder seiner Gebärden hängen, daß ebensoviel Ohren jeden Laut seines Mundes verschlingen. – Ich war einst zugegen, als dieser unglückliche Gedanke: *Man beobachtet mich!* den zärtlichen Romeo mitten aus dem Arm der Entzückung schleuderte: – Es war gerade der Sturz des Nachtwandlers, den ein warnender Zuruf auf gäher Dachspitze schwindelnd packt. – Die verborgene Gefahr war ihm keine – aber der steilen Höhe plötzlicher Anblick warf ihn tödlich herunter. Der erschrockene Spieler stand steif und albern – die natürliche Grazie der Stellung entartete in eine Beugung – als ob er sich eben ein Kleid wollte anmessen lassen. – Die Sympathie der Zuschauer verpuffte in ein Gelächter.⁴⁸

Das »Gelächter«, in dem die »Sympathie der Zuschauer verpuffte«, ist dasselbe, das Kleists Erzähler »Mühe hatte, [...] zurückzuhalten«. Und genauso wie in Kleists

der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964), übersetzt von Norbert Haas, dritte Auflage, Weinheim 1987, S. 73–126.

⁴⁸ Schiller, Über das gegenwärtige teutsche Theater (wie Anm. 21), S. 815 f.

Text scheint der Schauspieler selbst für die ›Entartung der natürlichen Grazie‹, die sich infolge des »unglückliche[n] Gedanke[ns]: *Man beobachtet mich!*« einstellt, verantwortlich zu sein, doch der »warnende[] Zuruf«, der ihn von »der steilen Höhe« herunterwirft, läßt deutlich werden, daß es tatsächlich die kompromittierende Wirkung des Betrachtens auf den Gegenstand der Betrachtung ist, die den Fall verursacht. In der Terminologie von Kleists Erzähler ausgedrückt: Die »Bemerkung« bringt dem Nachtwandler (wie Schauspieler) zu Bewußtsein, daß er »bemerkt« wird. Das »künstliche Traumbild« bzw. »Zauberwerk« schützt dagegen sowohl Schauspieler wie auch Zuschauer vor den negativen Folgen der »Bemerkung«.

Doch der von Kleists Erzähler geschilderte Fall verhält sich komplizierter, denn dieser Moment ist schon in der Selbsterkennung des jungen Mannes in dem Standbild vorgebildet. Kunstwerke sind im Gegensatz zu natürlichen Objekten geschaffen, um gesehen zu werden. Ihnen ist somit ein vorgängiger Blick eingeschrieben. Darin liegt gewissermaßen die Unschuld und Reinheit der Natur und die Gefallenheit der Kunst. Wenn also der Jüngling sich dem Dornauszieher nachbildet, dann gibt er sich damit zu sehen – oder anders ausgedrückt stellt er sich in das Sehfeld eines präexistenten Blicks. In der Identifikation mit der Statue bemerkt er diesen Blick, mit dessen Augen er sich in dem »Augenblick« sieht. Weil die Identifikation mit dem Kunstwerk um der Betrachtung willen geschieht, ist es nur folgerichtig, daß der junge Mann sich sofort um die Anerkennung durch den Erzähler bemüht. Der Sündenfall geschieht also mit der Introjektion des präexistenten Blicks. Dies führt jedoch zu der paradoxen Konsequenz, daß der Sündenfall, genauso wie der Blick stets vorgängig ist, immer schon stattgefunden hat.⁴⁹ Tatsächlich trägt auch der scheinbar so unschuldige Hirtenjunge die Zeichen der Gefallenheit schon an sich. Im Mittelalter las man den Dorn im Fuß als Trope der Verwundung, welche die Schlange Gottes Gebot gemäß dem Menschen »an der Ferse« (1. Mose 3.15) schlägt, und das Motiv des Dornausziehers folglich als Symbol der Erbsünde.⁵⁰ Wenn der Dornauszieher ein Symbol des Sündenfalls (bzw. seiner Nachwirkung in der Erbsünde) darstellt, dann würde der Jüngling diesen allein durch seine identifikatorische Nachbildung wiederholen. Solange er jedoch in dieser imaginativen Identifikation und Absorption befangen bleibt, wird ihm dies nicht bewußt. Er wäre gefallen, ohne es zu wissen. Erst die Intervention des Erzählers würde ihm den Sündenfall zu Bewußtsein bringen. Erst in dem Augenblick, in dem der Jüngling sich mit den Augen des Anderen selbst erblickt, fällt er an und für sich selbst.

⁴⁹ Die Kleistforschung wäre somit dem Text auf den Leim gegangen, indem sie versucht hat, genau den ›Augenblick‹ des Falls zu bestimmen. Vielmehr scheint der Text untergründig nahe-zulegen, daß der Sündenfall schon immer stattgefunden hat und daß die bürgerliche Theater-ästhetik sich an dessen Überwindung stets von neuem abarbeitet.

⁵⁰ Darauf verweist Gerhard Kurz, ›Gott befohlen‹ (wie Anm. 43), S. 270. Zur mittelalterlichen Rezeption dieses Motivs vgl. William S. Heckscher, Dornauszieher. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. von Ernst Gall und Ludwig H. Heydenreich, Band 4, Stuttgart 1958, S. 289–299, hier S. 290f.

Auch der Erzähler deutet diese unhintergehbare Vorgängigkeit des Sündenfalls an, wenn er bemerkt, daß sich an dem jungen Mann »ganz von fern« »von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken« ließen. Nicht nur schiebt er in misogynen Manier der Frau die Schuld für den Sündenfall zu, sondern offenbar waren an dem jungen Mann schon vor dem Badeunfall »Spuren der Eitelkeit« festzustellen. Auch legt das Verb ›herbeirufen‹ (wie der ›Zuruf‹ bei Schiller) nahe, daß eine schon zuvor latent existierende Eitelkeit zur Erscheinung gebracht wird.

Wenn also tatsächlich der Vorgängigkeit des Blicks nicht zu entkommen ist, wenn wir tatsächlich immer schon gefallen sind, dann würde Theater, was immer es auch inszeniert, stets auch den Sündenfall reinszenieren. Denn besteht nicht das innerste Wesen des Theaters darin, ein Schauspiel, ein Spiel zum Schauen zu geben? Genau dies scheint Tertullian in seiner beißenden Schmähschrift wider die Schauspiele ›De spectaculis‹ zu meinen, wenn er das Fallen des Tuches, das den Start der Zirkusrennen signalisiert, als Fall Lucifers deutet:

Dann blicken sie in ängstlicher Erwartung gebannt auf das Startzeichen: Ein einziger Schrei verrät einen einzigen Wahnsinn! Du kannst ihre Verrücktheit an ihrem überflüssigen Tun erkennen: »Er hat es geworfen!«, rufen sie und melden sich gegenseitig, was zur gleichen Zeit von allen gesehen worden ist. Ich halte das als Beweis für ihre Verblendung fest: Sie sehen nicht, was wirklich geworfen worden ist; sie halten es für das Starttuch, aber es ist ein Symbol für den aus der Höhe herabgestürzten Teufel.⁵¹

Absorbiert durch das Schauspiel verkennen die Zuschauer die wahre Bedeutung des fallenden Tuches, das dem scharfsichtigen Blick des Kirchenvaters zufolge »ein Symbol [figura] für den aus der Höhe herabgestürzten Teufel« ist. Das fallende Tuch fungiert dabei als performatives Zeichen, denn es signifiziert nicht nur den Fall, sondern, indem es fällt, reinszeniert es ihn. Genauso wie seine Performativität in seinem Fallen besteht, ›fällt‹ es aufgrund seiner Performativität. Mit anderen Worten gehört es zum performativen Wesen theatralischer Repräsentation zu fallen. Mit jeder Eröffnung der Schauspiele wiederholt sich der Fall Lucifers, der sich ja schon im biblischen Sündenfall als dessen Postfiguration wiederholt, immer wieder von neuem. Es ist deshalb sicherlich kein Zufall, daß auch das deutsche Theater des 17. und 18. Jahrhunderts das Fallen, sei es in Gestalt des Falls gekrönter Häupter im barocken Trauerspiel, sei es in Gestalt der verlorenen Unschuld im bürgerlichen Trauerspiel, zu seinem Thema macht. Die Präponderanz des Fallens, im buchstäblichen wie auch im figuralen Sinn, in Kleists literarischem und poetologischem Werk⁵² zeigt an, daß er sich dessen tiefgehender Bedeutung für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts bewußt war.

⁵¹ Tertullian, *De spectaculis* – Über die Spiele, übersetzt und hg. von Karl-Wilhelm Weeber, Stuttgart 1988, S. 53.

⁵² Vgl. Helmut J. Schneider, *Standing and Falling in Heinrich von Kleist*. In: *Modern Language Notes* 115 (2000), Nr. 3, S. 502–518; Gerhard Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers*. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich

Das »künstliche Traumbild« bzw. »Zauberwerk«, welches die Theaterästhetik des 18. Jahrhunderts intendiert, hat also die Funktion, die unhintergehbare Vorgängigkeit des Blicks, welche in das theatralische Dispositiv eingeschrieben ist, zu verschleiern. Mit anderen Worten hat die Illusion immer auch die Gefallenheit des Theaters wie seiner Zuschauer zu verbergen. Erst der Blick auf den Blick bringt den Akteuren dessen Vorgängigkeit zu Bewußtsein und ihre Gefallenheit an den Tag. Denn, ähnlich wie der junge Mann, »fällt« das Tuch erst unter dem kritischen Blick Tertullians, der, genauso wie Kleists Erzähler, als Zuschauer zweiter Ordnung den Zuschauern beim Zuschauen zuschaut. Die Darsteller der Emilia und Iphigenie (und möglicherweise auch »die P...« und der »junge[] F...«) sind in derselben Position, wenn sie mit ihrem »schelmischen Blick durch die Maske« den Blick des Publikums erwidern. Und vergessen wir nicht, daß das Gespräch zwischen dem Erzähler und Herrn C. davon seinen Ausgang nimmt, daß erster seinem Erstaunen Ausdruck gibt, letzteren »schon mehrere Male in einem Marionettentheater zu finden« (338), d. h. Herrn C. beim Zuschauen zu ertappen. Das ganze agonistische Gespräch läßt sich somit auch als Reaktion auf den Fall lesen, der sich ereignet, wenn der (präexistente) Blick das apotropäische »Zauberwerk« der theatralischen Illusion zerstört und das Subjekt fällt.⁵³ Die Anekdote vom badenden Jüngling scheint somit andeuten zu wollen, daß die Gefallenheit des Theaters vom Zuschauer ausgeht, dessen Blick die (illusionäre) Unschuld und Anmut der Darstellung korrumpiert. Insofern Anmut in ihrer Erscheinung vergeht und Unschuld durch ihre »bloße Bemerkung« zerstört wird, hat sich die antitheatralische Ästhetik des bürgerlichen Theaters die paradoxe Phänomenologie und Epistemologie der Jungfräulichkeit zu eigen gemacht.

Nun wird klarer, worin der »negative Vorteil« der Marionetten, sich nicht zu zieren, gründet. Als leblose Puppe ist eine Marionette gegen die kompromittierende Wirkung des Zuschauens natürlich immun. Sie »weiß« nicht, »daß vielleicht tausend und mehr Augen an jeder [ihrer] Gebärden hängen«. Da, wo kein Geist vorhanden ist, kann der »unglückliche Gedanke: *Man beobachtet mich!*« gar nicht erst auftauchen. Der Maschinist kann gleichfalls nicht der Ziererei verfallen, weil er selbst den Blicken des Publikums verborgen bleibt und stattdessen die Marionette als Stellvertreter auf die Bühne schickt. Die Konstellation von Maschinist, Marionette und Zuschauer ähnelt somit der von Diderots »vierter Wand«⁵⁴ – mit dem Un-

von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg/Brsg. 1994, S. 13–29.

⁵³ Das Spiel der Blicke zwischen Herrn C. und dem Erzähler, das die verbalen Finten und Hiebe begleitet, unterstreicht diese Lesart. So schlägt der Erzähler »den Blick schweigend zur Erde« (341), als Herr C. seine These, Marionetten wären in der Lage, selbst einen Tänzer wie Vestris zu übertreffen, vorgebracht und damit seinen Marionettentheaterbesuch gerechtfertigt hat. Und Herr C. sieht auf einen Scherz des Erzählers, der dessen Rechtfertigung ironisiert, »seinerseits ein wenig betreten zur Erde« (341).

⁵⁴ Vgl. Denis Diderot, *Das Theater des Herrn Diderot*, übers. von G.E. Lessing, Stuttgart 1986, S. 340.

terschied, daß im Marionettentheater der Maschinist nicht wie Diderots Schauspieler so tun muß, als sei er durch eine imaginäre vierte Wand vor den Blicken der Zuschauer geschützt, weil er ja tatsächlich unsichtbar bleibt. In beiden Fällen handelt es sich jedoch um darstellungstechnische Dispositive, die die Funktion haben, die Darstellung vor den Effekten ihrer Beobachtung zu schützen. Letztendlich geht es allerdings um den Schutz der Zuschauer, die durch die Ziererei an die kompromittierende Wirkung ihres Blickes und somit ihre eigene Gefallenheit erinnert werden.

IV. Finten und Fiktionen

Ohne Umschweife antwortet Herr C. auf diese Anekdote seinerseits mit einer eigenen Geschichte, »von der« wir, wie er lakonisch bemerkt, »leicht begreifen werden, wie sie hierher gehört« (344). Auch wenn die Reaktion von Herrn C. freundlicher ausfällt als die des Erzählers auf den Vorwurf der unaufmerksamen Lektüre von Genesis 3, so steht dennoch die folgende Geschichte über den fechtenden Bären in einem gewissen Überbietungsverhältnis zur vorherigen.⁵⁵ Auch wenn Kleists Erzähler momentan die Oberhand errungen haben sollte, findet er in Herrn C. wieder seinen Meister – genauso wie Herr C. in dem Bären, von dem er nun erzählt. Die letzte Geschichte setzt somit den Diskurs über die hier skizzierte Problematik theatralischer Darstellung fort, indem sie die ›Schraube der Interpretation‹ um – mindestens – eine Drehung weiterschraubt.

Der Bär gehört zu den »unvernünftige[n] Tiere[n] / als Pavion, Hunde / Pferde«, die die »Marionetten= und Taschen=Spieler« »vor Geld sehen lassen«.⁵⁶ Er bildet also ein Jahrmarktsspektakel *par excellence* – und als Spektakel wird er von Herrn C. eingeführt:

Der Bär stand, als ich erstaunt vor ihn trat, auf den Hinterfüßen, mit dem Rücken an einem Pfahl gelehnt, an welchem er angeschlossen war, die rechte Tatze schlagfertig erhoben, und sah mir ins Auge: das war seine Fechterpositur. Ich wußte nicht, ob ich träumte, da ich mich einem solchen Gegner gegenüber sah [...]. (344)

Die Bühne für den Auftritt des Bären bildet ein »Holzstall« (344), der in auffälliger Weise an das »auf dem Markte zusammengezimmert[e]« (338f.) Marionettentheater gemahnt. Seine Auf- bzw. Ausstellung ist sorgfältig arrangiert: Aufrecht und »angeschlossen« an einen Pfahl kann er sich seiner Zurschaustellung nicht entziehen und

⁵⁵ Damit ist keinesfalls der These das Wort geredet, der Bär repräsentiere eine Figur des unendlichen Bewußtseins, wie das häufig geschehen ist.

⁵⁶ Der Bär hat also einen ähnlichen darstellungstechnischen Status wie die Marionetten. Weil die Marionettenspieler anstatt sich selbst Puppen und Tiere zur Schau stellen, haben sie »ihr lebetage wohl kein Theatrum gesehen / geschweige selbst darauff agiret«, wie Carl Ludwig Hoffmann in ›Curieuse und wohl=erörterte Frage‹ empört bemerkt. Zitiert nach: Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne (wie Anm. 5).

ist dem Blick der Zuschauer scheinbar schutzlos ausgesetzt. Dieses Arrangement hat die Funktion, den Bären in seiner Position als Schauspiel zu fixieren. Aber vom ersten ›Augenblick‹ an geraten die Positionen in diesem theatralischen Sehfeld ins Gleiten. In der frontalen Konstellation von »einem solchen Gegner gegenüber« treffen und überkreuzen sich beider Blicke. Der Bär hält dem Blick von Herrn C. stand und erwidert ihn. Indem der Bär gewissermaßen einen »schelmischen Blick durch die Maske« wirft, kehren sich die Kräfteverhältnisse um: *Sub specie ursi* hat Herr C. seinen Meister gefunden, dem er unmöglich »eins beibringen« (344) kann. Der Bär tut – ähnlich wie »die P...« und der »junge[] F...«, was die zeitgenössische Theaterästhetik unter allen Umständen zu verhindern sucht: Er schaut zurück. Indem der Bär Schauspiel und Zuschauer zugleich ist, verstößt er gegen das unausgesprochene Gesetz des bürgerlichen Theaters, das die Festschreibung der Positionen im theatralischen Sehfeld diktiert. Allein dadurch führt die Anekdote vom Bären die vorherigen Ausführungen zu Marionette und Jüngling zusammen.

Mit einem feinen Gespür für die agonistischen Machtverhältnisse, welche das theatralische Sehfeld durchziehen, gestaltet Kleist diesen Blick- und Positionswechsel als Fechtkampf.⁵⁷ Während der Bär als Zuschauer sich defensiv verhält und bloß pariert, versucht der offensiv agierende Herr C. »ihn durch Finten zu verführen« (345). Wenn Herr C. eine Finte setzt, dann versucht er damit nichts anderes, als eine glaubwürdige Illusion eines Stoßes zu erzeugen, die der Bär für wirklich halten soll. Fintensetzen ist also eine Art von Schauspielerei. Tatsächlich sind Finten Fiktionen – auch was ihren etymologischen Ursprung betrifft. Denn das Wort ›Finte‹ ist dem italienischen ›finta‹ entlehnt, das sich über das spätlateinische ›fincta‹ vom klassisch lateinischen ›ficta‹, dem substantivierten Partizip Perfekt von ›fingere‹ (›ersinnen, vortäuschen‹), herleitet. Finten sind somit buchstäblich theatralische Fiktionen, die Herr C. als Darsteller zu inszenieren sucht. Keine Blöße zeigend ›fällt‹ der Bär jedoch auf das »Zauberwerk« von Herrn C.s Darstellung nicht herein – Herr C. dagegen jedesmal, wenn er »mit einer augenblicklichen Gewandtheit« (345) auf den Bären ausfällt. Im Gegensatz zum jungen Mann erweist sich der Bär also als unverführbar. Herr C. erklärt diese Unverführbarkeit des Bären folgendermaßen:

Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht. (345)

Viele Leser von Kleists Aufsatz sind Herrn C. darin gefolgt, die übermenschliche Gewandtheit des Bären im Fechten auf dessen überlegene Lesekunst zurückzuführen

⁵⁷ Es ist bemerkenswert, wie sehr die Konfrontation zwischen Herrn C. und dem Bären der zwischen Diana und Aktaion ähnelt: Blick und Rapier bzw. Speer von Herrn C. und Aktaion erwidern die Mondgöttin und der Bär ihrerseits mit Blick und Arm bzw. Tatze.

ren.⁵⁸ Wie ein perfekter Physiognomiker scheint der Bär im Auge von Herrn C. den Unterschied zwischen ernstem Stoß und Finte lesen zu können. Diese Passage so zu lesen, hieße das »als ob« zu überlesen, das selbst Indiz eines Leseaktes ist. Mit anderen Worten liest Herr C. das Verhalten des Bären als ein Lesen. Was, wenn der Bär gar nicht liest bzw. lesen muß? Möglicherweise sind wir auf die Finten Herrn C.s hereingefallen, indem wir sie als »ficta« lasen. Aber was tut der Bär dann, wenn er nicht liest und doch auf Finten nicht reagiert?

Finten sind nicht der Ernstfall und treffen bzw. finden ihr Ziel nicht. Sie sollen dies auch nicht, denn wenn sie träfen, wären sie keine Finten mehr. Vielmehr sollen sie den Gegner dazu verführen, sie als ernste und wirkliche Stöße zu interpretieren und darauf zu reagieren, wodurch er sich eine Blöße gibt. Das bedeutet jedoch, daß Finten eben keine Stöße sind, die treffen, und deshalb gar nicht pariert werden müßten. Der Bär muß also gar nicht den Unterschied zwischen wahr und falsch, wirklich und fingiert, Sein und Schein erkennen können, sondern nur den Unterschied zwischen Stoß und Nicht-Stoß. Er nimmt also nur die pure Faktizität dessen wahr, was ist: einen Stoß als Stoß, den Nicht-Stoß als Nicht-Stoß. Finten sind also für ihn nicht Fiktionen, die im Gegensatz zur Wirklichkeit stehen, sondern eine eigenständige Instanz des Wirklichen. Versteht man das Gefecht zwischen Herrn C. und dem Bären als Allegorie des Theaters, dann wäre der Bär ein Zuschauer, der das theatralische Geschehen auf der Bühne nicht als derivatives Sein wahrnehmen würde, das in seinem Wert und seiner Bedeutung von der dargestellten Wirklichkeit abhängt und sich daraufhin völlig transparent machen, mit anderen Worten: angesichts des »real thing« zum Verschwinden bringen muß. Solch ein Zuschauer vergleicht das Geschehen auf der Bühne nicht ständig mit der Wirklichkeit. Statt wie der Erzähler die »Sicherheit« der Darstellung (des Spinario durch den jungen Mann) zu überprüfen, nimmt er sie als das, was sie ist: eine selbständige Erscheinung der Wirklichkeit.⁵⁹ *Sub specie ursi* wäre das fallende Tuch in den Zirkusspielen, das in den Augen Tertullians »Symbol für den aus der Höhe herabgestürzten Teufel« ist, ein Tuch, auf dessen Fallen hin das Wagenrennen beginnt. Umgekehrt reinszeniert Theater erst in dem Augenblick den Sündenfall, in dem der Zuschauer das Tuch als Zeichen des Falls liest. Prägnanter ausgedrückt: Erst dadurch, daß Tertullian den Fall des Tuches als den Fall Lucifers interpretiert, wiederholt jener diesen. Ein Zuschauer wie der Bär würde darüber hinaus den Darsteller nicht zur Ziererei verführen. Da der Bär auf Finten gar nicht reagiert, bräuchte Herr C. seine Energie nicht

⁵⁸ Stellvertretend sei hier nur verwiesen auf de Man, *Aesthetic Formalization* (wie Anm. 39), S. 271; Kurt Wölfel, »Über das Marionettentheater«. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 17–42, hier S. 34 f.

⁵⁹ Der Blick des Bären unterläuft somit die Unterscheidung zwischen Schein und Sein. Demnach wäre Schein nur eine bestimmte Form des Seins und nicht dessen Gegenteil. Eine solche Auffassung vom Theater steht der des Barock entgegen und ist ihr zugleich analog: Während die generalisierte Scheinhaftigkeit des Barock die Unterscheidung von Sein und Schein hinfällig macht, wird durch die Generalisierung des Seins Schein nur eine »Spielart« davon.

unnütz auf deren Produktion verwenden. Er müßte nicht dissimulieren oder schauspielern, sondern könnte seine Energie darauf konzentrieren, ernste Stöße gewandter zu setzen. Aber wenn er nicht dissimulierte, könnte er auch nicht aus der Rolle fallen oder – anders ausgedrückt – sich zieren. Indem der Bär Herrn C. in seiner bloßen Äußerlichkeit wahrnimmt, ist dieser somit für ihn paradoxerweise nichts anderes als eine Marionette.

Was sich dem idealen unverführbaren Blick des Bären darstellt, ist das Spiel von Marionetten. Fast zeitgleich mit der Publikation von Kleists Text schreibt Justinus Kerner in einem Brief an Ludwig Uhland über die repräsentationstheoretischen Vorzüge von Marionetten:

Es ist sonderbar, aber mir wenigstens, kommen die Marionetten viel ungezwungener, viel natürlicher vor als lebende Schauspieler. Sie vermögen mich viel mehr zu täuschen. Beim Schauspieler weiß man, er möge unter einer Rolle auftreten, unter welcher er wolle, eben immer, wer er ist, es steht ja schon auf dem Komödienzettel: König Axur – Herr Krebs usw. Die Marionetten aber haben kein außertheatralisches Leben, man kann sie nicht sprechen hören und sie nicht kennen lernen als in ihren Rollen, auch tragen sie keine Namen und heißen weder Madame noch Monsieur. Bei den Marionetten und Schattenspielen ist eher die Täuschung, als gehe diese Begebenheit wirklich im Ernste an einem Ort der Welt vor und könne wie durch einen Zauberspiegel hier im kleinen, als einer camera obscura, mit angesehen werden.⁶⁰

Kerner bestätigt Herrn C.s Thesen, wenn er Marionetten für »viel ungezwungener, viel natürlicher« hält »als lebende Schauspieler«. Paradoxerweise besteht deren Natürlichkeit nicht in ihrer Nähe, sondern in ihrer Ferne zur Natur. Die »Täuschung«, die »bei den Marionetten« »eher« ist, stellt sich ein, weil das Marionettentheater von vornherein nicht versucht, »außertheatralisches Leben« abzubilden. Stattdessen schafft das Marionettentheater das »Leben«, das es auf der Bühne vorstellt, und produziert deshalb beim Zuschauer den Eindruck, »als gehe diese Begebenheit wirklich im Ernste an einem Ort der Welt vor«. Die Wirklichkeit des Marionettentheaters besteht also in nichts anderem als der Darstellung selbst. Konsequenterweise dem mechanischen Paradigma folgend rekurriert Kerner denn auch auf das technische Dispositiv der *camera obscura*, um den Projektionsmechanismus zu illustrieren, der diese »Begebenheit« zur Schau stellt. Als Simulation ist die Marionette – wie die »mechanischen Beine« des »englische[n] Künstler[s]« (341) – nicht eingebettet in die Oppositionsreihe von Wirklichkeit und Fiktion, Sein und Schein, Präsenz und Re-Präsentation.⁶¹ Das Marionettentheater versucht nicht, seinen Status als Repräsentation, d. h. Stellvertretung, zu verschleiern, um das »außertheatralische[] Le-

⁶⁰ Dieser Brief vom 23. August 1809 findet sich zitiert bei Otto Güntter, Zur schwäbischen Romantik. Zwei Briefe von Kerner an Uhland. In: Dichtung und Volkstum. Neue Folge des Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 38 (1937), S. 225–242, hier S. 232. Vgl. hierzu auch Taube, Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen (wie Anm. 6), S. 122–126.

⁶¹ Ausgehend von den »mechanischen Beinen« (341) bzw. Prothesen des »englischen Künstlers« arbeitet Bianca Theisen, Bogenschluß (wie Anm. 16), S. 55 ff., eine ähnliche Simulationslogik heraus.

ben« scheinbar selbst erscheinen zu lassen. Im Gegensatz zum Illusionstheater, welches im Vergleich zur dargestellten Wirklichkeit derivativ bleiben muß und dennoch versucht, sich dieser (in einer unendlichen Approximation) anzunähern, stellt das Marionettentheater das Dargestellte im Zuge der Darstellung her. Dies scheint auch Ludwig Tieck in einer Besprechung des Marionettenspiels ›Die Höllebraut‹ anzudeuten:

Doch genug von diesem Schauspiele, mir ist nur von neuem deutlich geworden, wie sehr unsere Theater verlohren haben, seit sie sich auf eine so große Wahrscheinlichkeit und Genauigkeit der Dekorationen, wie auf das Motiviren und die psychologische Auseinanderwicklung ihrer Charaktere eingelassen haben, bei den vielen Verwandlungen fällt fast beständig etwas Ungeschicktes vor und bei der Genauigkeit ist über die Richtigkeit das Ergötzen fortgegangen.⁶²

Gerade die Tendenz des Illusionstheaters, die »Wahrscheinlichkeit und Genauigkeit der Dekorationen« zu maximieren, um sich der Wirklichkeit anzunähern, treibt die Differenz zur Wirklichkeit stärker heraus und läßt »etwas Ungeschicktes« – oder in der Terminologie von Herrn C. die »Ziererei« – noch sichtbarer werden. Eine ähnliche Diagnose über das zeitgenössische Theater (d.h. Ifflands Königliches Nationaltheater) stellt der Verfasser »W...t« des Aufsatzes ›Ueber die Darstellbarkeit auf der Bühne«, der im 18. Stück der ›Berliner Abendblätter‹ vom 20. Oktober 1810 erschien. Bezüglich der »äußeren Anordnungen auf dem Theater«, d.h. den Dekorationen, schreibt er:

Da *darf* nicht alles wie in der Natur aufgestellt werden, denn durch den Abstich des gar zu Wirklichen mit dem Nachgeahmten geht die Uebereinstimmung verloren, die Fantasie des Zuschauers wird gehemmt, wo nicht gerädert, und seine Forderungen gehn sodann mit Recht immer weiter und so weit, daß das Theater zuletzt nichts weniger thun könnte, als die ganze wirkliche Welt zu sein, um den so hoch geschraubten und gebildeten Leutchen ein völliges Genüge zu leisten.⁶³

Theatralische Darstellung soll also nicht versuchen, sich der Wirklichkeit so nahe wie möglich anzunähern, um im Idealfall selbst für wirklich gehalten zu werden, denn diese Annäherung läßt die unüberbrückbare Differenz zwischen Bühnengeschehen und »Natur« umso deutlicher offenbar werden und veranlaßt den Zuschauer dazu, den Vergleich anzustellen und das Bühnengeschehen letztendlich als defizient zu befinden. Diese Differenz, an der sich das Illusionstheater abarbeitet, läßt sich somit als Symptom für die Gefallenheit der Darstellung lesen. Stattdessen plädiert »W...t« für ein anderes, nicht unbedingt neues Konzept der theatralischen Darstellung. Er schlägt vor, theatralische Zeichen als metonymische einzurichten.

⁶² Ludwig Tieck, Briefe über W. Shakspeare. In: Poetisches Journal 1. Jg. 1. St., Jena 1800, S. 66 f.

⁶³ Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Nachdruck Stuttgart 1959, S. 72 (unklare Lesung ergänzt nach BKA II/7, 94). Bei dem Verfasser handelt es sich entweder um Karl Wolfart oder Friedrich Gottlob Wetzel. Vgl. hierzu Helmut Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin 1939, S. 48–52.

Statt die »wirkliche Welt« möglichst genau metaphorisch zu ersetzen, soll die theatrale Darstellung nur einen Teil zeigen: Während die metaphorische Darstellung zum Vergleich einlädt, der unausweichlich in der Feststellung einer Differenz resultiert, verführt die metonymische Darstellung den Zuschauer, an der Herstellung von diesem »Zauberwerk« aktiv mitzuwirken. Letztendlich steht natürlich auch das metonymische Zeichen in einem (metaphorischen) Stellvertreterverhältnis zur »wirkliche[n] Welt«, aber ähnlich wie die Prothesen des »englische[n] Künstler[s]« als Extension derselben.

Insofern »solche Mißgriffe«, wie die ungrazilen Bewegungen des jungen Mannes oder die Ausfälle Herr C.s, »unvermeidlich [sind], seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben« (342), muß ein solcher Zuschauer, wie ihn der Bär darstellt, genauso wie die zuvor skizzierte Form der Darstellung utopisch und aporetisch bleiben. Wieder auf den Fechtkampf zurückkommend ist das Problem nämlich, daß der Darsteller Herr C. den Bären als lesend liest, oder anders ausgedrückt: ihm seinen eigenen Modus des lesenden Zuschauens zuschreibt.⁶⁴ Wie Herr C. selbst bemerkt, sieht er sich tatsächlich selbst, wenn er dem Bären ins Auge blickt: »Ich wußte nicht, ob ich träumte, da ich *mich* einem solchen Gegner gegenüber sah« (344; meine Hervorhebung). Einem »solchen Gegner gegenüber« bezeichnet die frontale Konstellation eines »gegen«, welche die Matrix für die Selbstreflexion von Herr C. bildet, denn dem Bären »gegenüber« sieht er sich selbst und sieht sich sehen. Ähnlich wie der Erzähler, der das spekuläre Verhältnis des Jünglings, wenn auch ironisch, als geisterhaft deklariert, weiß auch Herr C. nicht, ob er träumte, als er sich »einem solchen Gegner gegenüber sah«. »Aug in Auge« werden Antlitz und Blick des Gegenüber zur Projektionsfläche für den Text der eigenen Lektüre,⁶⁵ und was er da liest, ist, daß der Bär (ihn) liest. Wie die Ziererei der »P...« und des »jungen F...« ist die Lektüre des Herrn C., daß der Bär liest, eine unausweichliche Konsequenz seiner Gefallenheit. Als Praktikant und Repräsentant des zeitgenössischen Theaters, der vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, kann Herr C. *nicht* nicht lesen und deshalb auch nicht den nicht gefallenen Blick des Bären als solchen erkennen. Stattdessen wird in seinen Augen der Bär zum »Überleser« bzw. unendlichen Bewußtsein, genauso wie der Blick des Anatomen die weibliche Unschuld in dem Moment zerstört, in dem er sie zu bestimmen sucht und deshalb nur in den Zeichen ihrer Abwesenheit zu lesen vermag. Alle Figuren der Unschuld bzw. der wiedergewonnenen Unschuld in diesem Text, beide »Enden der ringförmigen Welt« (343),

⁶⁴ Ähnlich argumentiert Theisen, Bogenschluß (wie Anm. 16), S. 59f.

⁶⁵ In seinem Text »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« geht Kleist auf die spekulative Funktion des »Gegenüber« für die Produktion der Rede näher ein: »Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht; und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte derselben. Ich glaube, daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde« (320).

sind somit nichts anderes als Projektionen eines endlichen und gefallenen Bewußtseins. In einer gefallenen Welt sind sowohl Darsteller als auch Zuschauer nicht unschuldig, sind Darsteller immer auch Zuschauer und Zuschauer immer auch Darsteller, in deren Blicken sich der präexistente Blick konkretisiert – der Blick, den Adam und Eva introjizierten, als sie nach dem Essen vom Baum der Erkenntnis ihre Blöße ›bemerkten‹.

V. »Das letzte Kapitel«

Herrn C.s Anekdote vom fechtenden Bären überbietet und kompliziert sowohl seine eigenen Thesen über die Marionetten als auch die Erzählung von dem Sündenfall des jungen Mannes, ohne allerdings die Widersprüche auflösen zu können oder zu wollen. Ihre Funktion besteht darin, die Problematik der zwei zuvor präsentierten Fallbeispiele an ihr radikales Limit zu treiben. An dem ungleichen Gefecht zwischen Herrn C. und dem Bären zeigt sich nämlich, daß die Festschreibung von Schauspiel und Zuschauer im theatralischen Sehfeld, die die bürgerliche Theaterästhetik kodifiziert, willkürlich und unhaltbar ist – mit anderen Worten: daß jeder Schauspieler immer auch ›Zuschauer‹ und jeder Zuschauer immer auch ›Schauspieler‹ ist. Insofern ist es also unsinnig, entweder dem Schauspieler oder dem Zuschauer die Schuld für den theatralischen Sündenfall zuschreiben zu wollen. Der Versuch, diese Festschreibung fortzuschreiben, hieße, die unausweichliche Gefallenheit des Theaters zu verleugnen – die Gefallenheit, die zum innersten Wesen theatralischer Repräsentation und Performanz gehört.

Auflösung muß diesem erzählten Streitgespräch genauso fernliegen, wie die Unschuld des Paradieses und deren Restitution am anderen Ende der Welt dem gefallenem Bewußtsein notwendig unerreichbar sind. Was Kleists Text u. a. intendiert, ist die ironisch gebrochene Demontage der Ideologie theatralischer Repräsentation, die Gottscheds Theaterreform erstmals theoretisch postuliert hat und die in Ifflands Nationaltheater ihre karikierte Verwirklichung findet. Indem er den (Sünden-)Fall literalisiert, entlarvt Kleist dessen Verdrängung und Überwindung als die implizite Matrix, die nicht nur viele Dramen, sondern auch die Diskussion um die Darstellungskünste (Schauspielerei, Tanz etc.) im 18. Jahrhundert bestimmt. Geschickt legt Kleist die heilsgeschichtliche Ideologie (bzw. Theologie) des bürgerlichen Theaters offen, welches in seiner betonten Säkularität (man denke nur an Lessings Kritik am christlichen Märtyrerdrama) dieser umso vollständiger verfällt.⁶⁶ In poetischer Manier kommt er zu demselben Befund, den Goethe 1813 – also fast zeitgleich – in ei-

⁶⁶ Ähnliches läßt sich auch bezüglich des goethezeitlichen Bildungsprogramms sagen, denn auch dieses versucht bis zu einem gewissen Grade, den Sündenfall zu verschleiern. Indem anstelle der verdunkelten *imago Dei* irdische Bilder, nämlich griechische Statuen etc., zum transzendentalen Vorbild gesetzt werden, wird das heilsgeschichtliche Modell nicht überwunden, sondern vielmehr perpetuiert.

nem kleinen Aufsatz zum deutschen Theater macht, nämlich, daß die deutsche Theaterreform, »ohne es zu wollen, nach den Anforderungen der Geistlichkeit ihre Bühne gebildet«⁶⁷ hat und deren Theaterfeindlichkeit in Gestalt eines antitheatralischen Dramas verinnerlicht hat. Kleists Apologie des Marionettentheaters führt die bürgerliche Antitheatralität, welche die Negierung des Sündenfalls prädiert, *ad absurdum*. Denn nur ein absurdes Theater kann die Anforderungen erfüllen, die das bürgerliche Theater an das theatralische Medium stellt. So ist Herrn C.s Plädoyer für das Marionettentheater scheinbar einer antitheatralischen Ästhetik verpflichtet und bedient sich spielerisch deren Argumentation, wenn er darauf hinweist, Marionetten wären anmutiger als menschliche Darsteller, weil frei von »Ziererei«. Tatsächlich wendet er die Antitheatralik gegen sich selbst, wenn er Marionettentheater und Tierschau, welche das bürgerliche Theater aufgrund ihrer ostentativen Theatralik zu zensieren sucht, als deren Erfüllung präsentiert. Denn die These von Herrn C. besagt: Das schlechthin Theatralische ist das Anti-Theatralische schlechthin. Kleists Text versucht also, diese Matrix von Leitoppositionen, die die ›Theaterdebatte‹ im 18. Jahrhundert prägt, spielerisch und trotzdem systematisch zu hinterfragen und aus den Angeln zu heben.

Wie sich schon andeutete, ist aber der ›Vorteil‹ von Kleists Aufsatz nicht bloß ›ein negativer‹. Auch wenn ›Über das Marionettentheater‹ in seiner gebrochenen Ironie selten eindeutig ist, ergeben sich dennoch zumindest einige zweideutige Hinweise, wie ein anti-antitheatralisches Theater aussehen müßte, das nicht unausgesetzt die Gefallenheit des Menschen zu verleugnen suchte. Ein solches Theater müßte aufhören, das theatralische Medium an einem unwiederbringlichen Ideal zu messen, das sowieso nichts anderes darstellt, als die Projektion eines unglücklichen Bewußtseins. Stattdessen müßte es den Sündenfall in seiner Faktizität akzeptieren und generalisieren. Die Generalisierung der Gefallenheit würde nämlich den Gegensatz von Schuld und Unschuld hinfällig machen. Wie schon die zitierten Bemerkungen zum medientheoretischen Status des Marionettentheaters demonstrierten, zeugt der ständige Versuch der Unterscheidung von Sein und Schein, Kunst und Wirklichkeit, der die Repräsentationsideologie des bürgerlichen Theaters durchzieht, von einer hoffnungslosen Nostalgie und dem Begehren danach, nur und ausnahmslos Sein zu restituieren. Die Unterscheidung von Sein und Schein arbeitet sich ständig am Sündenfall ab, ohne ihn überwinden zu können. Die Generalisierung des Sündenfalls implizierte dagegen, Schein nicht als defizientes Sein, sondern als selbständige Instanz des Seins zu verstehen.

Das Problem besteht Kleist zufolge nicht im Sündenfall als solchem, da dieser unvermeidlich ist, sondern in seiner Überwindung durch Verleugnung. »Wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen« (345), wie der Erzähler »ein wenig zerstreut« vorschlägt, hieße dann weniger,

⁶⁷ Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Band 14: Schriften zur Literatur, München 1977, S. 102.

den Sündenfall dadurch rückgängig zu machen,⁶⁸ als ihn zum Objekt der Erkenntnis zu machen.⁶⁹ Der Sündenfall ist genauso unhintergebar und unüberwindbar wie der präexistente Blick, in dem das Subjekt unausweichlich gefangen ist. Statt ihm auszuweichen ginge es darum, standzuhalten und ihn zu erwidern. Wie das »Gelächter« des Erzählers andeutet, würde eine solche Perspektive auf den Sündenfall die Gestalt einer Komödie annehmen.⁷⁰ Im »Zerbrochenen Krug« läßt uns Kleist zum zweiten Mal vom Baum der Erkenntnis kosten, wenn er den Fall, den das bürgerliche Trauerspiel in figuraler Form immer wieder aufs Neue reinszeniert, nicht nur literalisiert, sondern darüber hinaus zum Gegenstand der dramatischen *anagnorisis* macht.⁷¹ Der »Erfolg«, der diesem Versuch, »das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses [...] mit Aufmerksamkeit« zu lesen, auf der Weimarer Bühne beschieden war, ist bekannt.

⁶⁸ Daß sich Unschuld nicht durch die Wiederholung des Sündenfalls wiederherstellen läßt, zeigt sich am Beispiel des jungen Mannes. Nicht nur »fällt« dieser mit einer Hebung des Fußes, sondern mit jeder Wiederholung dieser Hebung »fällt« er nur noch tiefer. Da das Moment der Wiederholung in die Struktur der Erbsündigkeit eingeschrieben ist, perpetuiert jenes diese, statt sie aufzuheben.

⁶⁹ Vgl. dazu Bianca Theisen, Comitragedies: Thomas Bernhard's Marionette Theater. In: *Modern Language Notes* 111 (1996), Nr. 3 (Special Issue: »Observation, Difference, Form: Literary Studies and Second-Order Cybernetics«), S. 533–569, hier S. 538.

⁷⁰ Vgl. Theisen, Comitragedies (wie Anm. 69), S. 538, wo sie bemerkt: »comedy observes tragedy with regards to its form. It is second-order observation of tragedy.«

⁷¹ Vgl. dazu Wild, Theater der Keuschheit (wie Anm. 1).

KAI HAMMERMEISTER

KUNSTFEINDSCHAFT BEI KLEIST

Der ästhetische Diskurs in ›Die heilige Cäcilie‹

Bekanntlich ist Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ durch eine doppelte Bewegung charakterisiert, die einerseits von der Normativität der Aufklärungsästhetik weg und hin zu einer Ästhetik der subjektiven Lust führt, andererseits aber vor der radikalen Unverbindlichkeit des lediglich Angenehmen wegstrebt zur subjektiven Allgemeinheit. Wenngleich das ästhetische Urteil nicht wie etwa das moralische zur Verbindlichkeit hinreicht, so läßt es dennoch die Kontingenz des Bloß-Subjektiven mittels der Ansinnung hinter sich. Ein angesonnenes Urteil garantiert zwar keine konzeptuelle Übereinkunft, aber läßt zumindest eine symbolisch vermittelte Uniformität der Reaktionen erhoffen. Als solches hat das ästhetische Urteil eine wichtige gesellschaftsbildende Funktion, da eben nicht – wie noch für die Aufklärungsästhetik – die Kenntnis von Regeln, die von der Bildung abhängt, die Kunst zur gesellschaftlichen macht, sondern das mehr oder minder universelle Spiel der Fakultäten, das sich auf anthropologische Konstanten berufen kann. Gerade diese gemeinschaftsstiftende Funktion der Kunst wird in Heinrich von Kleists Erzählung ›Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende)‹ jedoch zurückgenommen, da Kleist eine Kunstwirkung schildert, die die Möglichkeit des ästhetischen Urteils als eines gemeinschaftsstiftenden unterminiert und den Weg freigibt zu einer radikalen Subjektivierung der Kunstrezeption, in der nicht das lustvolle Zusammenspiel der Fakultäten charakteristisches Kunstmoment ist, sondern der schmerzhaft Zusammenbruch des Subjektgefüges und damit der Absturz in die Sprachlosigkeit.¹ Die Kunst kann nicht nur nicht mehr Natur- und Freiheitsbegriffe zusammenspannen, wie Kant das von ihr und den anderen Objekten des ästhetischen Urteils erhofft hatte, sondern sie zeigt sich als ein Enigma, das unvorher-

¹ Daß statt der traumatisierten Kunstrezipienten, die an Leib und Seele die Wirkung der Musik erleiden, ohne anders als durch die Mimikry des traumatischen Geschehens dem Leiden Ausdruck geben zu können, andere um so mehr über das Vorgefallene sprechen, sollte nicht nur Anlaß zu hermeneutischen, diskurs- und gattungstheoretischen Überlegungen sein, sondern auch und vielleicht insbesondere zu ästhetischen. Zur Frage der hermeneutischen Geschehensschlüsselung siehe Donald Haase und Rachel Freudenberg, Power, Truth, and Interpretation: The Hermeneutic Act and Kleist's ›Die heilige Cäcilie‹. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60 (1986), H. 1, S. 88–103. Dort findet sich auch eine Übersicht über die wichtigsten Aufsätze zu den Fragen bezüglich der Rekonstruktion des Geschehens und zur Legendenbildung.

sehbare Reaktionen im Individuum auslöst, die weder im Nachhinein rechtfertigbar noch durch eine Theorie, die ja immer aufs Allgemeine verwiesen bleibt, prognostizierbar sind. Die Kunst entpuppt sich als eine Gefahr, weil in ihr nicht die Wiederkehr des Verdrängten im Produkt gezähmt ist, wie es sich für Freud darbietet, sondern weil sie im Unbewußten solche Energiereserven mobilisiert, die sich als unkontrollierbare Zersetzung der Ichfunktion äußern. Der langen Geschichte der Kunstfeindschaft oder -skepsis fügt Kleist eine Facette hinzu, die sowohl die Gewalt der Kunst im Sinne ihrer Machtfülle als auch im Sinne ihres Destruktionspotentials vergrößert. Denn, wo das Rettende wächst, wächst auch die Gefahr.

Der prekären Stellung der Kunst zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen, die so charakteristisch für den idealistischen und romantischen Diskurs ist, soll im Folgenden ebenfalls Rechnung getragen werden. Einerseits geht es daher um eine Lektüre von Kleists Erzählung ›Die heilige Cäcilie‹, andererseits darum, den Versuch einer Einordnung in den zeitgenössischen Kunstdiskurs zu unternehmen. So wird sich herausstellen, daß der hier von Kleist zur Ästhetik geleistete Beitrag nur in Form eines poetischen Werkes und nicht eines Essays geliefert werden konnte, geht es dem Autor in letzter Instanz doch darum, den Allgemeinheitsaspekt der Ästhetik durch eine Individualdiagnostik zu ersetzen. Solches Vorhaben fordert jedoch statt der theoretisierenden Geste der Abhandlung die poetische Darstellung eines Einzelfalls, der darauf Anspruch erheben darf, paradigmatisch zu sein, wie Aristoteles das der Kunst ja bereits gegenüber der Historiographie zugestanden hatte.²

Es scheint, als könne die religiöse Interpretation von Kleists Erzählung womöglich des Rationalitätskritischen Gehalts der Erzählung am ehesten gerecht werden, insistiert sie doch auf den Einbruch eines Transzendenten, das über alle Vernunft hinaus und gegen sie seine Wirkung entfaltet. Bekanntlich ist Kleists Text entstanden als ›Taufangebinde‹, also als ein Patengeschenk an die Tochter Adam Müllers am 16. November 1810. Müller war fünf Jahre vorher zum Katholizismus übergetreten, die Gelegenheit der Taufe sollte wohl auch als Konfirmation der Konversion festlich herausgestrichen werden. Wäre dies der Kontext, der nicht nur anlässlich, sondern inhaltsbestimmend auf ›Die heilige Cäcilie‹ gewirkt hätte, so ließe sich mit größerer Überzeugungskraft von einer Apologie des post-tridentinischen Katholizismus sprechen. Kleists Erzählung läse sich dann nämlich als eine Verteidigung der Kunst gegen die Bilderstürmer: nicht durch argumentative Widerlegung, sondern durch eine sinnfällige Demonstration der Macht der Kunst. Gegen den reformatorischen Vorwurf der Idolatrie, der in der religiösen Kunst nur die Verehrung des Selbstgeschaffenen sieht, wäre die Kunst gerade durch die ihr zugekommene metaphysische Hilfe – »Gott selbst hat das Kloster, an jenem wunderbaren Tage, gegen den Übermut Eurer schwer verirrtten Söhne beschirmt«, erklärt die Äbtissin³ – ge-

² Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1982, S. 29 (1451 b).

³ Heinrich von Kleist. *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende)*. SW⁹ II, 216–228 (Ausgabe in einem Band: Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 2001). Weitere

rechtfertigt. Gegen diese Lesart spricht nun allerdings vorrangig die Tatsache, daß die vorgeführte Gewalt der Musik nicht nur eine extra-rationale und trans-diskursive ist, die ein wunderbares Wirken Gottes demonstriert, sondern daß Kleist die Gewalt eher im Sinne der anti-rationalen Gewalttätigkeit als der Mächtigkeit versteht. Denn Resultat des wundersamen Eingriffs Gottes ist die Verwandlung der vier Ikonoklasten in ›Fast-Katatoniker‹, die in zwangsneurotischer Wiederholung mitternächtlich im Gloria-Gebrüll vertieren (»So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen«; 223), um ansonsten reg- und sprachlos dahinzuvegetieren:

[...] daß die Jünglinge, seit nun schon sechs Jahren, dies geisterartige Leben führten; daß sie wenig schliefen und wenig genossen; daß kein Laut über ihre Lippen käme; daß sie sich bloß in der Stunde der Mitternacht einmal von ihren Sitzen erheben; und daß sie alsdann, mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte, das gloria in excelsis intonieren. (220)⁴

Die Gewalt der Musik ist keine Apologie dieser Kunst, sondern die Demonstration ihres unberechenbaren Wirkungspotentials, das alles andere als harmlos ist.⁵ So kann es nicht genügen, Kleists Erzählung nur im Kontext idealistischer und romantischer Ästhetik zu lesen, sondern sie muß ebenfalls in der Tradition der Kunstfeindschaft situiert werden. Von dieser Überlieferung her wird dann auch Kleists

Textnachweise nach dieser Ausgabe in Klammern im Text. Zitiert wird die erweiterte zweite Fassung der Erzählung.

⁴ Mir scheint der Wahnsinn der Brüder unwiderleglich, da es Kleist gerade um die Rationalitätszersetzende Wirkung der Kunst zu tun ist. So ist das Verhalten der Vier denn auch keineswegs als eine Konversion zu deuten, bei der die vormalis angefeindeten Zeichen des katholischen Glaubens dann zum Objekt der Anbetung werden, wie Donald Haase und Rachel Freudenberg es vorschlagen, denn offensichtlich *singen* die Brüder das Gloria gerade nicht, sondern brüllen es. Vgl. Haase und Freudenberg, Power, Truth, and Interpretation (wie Anm. 1), insbesondere S. 97. – Auch Dorothea von Mückes Argument, daß der Wahnsinn durch den institutionellen Rahmen definiert sei, der sie im Irrenhaus zu Irren macht, im Kloster aber zu Mönchen werden ließe, erscheint nicht plausibel, da das Verhalten der Brüder eben nicht mönchisch, sondern unfreiwillig parodistisch mönchisch ist. Der Wahnsinn der vereitelten Bilderstürmer äußert sich nicht in »mönchischer Schweigsamkeit und Askese« (110), sondern in der verzerrten Mimikry dieses Ethos, heißt es doch im Text (SW⁹ II, 220) von dem Gebaren der Brüder, daß sie nur anzubeten *scheinen* und den Inhalt des katholischen Glaubens nur einzusehen *glaubten*. Vgl. Dorothea von Mücke, Der Fluch der heiligen Cäcilie. In: Poetica 26 (1994), S. 105–120.

⁵ Diese gewalttätige Wirkung der Kunst hat insbesondere Peter Horn hervorgehoben, der von der »Entmenschung von vier Menschen zu gefühllosen Marionetten« spricht. Freilich bleibt zu fragen, wie Kleist denn das »Menschliche« denkt. Aber Horn scheint mir völlig recht zu haben, wenn er argumentiert, daß die Wirkung der Kunst hier keineswegs Heilung ist, sondern Aufhebung des Willens und der Erkenntnis und konsequenterweise die Vernichtung des Personseins. Vgl. Peter Horn, Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung, Königstein/Taunus 1978, S. 196, 200. – Aber auch Dorothea von Mücke betont trotz ihres institutionell-diskursiven Interpretationsansatzes, daß die Kunst bei Kleist real destruktive Züge aufweist: »Die Utopie einer autonomen Kunst ist eine kataklystische Möglichkeit und ein traumatisches Ereignis.« Von Mücke, Fluch (wie Anm. 4), S. 120.

Radikalisierung der Kantschen Ästhetik wie auch seine Selbstpositionierung innerhalb des romantischen Kunstdiskurses deutlicher werden.

Daß die Musik eine Macht ist, die auf die Psyche des Menschen sowohl heilend und kräftigend wie auch verwirrend, erschlaffend und zersetzend wirken kann, ist beileibe kein genuin Kleistscher Gedanke, sondern Teil eines ästhetischen Diskurses der Kunstfeindschaft, welcher seit der Entstehung der Reflexion auf das künstlerische Produkt und seine Wirkung dieses Nachdenken begleitet, oftmals sich mit ihm in offenen oder verhohlenen (zumal vonseiten des kunstfreundlichen Denkens) Dialog setzend und letzteres nicht selten im Agon zu Höchstleistungen der Apologetik anstachelnd. Bereits in den frühen Hochkulturen wird die Einsicht in die potentiell schädliche Wirkung der Musik zur Rechtfertigung ihrer staatlichen Kontrolle genutzt.

Bei den Ägyptern hatte sich die Anschauung, daß man nur Musik dulden könne, die die Leidenschaften bändige und keineswegs solche, die sie erzeuge, im Zusammenhang mit einer nationalen Welle zur Zeit der saisischen Dynastie (663–525 v. Chr.) durchgesetzt. Damit parallel ging das Bestreben, alles Fremde und auch das Neue, das von Asien aus in die Musik eingedrungen war, zu entfernen. Die Priester waren im Auftrag des Staates die Tempelwächter der Musik.⁶

Von hier aus scheint die Notwendigkeit einer vorsichtigen Handhabe der Musik, die nicht unkontrolliert praktiziert, sondern vielmehr unter staatlicher Aufsicht zum Guten der Bevölkerung eingesetzt werden sollte, auch in die musiktheoretischen Überlegungen der griechischen Philosophie eingedrungen zu sein.

In Platons ›Paideia‹ ist die Musik das für die Seele, was die Gymnastik für den Körper ist.⁷ Musik und körperliche Übungen sollen letztendlich den vernünftigen Seelenteil heranbilden und den zornigen mildern; beide zusammen kontrollieren dann den dritten, den begehrliehen.⁸ Zu dieser Funktion ist die Musik besonders geeignet, mehr etwa als der Mythos, da »Rhythmus und Harmonie am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten ergreifen«. ⁹ Gerade wegen dieser wesentlichen pädagogischen Rolle muß die Musik einer straffen staatlichen Kontrolle unterworfen werden, die dafür Sorge trägt, daß der Nutzen der Musikerziehung optimiert wird, während gleichzeitig alle Gefährdung der jungen Seele durch verwerfliche Musikpraxis zu vermeiden ist. Folglich fordert Platon, daß alle klagenden Tonarten (die vermischtydische, hoch-lydische etc.) auszuschließen sind, da sie die Tapferkeit unterminieren, wie auch die weichlichen, schlaffen Tonarten (ionische, lydische) verbannt werden sollen, weil sie Müßiggang, Trunk und

⁶ Gerhard Nestler, *Geschichte der Musik*, München 1979, S. 30.

⁷ Platon, *Der Staat*, Hamburg 1993, S. 76. Einschränkung muß hier gesagt werden, daß Platon nicht nur instrumentelle, sondern auch gesangliche Darbietungen und damit auch »das, was man durch Worte mitteilt« (S. 76) zur Musik rechnet.

⁸ Platon, *Staat* (wie Anm. 7), S. 168.

⁹ Platon, *Staat* (wie Anm. 7), S. 110.

Weichlichkeit Vorschub leisten.¹⁰ Zuzulassen sind nur zwei Tonarten: eine gewaltsame, die Tapferkeit im Unglück lehrt, und eine zwanglose, die Glück und Erfolg zelebriert.¹¹ In jedem Fall muß die Instrumentation einfach sein, keine Harfen, Cymbeln, Flöten und vielsaitigen Instrumente werden geduldet, stattdessen nur Leier und Kithara, auf dem Lande auch die Rohrpfife.¹² Bei diesen zwei Tonarten und ihrer simplistischen Praxis hat es unbedingt zu bleiben; neue Arten von Musik – wie auch in Ägypten wird die Neuerung als Drohung aus Asien wahrgenommen – dürfen keinesfalls eingeführt werden, da jede Veränderung der Tonarten die staatlichen Gesetze in Mitleidenschaft zieht.¹³ Wenn auch dieser gewichtige Vorwurf ohne rechte argumentative Abstützung bleibt, da er sich von der individualpsychologischen Ebene auf die der Polisverwaltung begibt, ohne neue Theoriemodelle einzuführen, so zeigt sich doch nur um so klarer die ungeheure Bedeutung, die der rechten musikalischen Praxis von Platon zugeschrieben wird.

Diese wichtige Rolle der Musik in der Erziehung wird auch von Aristoteles betont, der jedoch eher die positiven Wirkungen der Musik herausstreicht und die Gefährdungen letztendlich als weniger bedrohlich einzuschätzen scheint als sein Lehrer.¹⁴ Von hier aus jedenfalls zieht sich die These von der seelenzerrüttenden Kraft der Musik durch den ästhetischen Diskurs des Abendlandes. Im Christentum taucht er wiederholt bei den Kirchenvätern auf, wo man sich insbesondere des sinnlichen Elements der Musik als einer bedrohlichen Betörung bewußt ist. Bei Augustinus lesen wir, daß sogar der fromme Gesang gefährlich ist, da das sinnliche Lustgefühl den Geist betäubt. Augustinus ist gar versucht, die »lieblichen Melodien, nach denen man Davids Psalmen meistens singt«, aus der Kirche verbannen zu wollen, wenn er auch zu dem Schluß kommt, es wäre »übergroße Strenge«, alle Musik aus der Kirche zu entfernen.¹⁵ Daß man jedoch auf der Hut vor dem verführerischen Zauber der Musik zu sein habe, bleibt allerdings auch weiterhin mehr oder minder offizielle Position des Christentums. Die Karolingische Kirche etwa warnt ihre Priester auf der Synode von Tours im Jahr 813 vor den Reizmitteln der Musik, durch die »so oft ganze Scharen von Lastern in die Seele eindringen«. ¹⁶ Und im 14. Jahrhundert, in dem sich das Bewußtsein einer neuen Musikrichtung, nämlich der Polyphonie als der *ars nova*, durchsetzte, geißelte Papst Johannes XXII. diese Neuerung, vor der er die Gregorianik in Schutz nehmen wollte, in einer Bulle des Jahres 1324, da die neuen Gesänge zur Verweichlichung führten, die Ohren betörten und die Frömmigkeit verloren gehen ließen.¹⁷ Auch in der Reformation, die

¹⁰ Platon, Staat (wie Anm. 7), S. 104.

¹¹ Platon, Staat (wie Anm. 7), S. 106.

¹² Platon, Staat (wie Anm. 7), S. 106 f.

¹³ Platon, Staat (wie Anm. 7), S. 140.

¹⁴ Aristoteles, Politik, München 1973, S. 256–262.

¹⁵ Aurelius Augustinus, Bekenntnisse, München 1988, S. 284.

¹⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, Geschichte der Ästhetik. Zweiter Band: Die Ästhetik des Mittelalters. Basel und Stuttgart 1980, S. 113, Zitat der Synodalempfehlung S. 121.

¹⁷ Tatarkiewicz, Ästhetik (wie Anm. 16), S. 155.

sich ja bekanntlich so vehement gegen das Andachtsbild richtete und stattdessen auf die Verkündigung durch das Wort setzte, das u. a. auch im Gemeindegesang zum Gotteslob ertönen sollte, war die Stellung der Musik nicht unumstritten. Insbesondere das Präludieren auf der Orgel wie überhaupt jede wortlose Musik im Gottesdienst war zumindest suspekt, wenn nicht nachgerade katholizistisch. In der Züricher Reformation unter Zwingli etwa verbot der Stadtrat 1524 das Orgelspiel in der Kirche; drei Jahre später wurde die Orgel des Großmünsters zerstört.¹⁸ Und Kant, der ohnehin dazu tendiert, in der Musik nur ein Spiel der Empfindungen zu sehen, das des Geistes entbehrt, sprach von der Lästigkeit der Musik (biographisch motiviert wohl durch den ihn ennuierenden frommen Gesang der Gefängnisinsassen, der von dieser nachbarlichen Institution her in sein Arbeitszimmer drang), die eben davon herrühre, daß man sich der Musik nicht verschließen könne, denn im Gegensatz zur visuellen Kunst gebe es bei ihr kein Weghören, und man sei ihrer Wirkung zwangsläufig ausgesetzt:

Außerdem hängt der Musik ein gewisser Mangel der Urbanität an, daß sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft), ausbreitet, und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit andrer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch tut.¹⁹

So kursorisch dieser Abriss der musikfeindlichen Traditionslinie auch ist, so läßt sich ihm gleichwohl eines entnehmen: Das Erklärungsmodell der Musikskepsis rekurriert auf gewisse *objektive* Eigenschaften der Musik, die kalkulierbare und vorhersehbare Wirkungen auf die Seele oder auf gewisse Seelenteile ausüben. Entweder werden konkrete und gleichzeitig existierende Musikformen gegeneinander ausgespielt, von denen vorgeblich nur eine der Harmonie der Seele dienen könne, oder es wird die segensreiche alte Musikpraxis vor der neueren in Schutz genommen, da diese untragbare Folgen zeitige. Immer aber läßt sich ein objektives Merkmal der zu verdammenden Musikrichtung (wie Tonart oder Polyphonie oder wortferner Instrumentalismus) angeben, das in einer veränderten oder gerade nicht veränderten Praxis recht leicht zu kontrollieren wäre. Die diagnostizierten schädlichen Wirkungen der Musik zu kanalisieren oder auszuschalten, ist das Bestreben jeder kunstfeindlichen Musikästhetik, die ja keineswegs die Musik insgesamt verbieten will, sondern lediglich bestimmte Formen der Zensur unterwerfen will, im gesamten Staat als gesamten oder nur in gewissen Räumen, wie etwa dem kirchlichen Zeremoniell. Während diese Tradition also bei der Lektüre der ›Heiligen Cäcilie‹ nicht unbeachtet bleiben darf, genügt der Hinweis auf diesen geistesgeschichtlichen Hintergrund doch keineswegs, da Kleist sich dem zugrundeliegenden Modell der Wirkungsästhetik eben gerade nicht anschließt, sondern es, im Anschluß an Kants Sub-

¹⁸ Lee Palmer Wandel, *Voracious Idols and Violent Hands. Iconoclasm in Reformation, Zurich, Strasbourg, and Basel*, Cambridge 1994, S. 98.

¹⁹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1974 (Theorie-Werkausgabe), S. 269.

jektivierung der Ästhetik, ebenfalls vom Prognostizierbaren ins Bedrohlich-Unvorhersehbare wendet. Wie nun ist die Wirkung der Musik bei Kleist zu erklären?

Zuerst einmal ist es wichtig festzuhalten, daß es in Kleists Erzählung von der Gewalt der Musik gerade nicht zu einer universellen Wirkung der Kunst kommt, sondern daß stattdessen ein Spektrum von unterschiedlichsten Reaktionen auf ein und dieselbe Musikdarbietung vorgestellt wird. Mindestens vier verschiedene Gruppen können als Rezipienten mit durchaus unterschiedlichen Reaktionen ausgemacht werden. Auf zwei von ihnen wirkt die Musik: förderlich hier, destruktiv dort; die beiden anderen zeigen sich resistent gegen jeglichen außerordentlichen Ein- oder Angriff des Ästhetischen. Zuerst einmal ist da die beachtlich große Gruppe der Bilderstürmer, »mehr denn dreihundert, mit Beilen und Pechkränzen versehene Bösewichter« (221), die sich um die vier Brüder geschart haben und nun in der Heiligen Messe auf das Zeichen von ihren Anführern warten, um Kirche und Kloster mit Beil und Feuer zu zerstören. Auf diese hat die Musik gar keinen Effekt, denn ihre Verwirrung resultiert nicht aus der Darbietung des Oratoriums, sondern lediglich aus dem »Anblick« (221, meine Hervorhebung) der knienden Anführer, die statt des erwarteten Zeichens mit ihren Händen religiöse Gebärden machen. Diese dreihundert Männer bleiben taub für die Musik, und nur das unerklärliche Verhalten ihrer Rädelsführer versetzt sie »in Unschlüssigkeit und Untätigkeit« (221f.). Die zweite Gruppe ist die gläubige Gemeinde, die wie gewöhnlich die Messe besucht; über sie schweigt der Text sich aus, so daß wir annehmen müssen, daß eine außerordentliche Reaktion ihrerseits nicht stattgefunden hat. Weiterhin sind da aber jene, auf deren Psyche die Musik wirkt, nämlich erstens, wenn auch nur mit Vorsicht als Rezipienten einzustufen, die Nonnen selbst, die während der Aufführung einen »wunderbaren, himmlischen Trost« erfahren und deren Seelen »durch alle Himmel des Wohlklangs« geführt werden (218). Und zweitens werden auch die vier Rädelsführer von der Musik dazu gezwungen, ihre Hüte abzunehmen, »in tiefer unaussprechlicher Rührung« (221) die Hände vor das Gesicht zu schlagen, sich hinzuknien, die Stirn auf den Boden zu drücken, schließlich sogar zu beten. Dieser differenzierten Beschreibung der Reaktionsweise läßt sich folglich entnehmen, daß eine universelle Wirkung der Kunst für Kleist Fiktion ist. Nur die Anführer des Anschlags werden de-rationalisiert und de-personalisiert; die Mitläufer entgehen der Wirkung; die Gemeinde findet wohl mehr oder minder das Erwartete; die Aufführenden erleben himmlische Wonnen. Für die zugrundeliegende ästhetische Theorie bedeutet das: Wir müssen von einer Prädisposition zur Reaktion ausgehen, die nicht im vornherein berechnet, sondern erst in der tatsächlichen Kunstbegegnung aus der Latenz in die Aktualität des Verhaltens überführt wird. Damit ist aber auch klar, daß die Musik ihre Wirkung nicht aufgrund objektiver Merkmale entfaltet, sondern daß subjektinterne und teilweise unbewußte Rezeptionsbedingungen dafür verantwortlich zu machen sind. Genau hierin liegt Kleists Radikalisierung von Kants Subjektivierung der Ästhetik. Nicht nur der Ort des Ästhetischen wird

vom Objekt her ins ästhetische Urteil des Subjekts verlagert – denn im Subjekt ist nicht nur und nicht vorrangig das *Urteil* die dominierende Kunstreaktion, sondern eine kognitionsferne und mitunter auch kognitionszerstörende Wirkung, die ebenfalls nicht vom Objekt ausgeht, da sie auf Reaktionspotentialen des Subjekts beruht, die diesem nicht einmal bewußt zu sein brauchen.

Es braucht kaum betont zu werden, daß es sich bei der Begegnung mit der Musik, die Kleist zum Thema seiner Erzählung macht, zumindest soweit die vier Protagonisten betroffen sind, nicht um eine Begegnung mit dem Schönen im Sinne Kants handelt. Denn das ästhetische Urteil, das die an einem Gegenstand gemachte Erfahrung als die mit einem schönen Gegenstand wertet, ist nicht nur durch die Lust charakterisiert, sondern weiterhin durch seinen Anspruch auf »subjektive Allgemeinheit«, d. h. den »Anspruch auf Gültigkeit für jedermann«,²⁰ sowie (so das Produkt sich denn durch »Geist« auszeichnen will) durch eine regere als die normale Tätigkeit der Einbildungskraft, »die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.«²¹ Das von den vier Brüdern demonstrierte Verhalten jedoch trägt keiner dieser Bestimmungen Rechnung; es ist beileibe nicht durch ein Gefühl der Lust charakterisiert, das sich aus dem Funktionieren der Fakultäten Einbildungskraft und Verstand ergäbe, sondern durch die Arretierung dieses kognitiven Gefüges, das sich in der zwangsneurotischen Wiederholung des traumatisierenden Erlebnisses manifestiert, wobei die Bitte um Erlösung von dem Repetitionszwang »jammervoll [...] zu Gottes Ohren heraufdrang« (223). Nicht Lust oder Mißfallen also, stattdessen kunstinduziertes Leiden und Wahnsinn, sprich: die Zerstörung des Gefüges der Fakultäten des Subjekts. Keine »ästhetische Idee«, die die Brüder kognitiv den unerschöpflichen Reichtum der in der katholischen Kunst sich ausdrückenden Heilsbotschaft umkreisen ließe, sondern letztlich die Unmöglichkeit der Konversion, die durch die Zerstörung der Entscheidungsinstanz im Subjekt außer Reichweite geraten ist. Noch weniger läßt sich von einer »subjektiven Allgemeinheit« sprechen, nicht nur weil die geschilderte Erfahrung auf die kleinste Gruppe der Zuhörer eingeschränkt bleibt, sondern auch weil die Verallgemeinerbarkeit ihrer Erfahrung kommunikativ wie auch ethisch undenkbar ist. Der Wahnsinn teilt sich nicht durch ein »Ansinnen« mit, sondern durch eine abschreckende, alle Kommunikation verhindernde Ritualparodie.

Wenn es sich also nicht um eine Begegnung mit dem Schönen handelt, so bleibt, um weiterhin innerhalb der Kantschen Ästhetik sich fortzubewegen, noch die Möglichkeit einer Erfahrung des Erhabenen. Bernhard Greiner hat diese Lesart

²⁰ Kant, Urteilskraft (wie Anm. 19), S. 125.

²¹ Kant, Urteilskraft (wie Anm. 19), S. 249 f. Mir scheint, daß auch Bernd Fischer einen ähnlichen Gedankengang verfolgt, wenn er schreibt: »Die Magie der Musik liegt in ihrer Freiheit vom Gedanken.« Bernd Fischer, *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, München 1988, S. 93.

vorgeschlagen, bei der er Kleists Text ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ als eine Auseinandersetzung mit dem Dynamisch-Erhabenen mit ›Die heilige Cäcilie‹ als einer solchen mit dem Mathematisch-Erhabenen, exemplifiziert durch die klangliche Unendlichkeitswirkung der Polyphonie, in Parallele stellt. Nun sind allerdings beide Formen des Erhabenen von Kant durch eine durchaus andersartige Wirkung als die hier beschriebene charakterisiert. Beiderlei Erhabenheitsausprägungen führen zu einem Urteil, das mit dem moralischen Sinn verwandt ist.²² Das Dynamisch-Erhabene läßt uns unserer Überlegenheit über die »scheinbare Allgewalt der Natur« innwerden,²³ das Mathematisch-Erhabene macht »das Gefühl unserer übersinnlichen Bestimmung in uns rege«. ²⁴ Denn selbst wenn die Erfahrung des Mathematisch-Erhabenen, um die es sich Greiner zufolge in Kleists Erzählung handelt, mit einer »Erschütterung« beginnt und »gleichsam ein Abgrund« sich für die Einbildungskraft auftut, so muß man sich ultimativ »das subjektive Spiel der Gemütskräfte (Einbildungskraft und Vernunft) selbst durch ihren Kontrast als *harmonisch*« denken.²⁵ Greiner will denn auch nicht für eine mehr oder minder direkte poetische Fassung des Kantschen Erhabenen argumentieren, sondern stattdessen eine »verschobene, entmenschende Erfahrung des Erhabenen« hypostasieren, die demonstrieren soll, daß ein Werk der Kunst die Erfahrung des Erhabenen nicht erzeugen kann.²⁶ Läßt sich aber überhaupt der Wahnsinn als eine Erhabenheitserfahrung deuten? Mir scheint, daß hier eine ›Verschiebung‹, die wohl immer von einer Verwandtschaft der Phänomene abhängt, kaum als Erklärungsmodell hinreicht, denn die zur Diskussion stehenden Wirkungen, hier die triumphierende Vernunft Kants, dort der Untergang der Vernunft bei Kleist, sind keine durch Ähnlichkeit, sondern durch radikale Opposition aufeinander bezogene Erscheinungen.²⁷

²² Kant, Urteilskraft (wie Anm. 19), S. 190.

²³ Kant, Urteilskraft (wie Anm. 19), S. 185.

²⁴ Kant, Urteilskraft (wie Anm. 19), S. 181.

²⁵ Kant, Urteilskraft (wie Anm. 19), S. 181 f. (meine Hervorhebung)

²⁶ Bernhard Greiner, Das ganze Schrecknis der Tonkunst. ›Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik‹: Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 115 (1996), H. 4, S. 501–520, Zitat S. 519.

²⁷ Es könnte allerdings fruchtbar sein, auch weiterhin das Erhabene als ein poetologisches *Movens* für Kleists Erzählung heranzuziehen, allerdings nicht das Kantsche, sondern den Hegelschen Diskurs über den Wahnsinn, von dem Kirk Pillow vorschlägt, ihn als eine Variante des Erhabenen zu lesen. Im dritten Band seiner ›Enzyklopädie‹, d.h. im Kontext der Anthropologie, argumentiert Hegel, daß eine Form des Wahnsinns als Resultat einer fixen Idee, die nicht ins Gesamt der Psyche integriert werden kann, verstanden werden muß. Diese Integrationsresistenz will Pillow als Manifestation der Erhabenheit sehen, die bei Hegel durch Gewohnheitsformation, »the soul's work of art«, überwunden wird, so daß der Subjektformationsprozeß in letzter Instanz ebenfalls Produkt der ästhetischen Reflexion ist, die allerdings das Erhabene disziplinieren und in die Totalität der Psyche integrieren muß, womit das Kantsche Erhabene aufgehoben wird. Während Hegel wohl kaum den Wahnsinn als eine notwendige erhabene Phase der gelungenen Ichwerdung ansieht, wie Pillow das vorschlägt, und auch nicht nur die Etablierung von Gewohnheiten als Heilmittel vorschlägt (Hegel folgt dem medizinischen Diskurs seiner Zeit in reichlich obskuren Therapiemethoden, etwa wenn er erklärt: »Durch das Sichhin-

Kleists Portrait der Musik fehlt zur Schönheit die Lust und die subjektive Allgemeinheit, zur Erhabenheit die Würde. Statt Harmonisierung der Fakultäten, ob Einbildungskraft und Verstand im Fall des Schönen oder Einbildungskraft und Vernunft in dem des Erhabenen, erleben die vier Brüder die Disintegration ihres Subjektbewußtseins und ihrer kognitiven und emotionalen Fähigkeiten. Mit der Schilderung einer derart destruktiven Kunstwirkung setzt Kleist sich jedoch nicht nur von der idealistischen Ästhetik Kants ab, sondern er geht auch auf Distanz zu dem Teil der Kunsttheorie der Romantik, die in Schellings »System des transzendentalen Idealismus« aus dem Jahr 1800 ihren enthusiastischsten Ausdruck gefunden hatte und die das Kunstwerk als ein der philosophischen Reflexion überlegenes Mittel zur Wahrheitsgewinnung anpries. Somit situiert sich Kleist ästhetisch durchaus *in Bezug auf* den transzendentalen Idealismus und die Frühromantik, gleichwohl aber *außerhalb* beider. Wohlgermerkt verabschiedet Kleist Schellings romantische Apotheose der Kunst nicht, sondern läßt sie als *eine* mögliche Theorie der Kunstwirkung bestehen, die allerdings überschattet wird von einer sie konterkarierenden anderen.

Schellings objektive Ästhetik sieht im Werk die Vereinigung der bewußten und bewußtlosen Tätigkeiten des Ich, die hier zum Bewußtsein ihrer Identität gelangen:²⁸

Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt.²⁹

Die Kunst ist der Philosophie folglich darin überlegen, daß sie und nur sie die Wahrheit der Identität von Bewußtheit und Bewußtlosigkeit, Subjekt und Objekt, zur Darstellung bringen kann. So avanciert sie dazu, das »einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie« zu sein.³⁰ Daß mit dieser Überordnung der Kunst über die Philosophie ein Höhepunkt der Kunsteinschätzung erreicht ist, bedarf kaum der Betonung. Kleists Kunstauffassung ist aber mit dieser Version der romantischen Ästhetik keineswegs in Einklang zu bringen. Wenn die Erzählung von der Gewalt der Musik durchaus auch eine wahrheitseröffnende Rolle der Kunst zuläßt, sie jedenfalls dadurch nicht ausschließt, daß sie über die Reaktionen eines Großteils der Besucher der Heiligen Messe überhaupt keine Aussa-

undherbewegen auf der Schaukel wird der Wahnsinnige schwindelig und seine fixe Vorstellung schwankend.«), so wird dennoch hier eine wichtige Verbindungslinie zwischen ästhetischem und psychopathologischem Diskurs gezogen, die nicht nur von der Romantik zur Psychoanalyse läuft, sondern durchaus auch in den Idealismus eingestrichelt ist. G. W. F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III, Frankfurt a.M. 1986, Zitat S. 181. – Kirk Pillow, Sublime Understanding. Aesthetic Reflection in Kant and Hegel, Cambridge/Mass. 2000.

²⁸ F. W. J. Schelling, System des transzendentalen Idealismus, Hamburg 1992, S. 282.

²⁹ Schelling, System (wie Anm. 28), S. 296 f.

³⁰ Schelling, System (wie Anm. 28), S. 299.

gen macht, so ist dennoch unbestreitbar, daß diese philosophisch signifikante Rolle allenfalls zufällig sein kann. Denn jede *zwangsläufig* wahrheitsproduktive Kunstwirkung wird von Kleist durch die Schilderung der *Zerstörung* der kognitiven Fähigkeiten bei den vereitelten Bilderstürmer in Abrede gestellt. Die Kunst wird keineswegs als eine ausschließlich destruktive Macht dem Bann anheimgegeben, aber der Optimismus der *notwendig* »entbergenden« Kunstwirkung, wie es später bei Heidegger heißen wird, wird von Kleist untergraben. Die Kunst ist eben nicht, oder jedenfalls nicht nur und nicht in erster Linie, transrationales Medium zur Wahrheitsgewinnung, sondern in Latenz immer und in Aktualität bisweilen eine ratio-subversive Entfügung des Subjekts.

Diese Entfernung von der romantischen Überhöhung der Kunst als dem privilegierten Organon zur Wahrheitsgewinnung bedeutet jedoch nicht die Abstandnahme von allen romantischen ästhetischen Thesen. Vielmehr bleibt vor allem das Unbewußte Teil des ästhetischen Diskurses auch bei Kleist, aber es wird aus der Produktionsästhetik Schellings, der den Geniediskurs aus der Dritten Kritik Kants übernommen und erweitert hatte, in die Rezeptionsästhetik verlagert. Das Unbewußte bleibt für Kleist romantisch insofern, als daß das Subjekt sich selbst entzogen ist. Diese Entdeckung macht das Subjekt aber weder im Traum noch in der Fehlleistung, wie es ein Jahrhundert später in Wien vorgeschlagen werden wird, sondern in der Kunstrezeption. Sie ist es, die aufzeigt, daß innerhalb des Subjekts Reaktionsmöglichkeiten existieren, die weder antizipierbar noch kontrollierbar sind. Sich solches einzugestehen, mag zwar eine Geste der Aufrichtigkeit sein; von einer aufklärerischen Überführungsphantasie vom Unbewußten ins Bewußte ist Kleists Diagnose des Kunstwirkens aber weit entfernt. Nichts in Kleists Erzählung von der Gewalt der Musik läßt uns vermuten, daß die Überwältigung der Brüder durch das Oratorium hätte vorausgesehen werden können. Die Möglichkeit einer Kunstrezeption, die dem Subjekt verborgene Energiebündelungen mobilisiert, welche dann das eingespielte Gefüge des Subjekts auseinanderzerren und dem Wahnsinn überantworten, läßt sich nicht dadurch beseitigen, daß man um diese Möglichkeit weiß.³¹ Die Aufklärung als ein rein kognitives Geschehen bleibt der konkreten Kunstbegegnung, in der neben der rationalen auch non- und anti-rationale Kräfte angesprochen werden, stets unterlegen.

So wird die Kunst auch zum ethischen Problem, denn da die subjektive Allgemeinheit des ästhetischen Urteils, das bei Kant gemeinschaftsbildend wirkt, hinfäl-

³¹ Man kann sich folglich kaum Jochen Schmidt anschließen, der argumentiert, Kleists Erzählung mache »die subjektiven Voraussetzungen der ›Überwindung‹ [der Seele] durch das zunächst Unerklärliche [die Musik] sichtbar«. Die subjektiven Prädispositionen zur Reaktion bleiben ja gerade im Dunkeln, und weshalb die verschiedenen Zuhörergruppen so verschieden reagieren, kann eben nicht erklärt werden. Kleists Ziel ist somit nicht, wie Schmidt es sieht, »Selbsterkenntnis, Bewußtseinsklärung, Gefühlskorrektur«, sondern die Sichtbarmachung der Selbstentzogenheit des Subjekts. Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, S. 213.

lig geworden ist und durch die Unvorhersehbarkeit der Reaktion ersetzt wurde, muß eingestanden werden, daß Kunstwerke zumindest in manchen Fällen die Freiheit des Willens unterminieren. Damit können sie nicht länger als Symbol des Sittlich-Guten taugen, wie Kant es im berühmten Paragraph 59 der ›Kritik der Urteilskraft‹ postuliert hatte, mehr noch: Sie können direkte Auslöser eines alle Sittlichkeit umstürzenden Wahnsinns werden, beruht schließlich das moralische Handeln – zumindest für Kant – auf dem freien Willen. Jedes Kunstwerk gerät fortan in den Verdacht, womöglich den *homo noumenon* zum *homo phenomenon* herabzuwürdigen, dessen unbewußtes Reaktionspotential von nicht vorher auszumachenden Momenten dieses Kunstwerks in die Aktualität gezwungen wird. Da aber ein und dasselbe Werk ein Spektrum von Reaktionen auslösen kann, muß die Ästhetik von der Analyse des Objektiven zu der des Subjektiven wechseln. Kleists Kunstfeindschaft radikalisiert die kunstfeindliche Tradition deshalb, weil mögliche Gewalt nicht nur von Kunstwerken mit objektiv schädlichen Qualitäten ausgeht, sondern latent *jedem* Werk innewohnt. Die Bannung von musikalischen Tonarten, praktiziert im alten Ägypten und als Notwendigkeit von Platon gefordert, ist der Kleistischen Ästhetik zufolge nutzlos, da die Gewalt nicht an objektiven Zügen des Werks festzumachen ist, sondern letztendlich von der Prädisposition des Individuums abhängt. Allenfalls innerhalb einer individuellen Seelenkunde ließe sich eine Kunstwirkung vorausberechnen. Damit aber verabschiedet sich die Ästhetik vom Allgemeinen der Philosophie und wendet sich zur Individualpsychologie. Dort existiert sie fortan als Psychopathologie.³²

Vergleicht man Kleist mit Platon, so ist für ersteren die Kunst weitaus bedrohlicher, da ihr Schädlichkeitspotential weder auf objektive Werkmerkmale noch auf eine universalistische Anthropologie, die die Uniformität der Kunstwirkung garantieren würde, zurückgeführt werden kann. Wer aber der Kunst solche Machtfülle zuschreibt, dem bleibt zuletzt nur die Verzweiflung an ihr.

³² »So tritt bereits innerhalb der Romantik neben das philosophische Zentralinteresse am Ästhetischen das am Medizinischen; auch die Dichtung wird wachsend aufmerksam nicht nur auf sich selbst, sondern auch auf Krankheit und Arzt. Kunst begreift sich zunehmend selber als Therapie oder Symptom oder – pharmazeutisch-toxikologisch – als die Indifferenz beider: als stimulierende oder sedative Droge und artifizielles Paradies. Genie wird zum Symptom unter Symptomen, Ästhetik zur Spezialität diagnostischer Praxis. Das vormalig ästhetisch artikulierte Problem artikuliert sich – wenigstens notfalls – medizinisch.« Odo Marquard, Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst. In: Ders., *Aesthetica und Anaesthetica*. Philosophische Überlegungen, Paderborn 1989, S. 43.

ÜBER DIE PLÖTZLICHE VERWANDLUNG DER GESCHICHTE DURCHS SPRECHEN

Kleist und das Ereignis der Rede¹

Während der Arbeit an der ersten Fassung des ›Michael Kohlhaas‹, also 1805 oder 1806, begann Kleist seinen kurzen Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹.² Erst im Jahre 1878 veröffentlicht, also fast siebenzig Jahre nach Kleists Tod, gewann der Essay nur langsam die Aufmerksamkeit der Kleistforschung und steht bis heute im Schatten der berühmten und vieldiskutierten Arbeit ›Über das Marionettentheater‹.³ Doch genau wie diese, die an ihren weitgefaßten philosophischen Ambitionen keinen Zweifel läßt, wirft auch die ›Allmähliche Verfertigung‹ Fragen bezüglich der Grundlagen der zeitgenössischen Kultur auf. Wenn das ›Marionettentheater‹ die Voraussetzungen der idealistischen Ästhetik untergräbt,⁴ so zielt die ›Allmähliche Verfertigung‹ auf die Kritik des progressivistischen Geschichtsmodells, das den philosophischen und literarischen Diskurs um 1800 beherrscht. Nach diesem Modell ist das Neue immer schon in einer bereits artikulierten Erzählung verkörpert; in Kleists Aufsatz hingegen ist es die Artikulation

¹ Für Hilfe bei der Herstellung dieses Aufsatzes danke ich David Wellbery, Peter Jansen, Catherine Sprecher und Russell Newstadt.

² Zur komplizierten Entstehungsgeschichte des Texts vgl. den Kommentar in DKV III, 1119. Nach DKV III auch die Zitate aus ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ im Text mit Seitenzahlen in Klammern.

³ Die wichtigsten Ausnahmen sind: Gerald Gillespie, Kleist's Hypotheses of Affective Expression: Acting-out in Language. In: Seminar 17 (1981), Nr. 4, S. 272–282; Jill Ann Kowalik, Kleist's Essay on Rhetoric. In: Monatshefte 81 (1989), Nr. 4, S. 434–446; Michael Rohrwasser, Eine Bombenpost. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben. In: Text und Kritik. Heinrich von Kleist, hg. von Heinz-Ludwig Arnold, München 1993, S. 151–163; Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg/Brsg. 1994, S. 13–31.

⁴ Vgl. insbesondere: Paul de Man, Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹. In: Ders., Allegorien des Lesens, hg. von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233; Helmut J. Schneider, Deconstruction of the Hermeneutical Body. Kleist and the Discourse of Classical Aesthetics. In: Body and Text in the Eighteenth Century, hg. von Veronica Kelly und Dorothea von Mücke, Stanford 1994, S. 209–229, 329–333; deutschsprachige Überarbeitung: Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb 1998, S. 153–175.

selbst, die das Neue erzeugt. ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ handelt vom Ereignischarakter der Rede, vom Sprechen als produktiver Ursache sowohl neuartigen Denkens als auch neuartiger historischer Ereignisse, die sich solchem Denken verdanken.

Kleists Aufsatz ist selbst ein Beispiel für den Ereignischarakter der Rede, von dem er spricht.⁵ ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ besteht aus einer Reihe von Anekdoten, die vorgeblich die These des Aufsatzes illustrieren sollen. Doch anstatt einen bereits fest umrissenen Gedanken zu veranschaulichen, verwandelt jede der Anekdoten, ja beinahe jeder Satz, das theoretische Modell, das sie illustrieren sollen. Die Ausgangsthese des Aufsatzes wird gleichsam von den angeführten Beispielen aufgesogen und verändert, genau wie *innerhalb* der Beispiele die anfänglichen Gedanken der Sprecher sich im Artikulationsakt wandeln. Kleists ›Allmähliche Verfertigung‹ zu lesen bedeutet somit auch, die im Text selbst sich vollziehende allmähliche Erzeugung der Gedanken zu lesen.

Kleists Aufsatz beginnt mit der Schilderung einer recht alltäglichen Situation. Es ist eine häusliche Szene in Deutschland; die Beteiligten sind Kleist selbst und seine Schwester, und das Thema ist die korrekte Methode der Wissensaneignung. Die erste Anekdote beginnt somit innerhalb eines paradigmatisch Cartesischen Rahmens, d. h. mit der Erforschung einer anfänglich nur erst dunkel erahnten inneren Vorstellung durch ein Ich.

Oft sitze ich an meinem Geschäftstisch über den Akten, und erforsche, in einer verwickelten Streitsache, den Gesichtspunkt, aus welchem sie wohl zu beurteilen sein möge. Ich pflege dann gewöhnlich ins Licht zu sehen, als in den hellsten Punkt, bei dem Bestreben, in welchem mein innerstes Wesen begriffen ist, sich aufzuklären. Oder ich suche, wenn mir eine algebraische Aufgabe vorkommt, den ersten Ansatz, die Gleichung, die die gegebenen Verhältnisse ausdrückt, und aus welcher sich die Auflösung nachher durch Rechnung leicht ergibt. (535)

Doch dieses aufklärerische Bild des Denkens – des Denkens als stille Einkehr in die Innerlichkeit der Vernunft – scheitert im Augenblick seiner Präsentation. Damit das Denken gelinge, so legt der Text nahe, muß man den Cartesischen Rahmen der Innerlichkeit sprengen und in die Hegelianische Welt der Äußerlichkeit eintreten, in die Welt von Zeit, Geschichte und Intersubjektivität: »Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, welche hinter mir sitzt, und arbeitet, so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde« – und zuvor: »Der Franzose sagt, l'appétit vient en mangeant, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodiert, und sagt, l'idée vient en parlant« (535). So provozierend dies klingt, wir befinden uns immer noch auf philosophischem Gelände. Die Behauptung, daß das Wissen auf Artikulation, Dialog und die Begegnung mit einem Gegenüber angewiesen sei, ist Grundlage des Begriffs der Dialektik selbst, sowohl bei Plato wie, zeitlich Kleist näherstehend, bei Hegel, des-

⁵ Das hat zuerst betont David Wellbery, *Contingency*. In: *Neverending Stories*, hg. von Ann Fehn u. a., Princeton 1992, S. 237–257, insbesondere S. 242–250.

sen ›Phänomenologie‹ 1807 erschien, ein Jahr vor der Fertigstellung von Kleists Aufsatz. Doch eben hier, als der Text sozusagen die fortgeschrittenste philosophische Position seiner Zeit erreicht hat, vollzieht die Erzählung eine Wende, die das Argument über den epistemologischen Bereich hinausführt.

Nicht, also ob sie [die Schwester] es mir, im eigentlichen Sinne *sagte* [...]. Auch nicht, als ob sie mich durch geschickte Fragen auf den Punkt hinführe, auf welchen es ankommt, wenn schon dies letzte häufig der Fall sein mag. Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist. Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen. Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt. (535f.)

Dialektik ist notwendig, aber aus anderen Gründen, als man dies hätte vermuten mögen. Das Denken bedarf der Gegenwart des Anderen, nicht weil der Andere an der Hervorbringung des Gedankens teilnimmt, sondern weil im Gegenteil seine Rolle als potentieller Teilnehmer eine *Bedrohung* für die Verfertigung des Gedankens darstellt. Kleists Dialektik ist pervers: Der Andere betritt die dialektische Bühne lediglich als stummes Hindernis, als Hürde auf dem Weg des Sprechers zum Wissen, aber um diese untergeordnete Rolle zu spielen, muß er zunächst als ebenbürtig, als eigenständiger Sprecher anerkannt werden. Diese eigentümliche Logik erweist sich am deutlichsten in dem, was man als den ›kairotischen Augenblick‹ der Anekdote bezeichnen könnte. Man beachte, daß die Schwester genau zu dem Zeitpunkt produktiv wird, als ihre Bewegung die Möglichkeit ihres eigenen Sprechens suggeriert, denn es ist diese Bewegung, gedeutet als Zeichen der Ungeduld und drohenden Unterbrechung, die im Sprecher den kämpferischen Widerstand weckt und ihn zur Vollendung seines Gedankens antreibt. Für Kleist vollendet sich die Bahn des Gedankens und findet Erfüllung vermittelt eines äußeren Irritanten, gegen den er sich behaupten muß. Indessen ist zu betonen, und ich komme darauf zurück, daß das, was sich aus einer Perspektive als bloße Entdeckung einer bereits feststehenden Lösung ausnimmt, aus einer anderen ein schöpferischer Akt ist, die Erfindung eines neuen Gedankens.

Mit dieser Wendung jedoch haben wir bereits den Rahmen des epistemologischen Modells überschritten. Denn was als rationale Suche nach einer mathematischen Formel begonnen hat, mündet in Gestalt einer militärischen Metapher in eine kriegerische Konfrontation: der Mathematiker als Feldherr auf dem Schlachtfeld

des Gedankens.⁶ An die Stelle der Wissensfrage tritt das Problem des Überlebens, und das Kognitive öffnet sich gegenüber dem Affektiven. Das liegt daran (und hier sind wir im theoretischen Zentrum des Aufsatzes angelangt), daß man mit dem Wechsel aus der stummen Welt inneren Denkens in die laute Welt der Äußerung und Mitteilung zugleich auch in die Welt der Zeitlichkeit eintritt. Der Gedanke als solcher operiert im Rahmen zeitloser Möglichkeit. Sobald aber die Grenze zur Artikulation überschritten wird, verengt sich das weite Feld der Möglichkeiten zum einsinnigen Fortschreiten aktualisierter Rede. Kleist betont nachdrücklich die Bedeutung dieser Grenzüberschreitung, indem er den Wechsel von Gedanken zur Artikulation als Übergang von der logischen Spannung zwischen Problem und Lösung zur zeitlichen Dynamik zwischen Anfang und Ende beschreibt: Sprechen vollzieht sich unter dem Druck narrativer Zwänge, oder, wie der Text es ausdrückt, »der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden«.⁷

Diese »Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden«, obwohl an sich schon ein konstitutives Element jeder Äußerung, wird durch die Gegenwart eines Gesprächspartners noch intensiviert. Denn der Andere ist ja – wie gesagt – nicht einfach nur ein Hindernis für den Sprecher, sondern sein Feind. Das liegt daran, daß der Andere selbst ein Sprecher ist und also in der Lage, die Rede an sich zu reißen und dadurch die Zeit der eigenen Äußerung aufzubrechen. Daher ist nichts wichtiger, als den anderen an der Usurpierung der Rede zu hindern. Genau das ist die Funktion von Kleists nichtssagenden Einwüfen, die, indem sie Zeit gewinnen, diese gewissermaßen in der Verfügungsgewalt des Sprechers halten: »Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauchte auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer,

⁶ Rohrwassers Unterscheidung zwischen »wohlwollendem« (erste und zweite Anekdote) und »feindlichem Gegenüber« (dritte und vierte Anekdote) übersieht, daß die kriegerische Metaphorik im Ausgang der ersten Anekdote eingeführt wird und sich somit schon auf die Schwester bezieht. Für Kleist ist der Andere ein feindliches Gegenüber. Rohrwasser, *Eine Bombenpost* (wie Anm. 3). – Neumann (*Das Stocken der Sprache*, wie Anm. 3) betont zwar diese agonistische Dimension (S. 16), überbewertet aber meines Erachtens die Rolle der Geschlechterdifferenz in Kleists Sprachtheorie. Die These, daß »Sprache« nach Kleists Theorie, »im Spannungsfeld der Geschlechterdifferenz« entstehe (S. 14), scheint mir angesichts der Tatsache, daß die zweite und dritte Anekdote, die die These des Aufsatzes eindeutig zuspitzen, nur von Männern handelt, fraglich.

⁷ In diesem Sinne läßt sich die »Allmähliche Verfertigung« auch als Modell Kleistscher Narrativik lesen. Nicht zufällig unterscheiden sich Kleists Erzählungen von anderen narrativen Texten seiner Zeit auch durch die enorme Dringlichkeit, mit der sie auf das Erzählende und die Auflösung des Konflikts zueilen. Der Zeitlichkeit Kleistscher Texte ist daher mit dem Bohrschen Modell der »Plötzlichkeit« allein nicht beizukommen. Ich habe an anderer Stelle zu zeigen versucht, daß die Kategorie der »Krise« einen produktiveren Leitbegriff für die Analyse von Kleists Texten darstellt. Siehe Andreas Gailus, *Ruling Exceptions. Heinrich von Kleist and the Emergence of the Modern German Novella*, Ph.D. Columbia University 1996; sowie meine in Vorbereitung befindliche Arbeit zur Krisenproblematik um 1800 mit dem Titel »Crisis: Foundation and Transgression in Kant, Goethe, and Kleist«.

die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen« (535).

Aber es ist Zeit, mich selbst zu unterbrechen und eine allgemeine Bemerkung einzuschieben. Scheint es nicht, als liefe das Kleistsche Modell unserer alltäglichen Sprachvorstellung zuwider? Bewegen wir uns nicht normalerweise in einem Interaktionsraum, der sehr viel stärker von freundschaftlichen und gemeinschaftlichen Beziehungen geprägt ist? Tatsächlich gibt es eine lange Tradition, die die Kommunikation nach dem Vorbild eines redlichen Handels begreift, als einen reziproken Tausch, der die einzelnen Mitglieder einer Sprachgemeinschaft sowohl bindet als auch übersteigt.⁸ Aber das ist eben das Modell der *Kommunikation*, nicht des Sprechens und der Äußerung. Und während die Kommunikation sich aus den Bedürfnissen der Gemeinschaft herleitet und ihren Interessen dient, gehören Sprechen und Äußerung zur Provinz des Individuums.⁹ Unter diesem Gesichtspunkt besteht eine systematische Spannung zwischen den beiden Bereichen. Und diese Spannung ist es, die Kleists manischer Egotismus herausfordert und aufs schärfste umreißt. Kleist weigert sich, seine Rede – ja sich selbst – der Mitteilung zu opfern.

Doch diese Spannung betrifft mehr als die bloße Opposition zwischen Individuum und Gemeinschaft. Aufs neue stellt sich die Frage nach der Zeit, denn Mitteilung und Äußerung operieren unter verschiedenen Zeitlichkeiten. Ist das *Movens* und *Telos* der Kommunikation die Fortsetzung, das Immer-Weiter-Laufen des Gesprächs, so ist die Äußerung wesentlich endlich. Diese Endlichkeit der Äußerung weist in letzter Instanz auf eine allgemeinere und tiefere Endlichkeit, die sie umschließt: die Endlichkeit des individuellen Lebens selbst. Und genau dies ist es, was die Gestalt des Generals deutlich macht: daher die in Kleists Anekdote so spürbare Dringlichkeit, das Gefühl der verrinnenden Zeit und das Sprechen als Kampf, nicht bloß gegen die Möglichkeit der Unterbrechung, sondern auch gegen die Erschöpfung der Möglichkeit *tout court*, also gegen die Erschöpfung des Lebens. Kleists Sprechen operiert, mit anderen Worten, unter der Bedingung einer permanenten Krise.

Die Gestalt des Generals auf dem Schlachtfeld, mit der die erste Anekdote endet, ist daher mehr als eine bloße Redewendung. Sie offenbart die buchstäbliche Wahrheit der Anekdote. Damit diese Metapher zu ihrer buchstäblichen Wahrheit gelangt, ist allerdings noch eine andere, *geographische* Übertragung vonnöten. Mit der zweiten Anekdote begibt sich die Erzählung aus der deutschen Häuslichkeit von Kleists Heim, wo der Ereignischarakter des Sprechens sich auf triviale mathemati-

⁸ Siehe John Durham Peters, *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*, Chicago und London, 1999.

⁹ Mein Begriff der Kommunikation ist wesentlich von den Arbeiten Niklas Luhmanns beeinflusst, für den Kommunikation das Medium ist, durch das sich Gesellschaft bildet und reproduziert. Für die andere Seite der Kommunikation, den Begriff einer an die Perspektive des Individuums gebundenen Rede, hat Luhmann allerdings kein Interesse. Siehe Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt a.M. 1984, Kapitel 4.

sche und bürokratische Probleme beschränkt, auf die welthistorische Bühne der Französischen Revolution, wo eine Wende in der Kommunikation über das Schicksal einer ganzen Nation entscheidet.

Ich glaube, daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde. Aber die Überzeugung, daß er die ihm nötige Gedankenfülle schon aus den Umständen, und der daraus resultierenden Erregung seines Gemüts schöpfen würde, machte ihn dreist genug, den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen. Mir fällt jener »Donnerkeil« des Mirabeau ein, mit welchem er den Zeremonienmeister abfertigte, der nach Aufhebung der letzten monarchischen Sitzung des Königs am 23ten Juni, in welcher dieser den Ständen auseinander zu gehen anbefohlen hatte, in den Sitzungssaal, in welchem die Stände noch verweilten, zurückkehrte, und sie befragte, ob sie den Befehl des Königs vernommen hätten? »Ja«, antwortete Mirabeau, »wir haben des Königs Befehl vernommen« – ich bin gewiß, daß er bei diesem humanen Anfang, noch nicht an die Bajonette dachte, mit welchen er schloß: »ja, mein Herr«, wiederholte er, »wir haben vernommen« – man sieht, daß er noch gar nicht recht weiß, was er will. »Doch was berechtigt sie« – fuhr er fort, und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf – »uns hier Befehle anzudeuten? Wir sind die Repräsentanten der Nation.« – Das war es was er brauchte! »Die Nation gibt Befehle und empfängt keine.« – um sich gleich auf den Gipfel der Vermessenheit zu schwingen. »Und damit ich mich Ihnen ganz deutlich erkläre« – und erst jetzo findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt: »so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsre Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.« – Worauf er sich, selbst zufrieden, auf einen Stuhl niedersetzte. (536f.)

Man beachte, wie die zweite Anekdote, wengleich die Erzählstruktur der ersten wiederholend (die Setzung des Anfangs, die Unentschiedenheit des Mittelteils, die abschließende Klimax), in der Arena geschichtlicher Wirksamkeit einsetzt, die die erste nur gestreift hatte. Zum einen hat sich der Text eindeutig über den kognitiven Bereich hinausbegeben. Es geht nicht mehr um die Wahrheit der Äußerung, sondern um ihre vitale Wirksamkeit, ihr Vermögen, den anderen niederzustrecken. Damit tritt der kämpferische, aggressive Charakter der Rede, in der ersten Anekdote noch von der häuslichen Umgebung und der vorgeblichen Beschäftigung mit mathematischen und bürokratischen Problemen im Zaum gehalten, im politischen Kontext der zweiten Anekdote klar zutage. Die Andeutung einer zivilen und kongenialen Dialektik wird verdrängt von der handfesten Realität einer politischen Krise, in der das Sprechen unmittelbar auf Leben und Tod einwirkt.

Diese Politisierung geht Hand in Hand mit einer Intensivierung des Ereignischarakters der Rede, im Sinne neuartiger Ereignisse sowohl innerhalb der Rede als auch in der außersprachlichen Wirklichkeit, die solche Rede erzeugt. Zwar ist auch die Entdeckung der Lösung eines mathematischen Problems ein Ereignis, aber es ist dies gewissermaßen ein ereignisloses Ereignis. Vom Standpunkt der Logik aus betrachtet ist die Entdeckung einer Lösung die Entdeckung von etwas, was schon im Problem angelegt war, also gerade nicht die Erfindung von etwas Neuem. Die Lösung ist dem Problem inhärent, und die zu seiner Artikulation benötigte Zeit ist diesem äußerlich und daher unwesentlich. In der Mirabeau-Anekdote hingegen ist

die Zeit von essentieller Bedeutung. Der Zeremonienmeister und der von ihm repräsentierte Staat werden nicht darauf warten, daß Mirabeau die Antwort formuliert, die sie stürzen wird. Ganz im Gegenteil: Die Wirksamkeit von Mirabeaus Antwort beruht wesentlich auf ihrer Rechtzeitigkeit – eine Minute, ja ein paar Sekunden später, und die Antwort ist allenfalls noch Anlaß zu hilflosem Bedauern. Aber Mirabeau faßt die Gelegenheit beim Schopfe, und seine Rede ist ereignisreich, und zwar im oben genannten Doppelsinn: erstens, weil das, was er sagt, noch nie zuvor gesagt worden ist, und zweitens, weil es auf dramatische Art die gesamte politische Landschaft verändert.

Man erinnere sich des Höhepunktes von Mirabeaus Rede, des »Donnerkeils«, der den Zeremonienmeister niederstreckt: »Wir sind die Repräsentanten der Nation.« – Das war es was er brauchte! »Die Nation gibt Befehle und empfängt keine.« (536) Dies ist nicht einfach die Beschwörung einer überkommenen Idee; vielmehr handelt es sich um die performative Erschaffung eines bisher unerhörten Begriffs: des Begriffs der Nation als Souverän.¹⁰ Der Text inszeniert¹¹ einen historischen Wandel in der politischen Semantik, den Augenblick, in dem das Volk aufhört, passives Objekt der Gesetzgebung zu sein und stattdessen unter der Bezeichnung »Nation« zu ihrer Quelle und Grundlage wird. Indem dieses Sprechereignis einen neuen Begriffsraum eröffnet, überschreitet es die Grenzen der Äußerung, bricht in das Gefüge des politischen und sozialen Kontexts ein, in dem es sich ereignet, und verändert diesen von Grund auf. Wenn Mirabeau seine Rede wiederaufnimmt, befindet er sich nicht mehr in derselben Welt. Das revolutionäre Ereignis hat stattgefunden, und was folgt, ist die gemessene – fast möchte man sagen: bürokratische – Darlegung der Prinzipien, auf die sich die neue politische Ordnung beruft. »Man liest, daß Mirabeau, sobald der Zeremonienmeister sich entfernt hatte, aufstand, und vorschlug: 1) sich sogleich als Nationalversammlung, und 2) als unverletzlich, zu konstituieren.« (537) Das ist die neue postrevolutionäre Form politischer Repräsentation, eine Form, die sich radikal von den ritualisierten Hierarchien des Ancien Régime lossagt, wie sie der Zeremonienmeister verkörpert.

In der Behandlung der Anekdote habe ich bisher noch kein Wort über die eigentümliche energetische Metapher verloren, mit der Kleist die Konfrontation zwischen Mirabeau und dem Zeremonienmeister beschreibt, die Metapher einer elektrischen Entladung. Nachdem Mirabeau seinen sprachlichen »Donnerkeil« losgeschleudert hat, fährt der Text folgendermaßen fort:

¹⁰ Vgl. zum ideologischen Ursprung der Französischen Revolution: François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris 1983; Keith Baker, *Inventing the French Revolution*, Cambridge 1990.

¹¹ Ich gebrauche den Ausdruck »inszeniert«, sowohl weil die Formulierung, die Kleist Mirabeau in den Mund legt, Kleists eigene dramatische Erfindung ist (sich also nirgends in den Quellen findet, auf die er sich stützt), als auch weil er in einer einzigen Wendung eben das einfängt, was mit Fug und Recht als entscheidende Diskursverschiebung der Französischen Revolution gilt.

Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen

Worauf er sich, selbst zufrieden, auf einen Stuhl niedersetzte. – Wenn man an den Zeremonienmeister denkt, so kann man sich ihn bei diesem Auftritt nicht anders, als in einem völligen Geistesbankrott vorstellen, nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. Und wie in dem elektrisierten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der ihm inwohnende Elektrizitäts-Grad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners zur verwegenen Begeisterung über. (537)

Wir haben bereits in der ersten Anekdote gesehen, daß Kleists ›perverse‹ Dialektik nicht nach dem Prinzip des reziproken Tauschs, sondern nach dem ausschließlicher Erschöpfung operiert: Angesichts der Linearität der Rede erschöpft die Unterbrechung durch den Anderen meinen Vorrat an Zeit und Möglichkeiten und damit mein Leben. Die Elektrizitätsmetapher greift diese Redeökonomie auf und radikalisiert sie. Die Sprecher werden nun nicht mehr als menschliche Subjekte dargestellt, sondern als bloße Leiter für die Zirkulation unpersönlicher Energien. In der ersten Anekdote wird die Wechselwirkung im Sinne der Zeiterfahrung auf Seiten der Sprecher verstanden; jetzt geht es um den Fluß einer außerpersönlichen Kraft, die sich augenblicks- und nebensächlichweise in Sprechern verkörpert. Damit erreicht die schon in der ersten Anekdote zu beobachtende bipolare Struktur beinahe die reine Form eines binären Codes, das Plus und Minus einer elektrischen Ladung.

Was im Kontext eines solchen formalen Kalküls zählt, ist nicht die Subjektivität der Sprecher, sondern ihre Fähigkeit, sich der Zirkulation der Energie zu öffnen. In der Tat deutet Kleist an, daß sich Mirabeaus Rolle in der nun folgenden Revolution seiner Empfänglichkeit für das zufällige Spiel der Umstände verdankt: »Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte.« (537) Dieser Satz folgt unmittelbar auf die oben zitierte Darstellung des elektrischen Modells, das er auf ein anderes Gebiet ausweitet. Abermals betont der Text die entscheidende Funktion der Äußerlichkeit (und darin ihre primäre Kausalität) in der Hervorbringung ereignisreicher Rede – Mehr noch: Körperliche Bewegungen als Auslöser neuartiger Ereignisse sind nicht einfach äußerlich, sie sind darüber hinaus zufällig und bedeutungslos. Somit deutet der Text an, daß der Sinn der Geschichte sich aus dem ableitet, was sinnlos und zufällig ist.

Ist das Frankreich Mirabeaus die Geburtsstätte historischer Neuartigkeit, so ist das Frankreich der dritten Anekdote – der Bearbeitung einer Fabel von La Fontaine – der Ort eines durchdringenden Konservatismus. Und doch vollzieht sich ereignisreiche Rede auch hier, nur daß sie in diesem Fall nicht zum Umsturz der bestehenden Ordnung führt, sondern dazu dient, ihre Herrschaft in einem Augenblick der Krise wiederherzustellen.

Man kennt diese Fabel. Die Pest herrscht im Tierreich, der Löwe versammelt die Großen desselben, und eröffnet ihnen, daß dem Himmel, wenn er besänftigt werden solle, ein Opfer fallen müsse. Viele Sünder seien im Volke, der Tod des größten müsse die übrigen vom Untergang retten. Sie möchten ihm daher ihre Vergehungen aufrichtig beken-

nen. Er, für sein Teil gestehe, daß er, im Drange des Hungers, manchem Schafe den Gar aus gemacht; auch dem Hunde, wenn er ihm zu nahe gekommen; ja, es sei ihm in leckerhaften Augenblicken zugestoßen, daß er den Schäfer gefressen. Wenn niemand sich größerer Schwachheiten schuldig gemacht habe, so sei er bereit zu sterben. »Sire«, sagt der Fuchs, der das Ungewitter von sich ableiten will, »Sie sind zu großmütig. Ihr edler Eifer führt Sie zu weit. Was ist es, ein Schaf erwürgen? Oder einen Hund, diese nichtswürdige Bestie? Und: quant au berger«, fährt er fort, denn dies ist der Hauptpunkt: »on peut dire«; obschon er noch nicht weiß was? »qu'il méritoit tout mal«; auf gut Glück, und somit ist er verwickelt; »étant«; eine schlechte Phrase, die ihm aber Zeit verschafft: »de ces gens là«, und nun erst findet er den Gedanken, der ihn aus der Not reißt: »qui sur les animaux se font un chimérique empire.« – Und jetzt beweist er, daß der Esel, der blutdürstige! (der alle Kräuter auffrißt) das zweckmäßigste Opfer sei, worauf alle über ihn herfallen, und ihn zerreißen. (538)

Der Mirabeau-Anekdote auf dem Fuß folgend nimmt die Fabel einen entschieden antirevolutionären Zug an. Sie zeigt, wie umstürzlerische Agitation, der Gärstoff jeder Revolution, durch die Erschaffung eines Sündenbocks im Zaum gehalten wird, dessen Opfer es der Gesellschaft erlaubt, sich eines inneren Irritanten zu entledigen und die Herrschaft des Souveräns wiederherzustellen. Die Ironie besteht natürlich darin, daß dieser Irritant ein selbst erzeugter ist, konstitutives Element eben jenes Systems, das ihn auszuschneiden trachtet. Die äußere Pest ist nur die historische Maske für eine sehr viel gefährlichere innere Pest, und es ist diese Krankheit im Herzen des Status quo, welches durch das Opfer verheimlicht werden soll. Kleists Fabel handelt, mit anderen Worten, von der Pest der Souveränität.¹² Das tritt deutlich zutage in dem subtilen, doch bedeutsamen Eingriff, den Kleist an La Fontaines Fabel vornimmt. In dieser wird der Esel infolge seiner Außenseiterrolle zum Opfer auserkoren. Als Pflanzenfresser unter Fleischfressern ist er ein Zwitter, beheimatet zudem in der Grauzone zwischen dem Reich der wilden Tiere und dem menschlicher Häuslichkeit. Kleists Version intensiviert die Außenseiterrolle des Esels, indem er diesen mit der vom Hirten repräsentierten umgreifenden Souveränität der menschlichen Welt assoziiert. Und es ist diese neue Verknüpfung, wie der Text unmißverständlich betont, die das entscheidende Ereignis in der Rede des Fuchses

¹² Diese »Pest« beruht letztlich auf dem, was Carl Schmitt die Paradoxie der Souveränität genannt hat, nämlich die Tatsache, daß die rechtliche Ordnung in letzter Instanz auf einem Akt gewaltsamer Setzung beruht. Diese Problematik wurde zu Kleists Zeit einerseits im Rahmen der Debatte um das Widerstandsrecht gegen Obrigkeitengewalt geführt, andererseits im Kontext der Frage nach der verfassungsgebenden Gewalt des Volks. Beide Fragen (Gibt es ein Recht auf Revolution? Wer legitimiert den Gesetzgeber?) gewinnen natürlich im Zusammenhang mit der Französischen Revolution an Brisanz. Vgl. vor allem Kants Überlegungen in »Zum ewigen Frieden«, »Metaphysik der Sitten« und »Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis«. Für die gegenwärtige Debatte zum Thema siehe die Aufsatzsammlung: Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 1994. Für eine ausführliche Diskussion der Souveränitätsproblematik im Rahmen einer allgemeinen Problematik der Fundierung von (rechtlichen, politischen, psychischen und kommunikativen) Ordnungen vgl. Gailus, Crisis: Foundation and Transgression in Kant, Goethe, and Kleist (wie Anm. 7).

darstellt: »de ces gens là, und nun erst findet er den Gedanken, der ihn aus der Not reißt: »qui sur les animaux se font un chimérique empire.« – Und jetzt beweist er, daß der Esel, der blutdrstige! (der alle Kräuter auffrißt) das zweckmäßigste Opfer sei, worauf alle über ihn herfallen, und ihn zerreißen« (538).

Der Ausschnitt artikuliert in hochkomprimierter Form die Dialektik des politischen Opfers, die Kleists gesamtes Werk durchzieht.¹³ Zunächst, als eröffnende Setzung, ein Augenblick logischer Spannung. Insofern der Esel als Verkörperung der Dienstbarkeit mit der Ordnung der Souveränität identifiziert wird, hört er auf, eine nur marginale Figur zu sein und erhellt stattdessen eine Ambivalenz im Funktionieren politischer Macht. Kleists Version legt nahe, daß der Herr (Souveränität) vom Sklaven (Dienstbarkeit) nicht zu trennen ist, und zwar aus gutem Grund: Der Herr ist selbst der Sklave der Sklaven, von denen er abhängt. Damit aber solche Erkenntnis der Ambivalenz zur Gewalt fhrt, muß die Ambivalenz in Polarität verwandelt und die dem System inhärente logische Spannung in einem abspaltbaren Objekt veräußerlicht werden. Die Assoziation des Esels mit der rivalisierenden menschlichen Ordnung, die ihn zum Verräter und Feind stempelt, vollzieht genau diesen Akt semantischer Disambiguierung und schafft damit die Voraussetzung für den dritten und letzten Schritt der Dialektik: den kathartischen Augenblick der Opferung, worin die Angst der Gesellschaft vor der Mehrdeutigkeit ihrer eigenen Fundamente sich im Ausbruch mörderischer Gewalt entlädt.

Doch diese gegen die Gefahr der Mehrdeutigkeit sich richtende Gewalt steht für etwas noch Grundstzlicheres. Man erinnere sich, daß die Pest jedes Mitglied der Gemeinschaft ohne Unterschied bedroht. Was aber ohne Unterschied bedroht, ist unkontrollierbar. Darüber hinaus legt das empfohlene Heilmittel gegen die Pest – die Opferung eines Sünders – nahe, daß ihre Ursache eine nicht weiter bezeichnete, innerliche Übertretung der Gemeinschaft ist. Diese Übertretung, so möchte ich unterstellen, ist nichts anderes als ein Nachhall jener uranfänglichen Übertretung, welche die Herrschaft der souveränen Gesetzgebung begründet. Und es ist die unerträgliche Wahrheit dieser buchstäblich grundlegenden Gewalt, die der Mord am Opfer vertuschen soll. Die Wirksamkeit der Rhetorik des Fuchses beruht darauf, daß sie die Krise einer aus den Geleisen laufenden Gewalt auf einen Ritualmord zurcklenkt, der durch die Identifizierung eines äußeren Feindes eine am Rande des Zusammenbruchs befindliche Gemeinschaft wieder zusammenschweißt.

In allen drei bisher behandelten Anekdoten werden Transgression und Gewalt nicht als Gegenstände der Kritik behandelt, sondern als notwendige Elemente historisch wirksamer Rede vorgestellt.¹⁴ Das Beispiel des Fuchses zeigt, daß es Kleist

¹³ Der beschriebene Opfermechanismus findet sich z.B. in nahezu identischer Form am Ende des »Erdbebens in Chili«.

¹⁴ Vgl. zu diesem Themenkomplex auch die Dokumentation der Kleist-Tagung 1998 über »Kleists Duelle« in den Kleist-Jahrbüchern 1998 und 1999, vor allem Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–40.

nicht einfach um die Schaffung von etwas Neuartigem geht, sondern um die Fähigkeit innovativer Rede, die amorphen Energien im Kern der Krise auf neuartige Weise zu kanalisieren und zu lenken. Während Mirabeaus rhetorische Entdeckung die Schaffung einer neuen politischen Ordnung herbeiführt, dient die des Fuchses lediglich dazu, den *status quo* wiederherzustellen. Und doch beschreiben beide Situationen Beispiele gelingender Rede, Augenblicke ereignishaften Sprechens, das, indem es sich der Artikulation und dem gedanklichen Einfall öffnet, in die außersprachliche Wirklichkeit einfällt und diese gestaltend verändert. Die vierte Anekdote macht deutlich, daß es die Beschneidung solchen sprachlichen Entdeckungsvermögens ist, wogegen sich Kleists Kritik richtet.

Mit der vierten Anekdote kehrt die Erzählung nach Deutschland zurück. Kleists Aufsatz, so wird jetzt klar, ist als Meditation über ein eigentümlich deutsches – genauer: preußisches – Elend intendiert,¹⁵ nämlich die Versteinering des Diskurses und damit des Gedankens. Nach der welthistorischen Wirkung von Mirabeaus Rede, in der eine Wendung im Sprechen eine ganze politische und soziale Landschaft verwandelt, werden hier soziale und bürokratische Rituale als Bestandteile einer Maschinerie der Hemmungen und Unterdrückungen enthüllt. Das erste Beispiel ist das eines jungen Manns auf einer Gesellschaft, der, von Schüchternheit und der Fülle seiner Gedanken überwältigt, zu stottern beginnt; das zweite handelt von einer Prüfung, vermutlich die Eignung zu einer Beamtenstellung betreffend, worin dem Kandidaten Fragen wie die nach dem Wesen des Staates gestellt werden. In beiden Fällen mißlingt die Rede mangels eines produktiven Rahmens für die Mitteilung. Sowohl der Kontext künstlicher Geselligkeit wie auch der staatlicher Bürokratie stellen den moribunden Kontrast zur gesellschaftlichen Vitalität des öffentlichen Lebens in Frankreich dar. Die Nation, so legt der Text nahe, ist eine sprachlich wirksame politische Gemeinschaft, der Staat ist es nicht. Während es deshalb in Frankreich eine fließende Bewegung zwischen energiegeladener Äußerung und energiegeladenem politischem Körper gibt, saugt in Deutschland der Staatsapparat alle Lebensenergien aus und vergeudet sie in der endlosen Zirkulation einer idiotischen bürokratischen Herrschaftsmaschinerie. Ein großer Teil von Kleists Werk wird der Absicht dienen, ein deutsches Pendant zu Mirabeau und zum Fuchs herzustellen und eine Art der Rede zu schaffen, die durch die Herstellung neuartiger literarischer Rede auch neue historische Ereignisse erzeugt.¹⁶

¹⁵ Das betont auch Rohrwasser, Eine Bombenpost (wie Anm. 3).

¹⁶ So gesehen läßt sich die ›Allmähliche Verfertigung‹ als poetologisches Modell für Kleists allgemeinen Versuch lesen, literarisch innovative und historisch effektive Rede – Kunst und Propaganda – miteinander zu verbinden. Für eine genauere Darstellung dieser Kleistschen Poetik am Beispiel von ›Michael Kohlhaas‹ vgl. Gailus, Ruling Exceptions (wie Anm. 7); Ders., Crisis: Foundation and Transgression (wie Anm. 7).

LOUIS GERREKENS

HEINRICH VON KLEISTS LITERARISCHES NACHWIRKEN

Storms Novelle ›Im Brauer-Hause‹ als Adaption des Trauerspiels ›Die Familie Schroffenstein‹

I. Der unaufhaltsame Untergang zweier Familien

Die zwischen November 1878 und März 1879 von Theodor Storm verfasste Rahmenerzählung ›Im Brauer-Hause‹ handelt von den potenziell verheerenden Konsequenzen von Aberglaube und Gewalt für das Leben einer Familie. Ausgelöst wird die Debatte »in einem angesehenen Bürgerhause« (647),¹ in dem verschiedene Einwohner einer Kleinstadt am Abend zusammenkommen, durch die am selben Tag durchgeführte »Hinrichtung eines Raubmörders« (647), bei der »überdies noch ein abergläubischer Unfug« (648) von den Zuschauern angestellt worden ist. An dem »Teetisch« entsteht »ein lebhaftes Durcheinanderreden« über »alle diese Dinge«, wodurch die Wirtin an viele Jahre zurückliegende ähnliche Vorfälle erinnert wird, die in die Historie der Familie als die Geschichte von »Peter Liekdoorn's Finger« eingegangen sind (648). Auf den ausdrücklichen Wunsch ihres Mannes erzählt sie diese den neugierig gewordenen Gästen.

Ihre Kindheit verbringt die Erzählerin – Nane genannt – recht sorglos in einer alten Brauerei, die »noch von Großvaters Zeiten« herrührt und die »einzige am Ort« ist (648). Als jedoch ein zweites, noch dazu viel moderneres Brauhaus »etabliert« (649) wird, wird das bislang florierende, wenn auch infolge der Regelung der Erbfolge »mit schweren Schulden« (653) belastete Geschäft anfälliger. Ausgerechnet in diesem Kontext wird die reputierliche Familie Opfer eines fatalen Irrtums: Der für seinen Hang zu abergläubischen Praktiken bekannte Diener des Hauses wird beschuldigt, den Finger *Peter Liekdoorns*, eines nichtswürdigen Mörders, der öffentlich hingerichtet wurde, gestohlen und in den »Brauessel« (658) gelegt zu haben – in der Hoffnung, auf diese Art und Weise die Kundschaft zurückerobern zu können. Zwar entpuppt sich diese Anschuldigung letztlich als unbegründet, da der im

¹ Hier und im Folgenden verweisen die Zahlen in runden Klammern auf die Seitenzahlen in: Theodor Storm, *Sämtliche Werke* in 4 Bänden, hg. von Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier, Frankfurt a.M. 1987, Bd. 2 (im Text Seitenzahlen in Klammern; in den Anmerkungen mit Sigle LL 2). Kleist-Zitate jeweils mit Sigle SW⁶, Band- und Seitenzahl.

Bier entdeckte fingerähnliche Gegenstand von dem Apotheker »als eine verhärtete Gest- oder Hefemasse« (667) identifiziert wird, aber die Folgen des Versehens lassen sich nicht mehr beheben: Die angewiderten Kunden meiden fortan das Brauhaus, der Vater wird zahlungsunfähig, so dass die Erzählerin zum Dienen in ein fremdes Haus geschickt werden muss, und der verzweifelte Diener des Hauses nimmt seinen »Abschied« (671) und besiegelt somit das Ende einer Epoche, wie die Erzählerin auch zu verstehen gibt: »Mein Vater äußerte nachher, ihm sei gewesen, als ob sein altes *Erbhaus* über ihm zusammenbräche.« (671; meine Hervorhebung) Somit haben Aberglaube und Gerücht, initiiert durch eine Gewalttat, eine alte Familie in kürzester Zeit ruiniert und auseinander gebracht, auch wenn die heranwachsende Generation sich nachher gut durchschlägt wird. Aber davon später.

Die Fabel der hier zusammengefassten Erzählung ruft bei dem literaturkundigen Leser fast unwillkürlich die Erinnerung an einen anderen, älteren Text wach, und zwar an Heinrich von Kleists Erstlingswerk ›Die Familie Schroffenstein‹. In jenem 1803 erstmals veröffentlichten ›Trauerspiel in fünf Aufzügen‹ – so der Untertitel – stellt Kleist dar, wie die verschiedenen Zweige der Familie Schroffenstein durch Neid und Misstrauen, von einem *Erbvertrag* geschürt, dazu gebracht werden, sich gegenseitig zu befehlen und schließlich zu zerstören, so dass die alte Familie zum Aussterben verdammt ist. Konkreter Auslöser der aufgeführten Ereignisse ist der scheinbare Mord an *Peter Schroffenstein*, einem Kind, von dessen Leiche ein »kleiner Finger« (SW⁶ I, 130) abgeschnitten und dann gestohlen wird. Diese Tat wird irrtümlicherweise von den aufgebrachten Eltern und dem Haus Rossitz überhaupt als Todesursache angesehen und dem anderen Haus der Familie, Warwand, angelastet. Schließlich stellt sich jedoch heraus, dass Ursula, eine Totengräberswitwe, dem bereits ertrunkenen Kind den Finger als Glücksbringer abgeschnitten hat, den sie unter ihre »Schwelle legen« (SW⁶ I, 151) wollte, genau an den Ort also, wo auch Peter Liekdoorns Finger zunächst vermutet wird: »Wer solch einen Finger unter seinem *Drümpel* eingegraben hat, dem strömt die Kundschaft in das Haus hinein!« (653; meine Hervorhebung)

Statt aber unter Schwelle oder Drümpel – das Wort wird von dem Stormschen Erzähler selber durch »Türschwelle« (654) ins Hochdeutsche übersetzt – gerät bei Kleist Peter Schroffensteins Finger zunächst auch in einen »Kessel« (SW⁶ I, 128), allerdings nicht in einen Braukessel mit Bier, sondern – nur die Buchstaben brauchen umgestellt zu werden – in einen solchen, in dem Ursulas Tochter Barnabe einen »Brei« (SW⁶ I, 127), genauer: einen »Glücksbrei« (SW⁶ I, 129) rührt. Die Entdeckung dieses Sachverhalts durch Ottokar Schroffenstein ermöglicht – zumindest scheinbar – in der Schlusszene die Einsicht der überlebenden Mitglieder der Familie, dass der gesamte Konflikt auf einem »Versehen« (SW⁶ I, 151) beruht. Ebenso wenig wie in ›Im Brauer-Hause‹ lässt sich die Katastrophe durch diese Erkenntnis noch abwenden: Alle legitimen Nachkommen sind gestorben, die adlige Familie stirbt aus. Darüber täuscht auch das vom letzten überlebenden Kind, dem Bastard Johann, ausgesprochene Urteil: »Ich bin zufrieden mit dem Kunststück« (SW⁶ I,

152) nicht hinweg – ebenso wenig, wie die »stillen und zufriedenen Angesichter[]« (676) der alt gewordenen Brauleute ihr wirtschaftliches Scheitern zu kaschieren vermögen.

Der im Vorangehenden unternommene Vergleich zwischen dem Handlungsablauf beider Texte, die jeweils den unaufhaltsamen Untergang einer bestimmten Epoche schildern, lässt verblüffende Übereinstimmungen sowohl im Plot als auch in der Wortwahl sichtbar werden, so dass sich die Frage nach einem möglicherweise bewussten Rückgriff Storms auf Kleists Drama als Prätext regelrecht aufdrängt. Bevor jedoch auf die Frage eingegangen werden kann, was er mit einer solchen Anlehnung beabsichtigt haben könnte, muss zunächst geklärt werden, ob eine solche Lektüre überhaupt legitim ist. Das heißt, es muss in einem ersten Schritt erörtert werden, inwiefern Storm Heinrich von Kleist und dessen Werk gekannt hat; dann erst kann durch eine akribische Gegenüberstellung beider Texte herausgearbeitet werden, was ihn dazu bewogen haben könnte, ausgerechnet Kleists grausames Erstlingswerk als Folie für eine Novelle zu verwenden, in der Gewalt allem Anschein nach kaum thematisiert und von den Figuren sogar ausdrücklich verworfen wird. Dass die Vermutung, man könnte es in ›Im Brauer-Hause‹ mit einer Adaption eines Dramas zu tun haben, nicht a priori als abwegig abgetan werden darf, wird jedem Storm-Kenner einleuchten: Ist in der Storm-Forschung doch wiederholt dargestellt worden, wie der Husumer Erlebtes und Gedachtes zunächst in Szenen und dramatische Bilder und dann erst in einen Novellentext überträgt.²

II. *Theodor Storm als Leser von Werken Kleists*

Im Jahr 1991 schreibt Karl Ernst Laage:

Dem Verhältnis Theodor Storms zu Heinrich von Kleist und dessen Werk ist bisher wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht worden. Dabei gibt es eine ganze Reihe von Äußerungen des Husumer Dichters, die sein besonderes Interesse an Kleist bezeugen.³

Zum Nachweis seiner Aussage führt Laage einige unter den zahlreichen Briefaussagen Storms an, die dessen über Jahrzehnte anhaltende Beschäftigung mit Kleist dokumentieren. So zum Beispiel:

Im Frühjahr 1857 berichtet Storm einem Freund, daß man sich »alle Sonntage« mit einem befreundeten Ehepaar treffe, um »Kleist zu lesen«. [...] Noch 1885 hat er im Familien-

² Siehe zum Beispiel Eckart Pastor, Transformationen in eigener Regie. Oder: Zum Text-Prozeß Stormscher Novellen in den zeitgenössischen Medien. In: Theodor Storm und die Medien, hg. von Harro Segeberg und Gerd Eversberg, Berlin 1999, S. 103–127, hier S. 106 f.

³ Karl Ernst Laage, Zwei Kleist-Raritäten aus dem Storm-Nachlass. In: Kleist-Jahrbuch 1991, hg. von Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart 1991, S. 158–164, hier S. 158.

kreise die ›Hermannsschlacht‹, den ›Prinzen von Homburg‹ und die ›Penthesilea‹ vorgelesen.⁴

Laage fügt als besonderes Beispiel für dieses Interesse unter anderem noch die Tatsache hinzu, dass Storm sogar im Besitz einer ›Penthesilea‹-Ausgabe mit handschriftlicher Widmung Kleists gewesen ist.⁵ Kurz: Dass Theodor Storm, der noch viele andere Texte Kleists in seinen Briefen erwähnt, sich dem 1811 verstorbenen Dichter besonders verbunden fühlte, steht außer Frage. An anderer Stelle habe ich mich schon bemüht darzulegen, dass ein Drama Kleists ihm sogar als Folie für sein eigenes Schaffen gedient hat: Sowohl punktuell in ›Zur Chronik von Grieshuus‹ aus dem Jahr 1884 als auch systematisch in ›Zur »Wald- und Wasserfreude«‹ aus dem Jahr 1878 greift er auf ›Das Käthchen von Heilbronn‹ zurück.⁶ Bezeichnenderweise entsteht ›Im Brauer-Hause‹ unmittelbar nach letzter Novelle, ja Storm musste seine Arbeit daran sogar »wegen der Korrektur«⁷ von ›Zur »Wald- und Wasserfreude«‹ unterbrechen. Mit anderen Worten: Es hat den Anschein, dass sich Storms Interesse für Kleist in beiden Werken intertextuell niederschlägt, d. h. auf dem Wege literarischer Auseinandersetzung konkretisiert.

Auch wenn er in seinen Briefen ›Die Familie Schroffenstein‹ nicht erwähnt, wie er es mit zahlreichen anderen Kleistschen Werken tut,⁸ so muss als zumindest sehr plausibel betrachtet werden, dass der »Berufsleser«⁹ Storm sie bei so ausgeprägtem Interesse für den Autor Heinrich von Kleist gelesen hat – zumal wenigstens ein anderes Beispiel für eine versteckte Anspielung auf ein meines Wissens in seinen Briefen nicht erwähntes Werk Kleists vorliegt. Als seine Arbeit an ›Draußen im Heidedorf‹ (1872) schon fast zu Ende ist, zeigt er sich plötzlich mit der Figur der Küsterin unzufrieden, die er als »kleine bewegliche Frau«¹⁰ in den Fünfzigern konzipiert

⁴ Laage, Zwei Kleist-Raritäten (wie Anm. 3), S. 158. Laage bezieht sich dabei auf Storms Briefe an Brinkmann vom 24. 03. 1857 und an Detlev von Liliencron am 2. 10. 1885.

⁵ Laage, Zwei Kleist-Raritäten (wie Anm. 3), S. 158.

⁶ Siehe Louis Gerrekens, »Und hier ist es« – Die verwirrende Fiktion erzählerischer Objektivität in Storms Novelle ›Zur Chronik von Grieshuus‹. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 47 (1998), S. 47–72, hier S. 66f.; Ders., Funktionen von Intertextualität in ›Zur Chronik von Grieshuus‹ und ›Zur »Wald- und Wasserfreude«‹. In: Stormlektüren: Festschrift für Karl Ernst Laage, hg. von Gerd Eversberg, David Jackson und Eckart Pastor, Würzburg 2000, S. 59–78, hier vor allem S. 67–78.

⁷ Zitiert aus dem hervorragenden Kommentar Karl Ernst Laages zu seiner Storm-Ausgabe, LL 2, S. 1014.

⁸ So neben ›Penthesilea‹ zum Beispiel auch ›Michael Kohlhaas‹ (u. a. in Briefen an Schmidt von 1883 und an Heyse von 1871), ›Die Hermannsschlacht‹ (in verschiedenen Briefen von 1885), ›Der zerbrochne Krug‹ (sowohl in einem Brief an Fontane 1853 als auch in Briefen von 1886 und 1887 an Schmidt, Petersen und andere).

⁹ Roland Berbig, »alle diese guten und schlechten Bücher kann ich nur naschend einsehen«. Theodor Storm als Leser. In: Stormlektüren (wie Anm. 6), S. 21–32, hier S. 23: »Theodor Storm war Berufsleser, er gehörte zu den Menschen seines Jahrhunderts, denen Lesen Grundbedingung ihrer Existenz war. [...] Lesend eignete Storm sich die Welt an [...]«

¹⁰ Siehe den Kommentar in LL 2, S. 804f.

hatte, und er beschließt, sie der Situation anzupassen. Nun wird sie folgendermaßen beschrieben:

*Hinter dem Ofen, in welchem trotz der milden Witterung ein Feuer brannte, saß ein kränzlich aussehendes Mütterchen, fast verdeckt von einer großen Wollenstrickerei, die sie mit ihren mageren Fingern handhabte. Sie entschuldigte sich klagend, daß sie wegen ihrer Kreuzschmerzen nicht vom Lehnstuhl aufkönne, um mich zu begrüßen [...].*¹¹

Über die so zustande gekommene »kleine *gebrechliche* Frau«¹² hat Storm sich dann gefreut; allerdings scheint sie fast wörtlich dem Bettelweib von Locarno nachgezeichnet worden zu sein. Dieses erscheint nämlich als »alte kranke Frau« (SW⁶ II, 196), die »hinter dem Ofen« (SW⁶ II, 196) stirbt, nachdem sie sich – von dem ungeduldigen, grausamen Marchese aufgefordert, sich dahin zu »verfügen« – bei einem Sturz »das Kreuz« (SW⁶ II, 196) beschädigt hatte. Jahre später setzt ein »Spuk« (SW⁶ II, 197) ein, und die dabei vernehmlichen Schritte werden als »langsam und gebrechlich« (SW⁶ II, 196) bezeichnet. Aufgrund so zahlreicher wörtlicher Übereinstimmungen scheint in diesem Fall eine bewusste Übernahme durch Storm angenommen werden zu können,¹³ zumal er auf diese Art und Weise dem ersten Satz von der Erzählung der Küsterin eine zusätzliche, tiefgründige Nuance gibt: Ihre Aussage »es hat schon einen Vorspuk gegeben«¹⁴, die auf der Ebene referierter Sachverhalte auf früher im Heidedorf Vorgefallenes verweist, gewinnt nun literarhistorische Bedeutung, indem sie nahe legt, dass Storm seine Novelle bewusst in die Reihe literarischer Werke integriert, die von den Grenzen von Rationalität und Irrationalität handeln.

Die These, dass auch in ›Im Brauer-Hause‹ höchstwahrscheinlich bewusst auf Kleist zurückgegriffen wird, ist nur scheinbar unvereinbar mit Storms Aussage, der Stoff beruhe »auf mündl. Tradition einer befreundeten Familie«,¹⁵ oder mit der Tatsache, dass eine ähnliche Geschichte in Laß' Sammlung enthalten sei. Es hat vielmehr den Anschein, dass Theodor Storm auch in dieser Erzählung ein Prinzip anwendet, das Ingrid Schuster bereits in Bezug auf sein Verhältnis zu E. T. A. Hoffmann dargelegt hatte und das sich auch in ›Grieshuus‹ nachweisen ließ, und zwar dass der Husumer oft Personen und Begebenheiten aus dem alltäglichen Leben porträtiert, aber so, dass sie zugleich nach literarischen Vorbildern entstehen.¹⁶ Die-

¹¹ Storm, ›Draußen im Heidedorf‹, LL 2, S. 80 (meine Hervorhebungen).

¹² Storm, ›Draußen im Heidedorf‹, LL 2, S. 84 (meine Hervorhebung).

¹³ Da die Küsterin selbstverständlich nicht wie das Bettelweib auf Stroh gebettet werden kann, sitzt sie in einem Lehnstuhl – wie in Kleists Erzählung der florentinische Ritter.

¹⁴ Storm, ›Draußen im Heidedorf‹, LL 2, S. 80.

¹⁵ Siehe den Kommentar in LL 2, S. 1014. Auf S. 1015 ist auch die Geschichte aus Laß' Sammlung nachzulesen.

¹⁶ Siehe zusammenfassend Gerrekens, Funktionen von Intertextualität (wie Anm. 6), S. 68; ferner Ingrid Schuster, Theodor Storm und E. T. A. Hoffmann. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 11 (1970), S. 209–23. In ihrem Buch ›Theodor Storm. Die zeitkritische Dimension seiner Novellen‹ (2. Auflage, Bonn 1985) geht Schuster kurz auf ›Im Brauer-Hause‹ ein, betrachtet die Novelle aber vereinfachend nur als »Konflikt zwischen kluger Voraussicht und törichter

ses Prinzip kommt womöglich in der Figur der Erzählerin am anschaulichsten zum Ausdruck: Zwar wird in ihr laut Storms eigenen Aussagen Juliane Feldberg, die Frau des Bürgermeisters, nach dem Leben porträtiert, aber ihr Name wird zunächst in der Handschrift zu Jule und schließlich zu Nane, einem »Kosenamen u.a. auch für Juliane«¹⁷ umgeformt – so dass er jetzt lautlich ebenso gut auf Juliane wie auf Agnes, mithin auf die Figur, die in der ›Familie Schroffenstein‹ vom Geschehen her sozusagen ihr Pendant ist, bezogen werden könnte.

Auch wenn das bisher Erörterte den hypothetischen Charakter einer Beeinflussung Storms durch ›Die Familie Schroffenstein‹ nicht hundertprozentig aufzuheben vermag, scheint mir die These, dass wir es hier mit einer solchen zu tun haben, doch zumindest sehr plausibel – und die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bloß um eine – allerdings ebenfalls untersuchungswürdige – ›Analogie‹ handeln könnte, demnach sehr gering.¹⁸ Es bliebe jetzt die Frage zu beantworten, was Storm denn dazu bewegt haben könnte, sich ausgerechnet auf jenes Werk zu berufen. Bevor dies aber getan werden kann, müssen Ähnlichkeiten und Differenzen zur Vorlage genau abgesteckt werden.

III. *Der Bankrott oder Ein bürgerliches Familiendrama*

Neben den bereits aufgezeigten Parallelen fallen auch beträchtliche Unterschiede zwischen beiden Texten auf. Konfrontiert man den ersten Auftritt des Dramas mit dem Rahmen der Novelle, also mit dem vom Amtsrichter einleitend Erzählten, so wird gleich sinnfällig, dass ›Im Brauer-Hause‹ in einem ganz anderen sozialen Umfeld und unter Prämissen spielt, die in schroffem Gegensatz zu der hasserfüllten Atmosphäre bei Kleist stehen. Sein Stück beginnt nämlich mit der Angabe:

Rossitz. Das Innere einer Kapelle. Es steht ein Sarg in der Mitte; um ihn herum Rupert, Eustache, Ottokar, Jeronimus, Ritter, Geistliche, das Hofgesinde und ein Chor von Jünglingen und Mädchen. Die Messe ist soeben beendet. (SW⁶I, 51)

In diesem Auftritt versprechen die einzelnen Mitglieder des adligen Hauses dann in einem gotteslästerlichen Schwur, sich an dem anderen Zweig der Familie, dem Haus Warwand, zu rächen:

Nachsicht« (S. 155). Dabei berücksichtigt sie die Komplexität des Erzählten nicht, so dass ihre Interpretation den Kern der Novelle verfehlt.

¹⁷ Siehe den Kommentar in LL 2, S. 1020.

¹⁸ Über die Unterscheidung von »Analogie oder Genealogie« und die Berechtigung, einen Text auch dann als Prätext eines anderen zu lesen, wenn nicht mit Sicherheit auszumachen ist, ob der Autor diesen denn auch gekannt habe, siehe den hervorragenden Aufsatz von Heinrich Detering, Entomologische Verwandlungen: Kafka als Leser von Storms ›Der Herr Etatsrat‹. In: Stormlektüren (wie Anm. 6), S. 349–363, hier S. 349f.

RUPERT. Ich schwöre Rache! Rache! auf die Hostie,
Dem Haus Sylvesters, Grafen Schroffenstein.
Er empfängt das Abendmahl. (SW⁶ I, 52)

Die Eingangsworte von ›Im Brauer-Hause‹ hingegen deuten auf eine ganz andere, bürgerlich-geschäftliche Welt: »Es war in einem angesehenen Bürgerhause«, und der Amtsrichter streicht auf Anhieb mehrfach das überaus Friedliche an dem »Abend-Teetisch« – also nicht »Abendmahl«! – und ganz besonders an den Eheleuten heraus: So genießen die »Wirtin«, die einst »als wirtschaftliche Stütze« gekommen war, und ihr deutlich älterer Ehemann, der »trefflich[e] Wirt«, »die ruhige Sicherheit einer gegenseitig bewährten Liebe«; auch die versammelten Gäste, ja, »[a]lle fühlten sich dort wohl« (647). In diesem ganz und gar untragischen Milieu dreht sich das Gespräch zwar ebenfalls um einen Verstorbenen, dieser ist jedoch nicht ermordet, sondern hingerichtet worden, und selbst diesen Akt, den der Erzähler gleich als »etwas Ausnahmeweises und Entsetzliches« (647) verwirft, und den damit einhergehenden »abergläubische[n] Unfug« (648) verwerfen die Gäste als »unzulässig und strafbar, als verabscheuungswürdig und als lächerlich« (648). Kurz: Während ›Die Familie Schroffenstein‹ von vornherein von Religion, Adel, Mord und Rache handelt, legt der Amtsrichter großen Wert darauf, eine untragische Gegenwart in einer bürgerlichen Welt darzustellen, die sich aufgeklärt gibt und sich von jeder Gewaltform distanziert. Die Geschichte, die die Wirtin dann erzählt, trübt freilich dieses uneingeschränkt optimistische Bild erheblich, wobei ihr Schicksal bei aller betonten Zufriedenheit manche Ähnlichkeit mit demjenigen von Agnes Schroffenstein aufweist.

Im Jahr von Nanes »Konfirmation« (649) finden in dem Dorf die zwei Ereignisse statt, die ihr Leben gravierend verändern werden: Das Brauhaus, das von ihrem Großvater stammt, verliert seine Monopolstellung, und Peter Liekdoorn wird wegen des Mordes an seiner Tante »justifiziert«. In der ›Familie Schroffenstein‹ wundert sich Sylvius, Agnes' Großvater, darüber, dass das fast fünfzehnjährige Mädchen noch nicht »eingesegnet« (SW⁶ I, 65) ist; der Tod Peters wird in Rossitz als Mord durch den »Oheim« (SW⁶ I, 56) gedeutet und als Bestätigung der Tatsache aufgefasst, dass das Bestehen zweier von dem Großvater gegründeter Häuser in der Familie¹⁹ eine ständige Bedrohung bedeutet. Zurückgeführt wird dieses Gefühl – so der Kirchenvogt – auf »einen Erbvertrag, / Kraft dessen nach dem gänzlichen Aus-

¹⁹ Die äußerst komplexe Familienkonstellation in der ›Familie Schroffenstein‹ habe ich in meiner Dissertation untersucht. Dabei hat sich herausgestellt, dass Sylvius als Urheber beider Stämme zu gelten hat und der Ursprung des Familienzwists nicht in einer weit zurückliegenden Vorzeit zu suchen ist, wie das allgemein in der Forschung angenommen wird. Aber auch wenn Storm die Rolle des Großvaters bei Kleist nicht richtig gedeutet haben sollte, so würde das der hier vorgeschlagenen Interpretation keinerlei Abbruch tun, da beide Häuser jedenfalls einen gemeinsamen Ahnherrn haben müssen. Siehe Louis Gerrekens, Nun bist Du ein verschlossener Brief. Wörtlichkeit und Bildlichkeit in Heinrich von Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹ und ›Familie Schroffenstein‹, Frankfurt a.M. u. a. 1988, hier vor allem S. 144–148.

sterben / Des einen Stamma, der gänzliche Besitztum / Desselben an den andern fallen sollte« (SW⁶ I, 57).

Dieser Erbvertrag, der mit dem Apfel des »Sündenfall[s]« (SW⁶ I, 57) assoziiert wird und damit sozusagen die physische und metaphysische »Schuld« (SW⁶ I, 109) der Familie symbolisiert, bringt jedes der zwei Häuser dazu, das andere auch bei der unscheinbarsten Gelegenheit zu verdächtigen, es auf seine Ausrottung abgesehen zu haben. Bei Theodor Storm hingegen fehlt auch die geringste Andeutung einer solchen Schuld, dafür hat man es in der pluralischen Bedeutung des Wortes mit sehr konkreten – sprich: ökonomischen – Schulden zu tun, die jedoch ebenfalls bei der Teilung des Erbes entstanden sind, als »das großväterliche Vermögen in viele Teile gegangen« ist (653).

Der Beginn der Erzählung durch die Wirtin stimmt also insofern mit dem im Rahmen Ausgesagten überein, als es sich den Worten der handelnden Personen nach weder um Rache für erlittenes Unrecht noch um eine metaphysisch verstandene Schuld, sondern bloß um eine wirtschaftliche Katastrophe handelt. Eingeleitet wird diese ausgerechnet durch den vom Amtsrichter verurteilten Aberglauben. Denn in Nanes Familie ist, abgesehen von ihrem Vater, niemand frei davon: Der alte Diener Lorenz »glaubte nämlich selber an all das dumme Zeug« (650), Nane ist unfähig, manche »dumme Idee« (651) mit Vernunft zu bekämpfen, ihr Bruder Christian versucht dies nicht einmal und selbst die über die gefährliche Dummheit des Dieners empörte Mutter kann sich abergläubischer Praktiken nicht enthalten. So heißt es:

»Das walte Gott!« sprach meine Mutter leise und klopfte unter den Tisch, um die üble Berufung abzuwenden. Denn solche Dinge zählte sie nicht zum Aberglauben, und sie konnte ganz böse werden, wenn man ihr dawider stritt [...]. (653)

In diesem Kontext wird dem »Gerede« (651) sehr leichtfertig Glauben geschenkt, so dass der Vater, Josias, sich schließlich nur noch durch ein Verbot zu helfen weiß:

Und das Gerede kam auch noch in Wochen nicht zur Ruh [...] bis zuletzt mein guter Vater [...] einen Trumpf darauf setzte, es solle von diesen abscheulichen Dingen fürderhin kein Wort im Hause mehr gesprochen werden. (651)

Diese Sequenz hat ihre Entsprechung in den Vorgängen in Warwand. Dort beteiligen sich sowohl Agnes als auch ihre Mutter Gertrude – diese jedoch will es, wenn überhaupt, nicht »öffentlich«, sondern »heimlich« (SW⁶ I, 67) nur getan haben – an dem Gerede über Peters und Philipps Tod, und der Vater, Sylvester, belegt sie und das gesamte Haus schließlich ebenfalls mit einem Redeverbot:

GERTRUDE. [...] Doch still! der Vater kommt. Er hat mirs streng Verboten, von dem Gegenstand zu reden. (SW⁶ I, 68)

Agnes' Vater will »das alberne Geschwätz« (SW⁶ I, 69), Nanes Vater das »dumme [] Zeug« (652) nicht mehr hören. Beide Väter können den Lauf der Dinge jedoch nicht mehr aufhalten, und die Feststellung der Erzählerin, die Episode bis zum

Diebstahl des Fingers sei »erst der Anfang« (654) der Geschichte, trifft auch auf Kleists Drama zu.

Die Handlungsabfolge in beiden Werken bleibt nämlich weiterhin vergleichbar. Nicht nur, dass, wie bereits erörtert wurde, der vermeintlich gestohlene, abgeschnittene Finger in einen Kessel mit Bier bzw. Brei statt unter Drümpel oder Türschwelle gelangt, auch weitere Episoden aus ›Im Brauer-Hause‹ haben ihre Entsprechung in der ›Familie Schroffenstein‹. Lorenz wird von den Dorfbewohnern beschuldigt, sich in der Nacht den anderen Finger geholt zu haben – wie die Leute aus Warwand, die den zweiten kleinen Finger Peters »lösen wollten« (SW⁶ I, 131). Darauf antwortet Lorenz mit der ganz und gar unbegründeten Anschuldigung:

Denn – so klug bin ich doch – es ist diesmal kein Zauberwerk, sondern ein Schabernack gegen uns gewesen; aber die da – und er erhob die Faust und zeigte drohend nach der Gegend, wo die neue Brauerei gelegen war – sie sollen keinen Segen davon haben! (660)

Die Reaktion von Lorenz Hansen ähnelt derjenigen von Hans, dem Gärtner in Warwand, der den Leuten aus Rossitz ebenfalls Mordabsichten unterstellt und sich im Voraus weigert, je für sie zu arbeiten (SW⁶ I, 69). Ebenso wie Sylvester seinem Gärtner entgegnet: »Schweig! Ich kann das alberne / Geschwätz im Haus nicht leiden« (SW⁶ I, 69), wird Lorenz von Josias unterbrochen:

»Lorenz, Lorenz!« rief mein Vater, »sprich nicht so in deinem blinden Hasse [...]; und am Ende ist gar alles nur ein leer Gerede!« (660)

Die Worte, mit denen Josias versucht, seinen Diener daran zu hindern, dem Konkurrenten a priori die Schuld zuzuweisen, erinnern in anderer Hinsicht noch an die Sprache der ›Familie Schroffenstein‹. Wird darin doch die »blinde Rachsucht« (SW⁶ I, 102) Ruperts als drohende Gefahr für das Geschlecht dargestellt, während Gertrude Sylvester mit ähnlichen Worten seine Nachsicht vorhält (»Denn weil du Rupert stets mit blinder Neigung / Hast freigesprochen«; SW⁶ I, 125), darin Nanes Mutter ähnlich, die bei zunehmender wirtschaftlicher Not ihren Mann zunehmend kritisiert und ihm sogar »die Schuld des ganzen Unheils« (670) beimisst.

Die hier unternommene Gegenüberstellung von Passagen aus Storms Novelle und Kleists Drama lässt eine merkwürdige Analogie zwischen der Familienkonstellation in Warwand und derjenigen in ›Im Brauer-Hause‹ sichtbar werden. Nane und Agnes, die Mutter und Gertrude sowie Josias und Sylvester erscheinen als eng miteinander verwandte Figurenpaare,²⁰ wobei die Handlungsweise der jeweiligen Stormschen Figur an mancher Stelle unter ähnlichen Umständen wie in der ›Familie Schroffenstein‹ wie eine Wiederholung des in Warwand Vorgefallenen anmutet. So zum Beispiel erinnert Josias Ohrtmanns Reaktion auf die Nachricht, Sievers habe den Finger in seinem Bier gefunden, an diejenige Sylvesters, als er von den gegen ihn erhobenen Mordanschuldigungen hört. Kurz entschlossen befiehlt Sylvester:

²⁰ Auf die anscheinend nebensächliche Rolle Christians wird noch zurückzukommen sein.

Nun gut.

Franz, saddle mir mein Pferd. – Verzeih mein Freund,
Wer kann das Unbegreifliche begreifen?
– Wo ist mein Helm, mein Schwert? – Denn hören muß
Ichs doch aus seinem Munde, eh ichs glaube. (SW⁶ I, 73)

Der ratlose Sylvester will sich nach Rossitz begeben, weil er sich nur von diesem Schritt die erforderliche Aufklärung (»Ich muß mir Licht verschaffen«; SW⁶ I, 74) verspricht. Da diese Unternehmung in der Welt der Schroffensteiner jedoch allzu gefährlich werden könnte, lässt er sich schließlich überreden, nicht in eigener Person dorthin zu reiten. Josias hingegen droht keine solche Gefahr, und er verlangt in auffälliger Übereinstimmung: »Spann' den Braunen vor die Karriole, Lorenz! Ich will gleich selber mit Marx Sievers sprechen« (661). Somit wird eine Konfrontation des Angeklagten mit dem Kläger ermöglicht – ein Schritt, der dem Brauer zugegebenermaßen viel schwerer noch vorkommt als das Soldatenleben im Krieg (vgl. 662) oder – so wäre man geneigt zu schreiben – als die Gefahr, der Sylvester sich ausgesetzt hätte.

Nach einem längeren Streitgespräch mit Sievers setzt Josias seinen Willen durch: Der Finger, der in dem »Nagelkasten« (663) aufbewahrt worden war,²¹ wird zum Bürgermeister gebracht, der die »Obduktion« dann dem Apotheker anvertraut. Folglich bedarf es nicht einer »Hexenküchenszene« wie bei Kleist, um die Erkenntnis zu ermöglichen. Dennoch kommt im Moment der Entscheidung bei Ohrtmanns die »alte Krautfrau [...] in die Küche« (665) und erzählt allerlei abergläubische Geschichten, wobei das »dumme Weib« (666) »[a]lles wie Kraut und Rüben durch einander welschte; Gott weiß, wo sie es sich aufgesammelt hatte!« (666) Die Parallele zu IV/3 ist sinnfällig, da Barnabe, die den Brei rührt, erzählt, wie ihre Mutter und sie Kräuter suchten, als sie Peters Leiche entdeckten und ihr den Finger abschnitten. Nanes Frage nach der Herkunft der dummen Sprüche kann daher – ohne dass sie dies freilich einsehen könnte – als intertextuelle Ablehnung des in der »Familie Schroffenstein« scheinbar²² vorgeschlagenen Modells der Rätsellösung interpretiert werden.

²¹ Hier scheint Storm sich einen Wortwitz erlaubt zu haben, da sonst nicht zu verstehen wäre, was der widerliche Gegenstand dort zu suchen hätte: Der Finger liegt im »Nagelkasten«, weil an ihm »die Form des Nagels [...] noch deutlich sichtbar« (663) war!

²² Es muss selbstverständlich davon ausgegangen werden, dass Storm »Die Familie Schroffenstein« mehr oder weniger so gelesen hat, wie es im 19. Jahrhundert allgemein getan wurde. Mit anderen Worten: Es kann nicht vorausgesetzt werden, dass ihm die hintergründige Infragestellung der herkömmlichen Erkenntnismodelle in Kleists Werk bewusst gewesen wäre. Auffallend ist aber, dass Storm den zunächst gewählten Titel »Der Finger« abänderte, weil er »etwas unästhetisch einen Punkt der Novelle zu sehr hervorhebt« (Storm an Paetel, 5. 10. 1879, zitiert nach dem Kommentar in LL 2, S. 1014). Dabei war gerade der Zufall des Fingers der Hauptvorwurf, den man Kleists Trauerspiel im 19. Jahrhundert machte und der ihm sogar den Ruf der Geschmacklosigkeit einbrachte. Dieser Aspekt der Rezeptionsgeschichte ist nachzulesen in: Hinrich C. Seeba, Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sprachskepsis in Kleists »Familie Schroffenstein«. In: DVJs 44 (1970), S. 64–100.

Der Erkenntnisprozess in ›Im Brauer-Hause‹ unterscheidet sich noch in einem anderen Punkt entscheidend von demjenigen in der ›Familie Schroffenstein‹. Dieser ist auf den ersten Blick sehr traditionell. Wie bei Ödipus in der Tragödie des Sophokles wird Erkenntnis durch ein äußeres Zeichen ermöglicht: Der Finger wird an einer »Blatternarbe« (SW⁶ I, 151), erkannt.²³ Storm nun präsentiert eine sehr moderne, der bürgerlichen Zeit gemäße wissenschaftliche Variante: Wird im Kleistschen Trauerspiel auf die herkömmliche Funktion des Fingers als Geist-Signifikant hin gedeutet,²⁴ so lässt der Apotheker den zu untersuchenden Gegenstand in einen »Glashafen« (665) legen, der bezeichnenderweise mit »Spiritus« (665), einer ganz anderen Form von Geist also, gefüllt ist. Mit anderen Worten: Die religiöse Tradition ist den Personen zwar noch durchaus bewusst, ja es wird äußerlich noch an ihr festgehalten, wie das Gespräch der Wirtin mit ihrem Neffen, dem Geistlichen Hieronymus, zeigt (»und dahin – das wolltest du wohl sagen – hat jener Finger doch den Weg gewiesen!« 676), sie wird jetzt aber von anderen Lebensinhalten – hier: Erkenntnismitteln – verdrängt.

Als der Apotheker die Erscheinung auf »besondere Zufälligkeiten« (667) zurückführt und Josias Ohrtmann das geschriebene Gutachten darüber bekommt, dass er keine Schuld an dem Vorgefallenen trage, reagiert der sonst eher nüchterne Vater auf überschwängliche Art und Weise: Es »ist lauter Dunst gewesen; nun wird Alles wieder gut! Aber dem alten Hennings, dem Mann hätt' ich die Füße küssen mögen!« (666); Nane übersetzt seinen Ausbruch in klare Worte (»denn uns Allen war, als ob eine *Himmelsbotschaft* in unser dunkles Haus gekommen wäre«; 666; meine Hervorhebung), die den Vergleich mit Ottokars Ausbruch nahe legen, als er die Wahrheit aus Barnabes Mund erfährt. Freut sich doch Ottokar: »Es ist genug. / Du hast *gleich einer heiligen Offenbarung* / Das Unbegriffne mir erklärt« (SW⁶ I, 131; meine Hervorhebung).

Obschon der Vater seinen ›Freispruch‹ eigentlich allein dem Bericht des Wissenschaftlers verdankt und er auch diesem wie einem rettenden Messias hätte »die Füße küssen« wollen, überträgt Nane diesen Vorgang ins Religiöse, wie dies auf den ersten Blick auch in Kleists Drama geschieht, und die »Freudenbotschaft« (667) wird kurz darauf auch von Josias in einen christlichen Rahmen gestellt, indem er die demütige Gestalt eines modernen Hiob annimmt: »Gott ist barmherzig und ein Gott der Liebe! Er prüfet wohl; doch er verlässet keinen, der in seiner Schwachheit gerecht vor ihm zu wandeln trachtet!« (667)

Im Augenblick der Erkenntnis wird Ottokar vom Gefühl des »Glück[s]« (SW⁶ I, 130) überwältigt, und Josias fühlt sich »zu glücklich« (668), um seine gewohnte strenge Haltung beizubehalten. Aber aus dem beschlossenen »Festtage« (675) wird nichts – ebenso wenig wie aus dem »Fest der Liebe« (SW⁶ I, 140), das Ottokar

²³ Die Auseinandersetzung der ›Familie Schroffenstein‹ mit der Trauerspielgattung und allgemeiner mit der Frage der Möglichkeit von Erkenntnis wird erörtert in Gerrekens, Nun bist Du ein verschloßner Brief (wie Anm. 19), S. 338–344.

²⁴ Gerrekens, Nun bist Du ein verschloßner Brief (wie Anm. 19), S. 185 f.

Agnes verspricht. Denn das Leben lässt sich auch in Storms erzählter Welt nicht, wie eine »muntere Frau« (669) es tut, mit einer doppelten Anspielung auf Shakespeares Komödienwelt abtun: »Ende gut, Alles gut! Es war ja Alles nur um nichts gewesen!« (669) Vielmehr vermag die Einsicht, dass alles »lauter Dunst gewesen« (666) dem Gerede und folglich dem Untergang des Geschäfts nicht Einhalt zu tun, genauso wenig wie die späte Erkenntnis »Wenn ihr euch totschatzt, ist es ein Versehen« (SW⁶ I, 151) die Katastrophe in der ›Familie Schroffenstein‹ und folglich den Untergang des Geschlechts rückgängig machen kann. So wie dieses nämlich in Ermangelung legitimer Nachkommen ausstirbt, so gewinnt die Brauerei ihre Kundschaft nie zurück, so dass die Stimmung sich verschlechtert, Not einkehrt und Lorenz aus Gründen, auf die noch zurückzukommen sein wird, seinen Abschied nimmt. Symbolisch bedeutet der Abgang des »wie das Geschäft selbst auch noch von [dem] Großvater« (649) stammenden Dieners das Ende einer Ära; und er wird in Worte gefasst, die den Bezug auf die ›Familie Schroffenstein‹ erneut nahe legen: »Mein Vater äußerte nachher, ihm sei gewesen, als ob sein altes Erbhaus über ihm zusammenbräche« (671).

Wie der Untergang der adligen Familie Schroffenstein wird der Ruin des bürgerlichen Hauses Ohrtmann im aufgehenden Kapitalismus maßgeblich durch »unbedachte Zungen« (666), vorschnelle Urteile und Rivalität, das heißt Konkurrenz verursacht. Die Lage spitzt sich in der Brauerfamilie weiter zu, und der Vater, der zum ersten Mal in seinem Leben »nicht zahlen« (674) kann, benimmt sich genau so wie Nane am Anfang der Novelle, als sie Peter Liekdoorns Exekution nicht miterleben wollte: Er versteckt sich. Diese Schamreaktion, die aus der Erzählperspektive als eine ›dumme Idee«, mithin als ein Rückfall des Vaters in ein von ihm selber mehrfach gerühtes Interpretationsmodell zu deuten wäre, wird im Nachhinein von der Erzählerin so gerechtfertigt: »denn wo wäre der Mensch, der der Not des Lebens in jedem Augenblicke Stand gehalten hätte!« (673) Anstatt zu folgern, dass auch der gute Josias ab und zu seinen eigenen Ansprüchen nicht gerecht wird, erklärt sie seine Abwesenheit so, dass sie ihn fast menschlicher noch erscheinen lässt. Genau wie Josias reagiert auch Sylvester, als er mit dem Schlimmsten, und zwar der Mordanschuldigung konfrontiert wird: Er hat einen Ohnmachtsanfall (SW⁶ I, 74), den er als eine andere Art der Abwesenheit interpretiert (»Du weißt ich war / Im eigentlichen Sinn nicht gegenwärtig«) und ebenfalls entschuldigend: »Nicht jeden Schlag ertragen soll der Mensch, / Und welchen Gott faßt, denk ich, der darf sinken« (SW⁶ I, 84).

Erneut weist die von der alt gewordenen Nane aufgetischte Version des Vorgefallenen erstaunliche Nähe zu Aussagen und Zusammenhängen aus der ›Familie Schroffenstein‹ auf, und es braucht wirklich nicht mehr zu verwundern, wenn ihre Reaktion darauf ebenfalls in Worten zum Ausdruck kommt, die unüberhörbar die Schlusszene des Trauerspiels antizipieren.

Josias' Schwächeanfall ist von kurzer Dauer, aber immerhin lang genug, um Nane, »vor Schrecken über das Gehörte ganz von Sinnen« (674), glauben zu ma-

Allerdings verschweigen beide, wie dieses halbwegs geglückte *happy end* doch noch zustande kam – ein Verschweigen, das jetzt genauer zu untersuchen wäre.

IV. Nanes beredtes Schweigen

›Im Brauer-Hause‹ bietet dem Leser eine Geschichte an, die maßgeblich von zwei auf komplementäre Art und Weise berichtenden Erzählern getragen wird.²⁵ Die unverhohlene Sympathie des Amtsrichters für die »verehrte« (648) Wirtin entspricht offensichtlich dem hin und wieder durchscheinenden Respekt derselben für ihn, und die von den beiden erzählten Begebenheiten verdichten sich zu einem Text, der sich aus der erzählerischen Perspektive durchweg als eine Übertragung der ›Familie Schroffenstein‹ auf bürgerliche Verhältnisse lesen lässt. Allerdings scheinen beide in dem letzten Erzählabschnitt, in dem Rahmen und Binnenerzählung kaum noch unterscheidbar sind, vor den logischen Folgerungen zurückzuschrecken, die kritische Zuhörer respektive Leser aus dem Erzählten ziehen könnten, und sie versuchen, ihre eigene Interpretation durchzusetzen, bevor sie die Geschichte für abgeschlossen erklären.

Im letzten Satz der Novelle verschmelzen die Wirtin und der Amtsrichter dann sogar zu einer Erzähleinheit: »Und dafür, indem *wir* jetzt die Feder fortlegen, halten auch *wir* die Hand einer jeden wahrhaft guten Frau« (677; meine Hervorhebung). »Wir« – das sind am Novellenanfang die geladenen Gäste, in Nanes Erzählung sind es die Mitglieder der Familie; von sich hingegen spricht der Amtsrichter nur in der ersten Person Singular (u. a. 669 und noch 676), bis auf den abrupten letzten Satz, wo der Amtsrichter in einer plakativen nachträglichen *captatio benevolentiae* zum einen das Gemeinsame an der entstandenen Erzählung herausstreicht und zum anderen an die Gefühle eher als an eine kritische Lektüre durch die Rezipient(inn)en appelliert.

Stutzig macht jedoch, dass die Wirtin ihren Zuhörern bis zuletzt vorenthält, wie die Familie Ohrtmann, die doch zahlungsunfähig war, sich schließlich über Wasser gehalten hat. Wie der Vater sich mit Herrn Abel, seinem Gläubiger, geeinigt hat, will sie »nicht erfahren« (675) haben, obwohl sie andeutet, dass er seine kostbaren »Meerschaumköpfe« (675) in diesem Zusammenhang habe verkaufen müssen. Weiter berichtet sie nur das, was der Amtsrichter bereits ganz am Anfang erzählt hatte, und zwar, dass sie »bei fremden Leuten dienen« (675) musste und so zu ihrem

²⁵ Es ist jedoch nicht zu vergessen, dass wir als Leser stets mit der Wiedergabe der Worte der Wirtin durch den schreibenden Amtsrichter konfrontiert sind, das heißt, dass wir die Wirtin nie aus erster Hand erleben. Darüber hinaus treten andere Figuren als ›indirekte‹ Erzähler auf. So erfahren wir auf Seite 658 aus der Feder des Amtsrichters, die Wirtin habe in ihrer Geschichte erzählt, dass der Nachbar Ivers gesagt habe, er spreche nur die Worte der Hebamme Clasen nach: Vier Erzählinstanzen schieben sich zwischen Erlebtes und Erzähltes!

Mann kam. Was den Rest ihrer Familie angeht, gibt sie beiläufig an, nicht darüber reden zu dürfen:

Und wie es dann gekommen, daß mein Bruder, der wilde Christian, ein stattlicher Bürger und gar der zweitgrößte Brauer in unserem Lande wurde, – um das zu erzählen bin ich eine viel zu gehorsame Ehefrau. (676)

Auf völlig unerwartete Art und Weise verbindet die Wirtin in dieser Aussage ihr eigenes Schicksal als Ehefrau mit dem ökonomischen Wohlergehen ihres Bruders und deutet diskret an, dass die Geschichte eigentlich weitererzählt zu werden verdiente. Dabei straft die Erwähnung eines Verbots den Gatten Lügen, der doch vor Beginn der Erzählung gesagt hatte:

»Ja, ja, Peter Liekdoorn!« sagte nun auch der alte Herr; »das ist eine Geschichte! Erzähl' sie nur, Mutter, deine Gedanken kommen ja doch nicht davon los; und zu verschweigen ist ja nichts dabei!« (648)

Die aufmunternden Worte des alten Ehemanns sind demnach differenziert zu verstehen: Bei Peter Liekdoorns Geschichte ist nichts zu verbergen, bei der eigenen dafür sehr wohl, so eng sie auch mit jener verbunden ist. So zeigt der alte Herr, dass er zwar in der Tat »nicht von vielen Worten« (647), dafür aber um so geistesgegenwärtiger ist, denn das Ambivalente an seiner Aussage kann unter den Anwesenden wohl nur von seiner Frau herausgehört werden, und sie hält sich »gehorsam« daran. Für den Leser jedoch, der es a posteriori erkennen kann, stellt sich nun die Frage, was hier eigentlich unter das Redeverbot fällt und ferner, ob die Erzählerin noch anderes verschweigt, was ihrer Version widerspräche oder sie zumindest in ein anderes Licht rücken würde.

Dass die Wirtin zu schweigen weiß, zeigt sich schon früh. Als die gesamte Familie mit dem unerklärlichen Ausbleiben der Kundschaft konfrontiert ist und vor Kummer »schweigend« (656) ihre Mahlzeiten einnimmt (»kein Wort [wurde] gesprochen«; 656), merkt Nane als einzige, dass der alte Diener Lorenz Hansen »ein ganz wunderlicher träger Mensch geworden« (656) ist, der zu wiederholtem Mal bei der Arbeit einschläft. Diese seltsame Veränderung verschweigt sie aber selbst dann noch, als Lorenz bezichtigt wird, des Nachts den Finger des Hingerichteten gestohlen zu haben:

Ich war sehr erschrocken, als der Nachbar das erzählte; denn ich sah, was ich Keinem verraten hatte, den alten Lorenz wieder bei hellem Tage zwischen seinen Fässern schlafen. (658)

Nanes Schweigen kann in diesem Fall durchaus zu ihren Gunsten ausgelegt werden: Sie schweigt, um den armen alten Diener nicht noch mehr zu belasten. Ähnlich präsentiert sie der Zuhörerschaft die zweite Gelegenheit, bei der sie Lorenz nicht habe »verraten« wollen und daher ihren Eltern etwas verschwiegen habe. Erneut ist sie nämlich die einzige Zeugin von einem Zwischenfall, der Lorenz betrifft: Sie nimmt mit »Schrecken« (671) wahr, dass der Diener zufällig den Vorwurf ihrer Mutter

hört, ihr Mann hätte ihn schon sehr viel früher an seinem »abergläubische[n] Getue« (670) hindern sollen, das doch allein schuldig an allem jetzt eintreffenden Unheil sei. Darauf kommentiert sie:

 Noch heute danke ich meinem Schöpfer, daß ich damals meinen Eltern nichts verraten habe; denn von nun an war Lorenz wie verwandelt [...]. (671)

Auf den ersten Blick verlaufen beide Szenen parallel: Nane merkt als einzige etwas, das Lorenz betrifft – sie erschrickt – sie beschließt zu schweigen. Bedenkt man jedoch die Folgen letzterer Szene, so lässt sich Nanes Argumentation nicht bedenkenlos akzeptieren. Der verzweifelte Diener bittet seinen ratlosen Herrn wenig später um seinen Abschied und muss bald darauf »als Geisteskranker in die Landesanstalt aufgenommen« (672) werden. Da Nane darüber hinaus im Moment des Erzählens weiß, dass das Opfer des Dieners erfolglos war, kann man nicht umhin zu vermuten, dass das eigentliche Motiv ihres Schweigens ein anderes, weniger rühmliches war. Weil sie damals mit dem »wohl nicht ganz unbegründeten Vorwurf« (671) der Mutter einverstanden war (und es rückblickend auch jetzt noch ist), hat sie stillschweigend die nur ihr verständlichen Folgen des Vorfalls in Kauf genommen, in der Hoffnung, dass das Problem mit dem – vermeintlichen – Urheber beseitigt sei. Mit anderen Worten: Die unauffällige Aussage der Wirtin verdient es durchaus, gegen den Strich und also gegen ihre eigene Absicht gelesen zu werden. Dass die vom Amtsrichter als »unerschütterliche Christin« (675) dargestellte Erzählerin sich dabei auf ihren »Schöpfer« beruft, um ihre folgenschwere Entscheidung in einem positiven Licht erscheinen zu lassen, grenzt schon an einen gotteslästerlichen, von der Erzählerin bislang kaum zu erwartenden Missbrauch von Sprache zum eigenen Vorteil. Mehr noch: Schließlich betrachtet sie sich als die Leidtragende:

 Ich allein wußte, weshalb er das Haus verlassen hatte, in dem allein noch seine Heimat war, und ich trug schwer daran; denn sein Opfer war umsonst gewesen. (672)

Der anscheinend so einfache Kommentar der Wirtin erweist sich als höchst ambivalent. Nane ist sich ihrer uneingestanden Schuld durchaus bewusst und leidet darunter, aber eben nur deshalb, weil ihre Rechnung nicht aufgegangen ist, wobei die nebenordnende Konjunktion »denn« den Kausalzusammenhang deutlich macht. Mithin ist »sein Opfer« sowohl als *genitivus obiectivus* als auch als *genitivus subiectivus* zu verstehen: Lorenz hat sich geopfert, ist aber zugleich von Nane geopfert worden. Selbstverständlich können die Zuhörer diese äußerst raffinierte Doppelzüngigkeit nicht heraushören, doch der Leser, sobald er um den Ausgang weiß, muss sie rückblickend berücksichtigen und das Bild, das die Wirtin (und mit ihr der unkritische Amtsrichter) von sich entwirft, einer gravierenden Korrektur unterziehen. Denn im Augenblick der Krise zeigt sich die Wirtin bei aller behaupteten Religiosität auch als Heranwachsende schon bereit, eine Sünde – hier: eine Unterlassungssünde – in Kauf zu nehmen, ja diese auch viele Jahre später noch zu

verschweigen oder zumindest zu vertuschen und ihr Benehmen als etwas Positives hinzustellen.

Schweigen spielt sowohl in Nanes Leben als auch in ihrer Erzählung – oder genauer: in derjenigen der Wirtin, zu der Nane geworden ist – eine nicht zu unterschätzende Rolle. Sie scheint sich der Gefahr, durch den Ausgang der Geschichte entlarvt zu werden, auch bewusst zu sein, denn sie unterbricht sie, bevor die verhänglichen Ereignisse eintreffen:

Die alte Dame schwieg, als ob ihre Erzählung hier zu Ende sei; mir aber war, als sei das eigentliche Ziel derselben noch von ihr zurückgehalten. (669)

Die »alte Dame« schweigt, weil sie ihren eigentlichen Auftrag, die Geschichte von Peter Liekdoorn zu erzählen, weitgehend erfüllt hat. Was jetzt folgt, hängt zwar noch damit zusammen, ist aber zugleich vorrangig die Fortsetzung der Geschichte vom Brauhaus und von der Familie Ohrtmann und berührt bald das oben erwähnte Verbot. Es ist demnach nicht verwunderlich, dass die Wirtin, die zunächst auf die Forderung der Gäste eingegangen ist, weiterzuerzählen, plötzlich meldet, dass sie schweigen muss, allen möglichen Einwänden ihres Neffen vorbeugt, noch kurz vom Lebensabend ihrer Eltern spricht und dann lapidar ihr endgültiges Schweigen ankündigt: »und so endet diese Geschichte wie hoffentlich alle anderen Geschichten auf dieser Erde.« (677)

Das Wenige, was sie dennoch gesagt hat, reicht aber aus, um die Struktur des Schweigens in ihrer Familie erkennen zu lassen, so dass der Modus der familiären ›Erlösung‹ ausgerechnet durch ihr – beredtes – Schweigen an den Tag kommt. Denn in einer Welt, in der das Gerede die Familie in Not gestürzt hat, versucht diese sich durch Schweigen und wortlose Handlungen zu retten. Dass auch der Vater diesen Weg einschlägt, wird daran erkennbar, dass er »ohne ein Wort zu sagen« (673) die Flucht ergreift, als er Herrn Abel nicht bezahlen kann. Ähnlich wie bei seiner Tochter vollzieht sich somit eine grundlegende Veränderung in seinem Verhalten: Hatte er zunächst gehofft, durch ein Redeverbot das Gerede selber zu besiegen, so handelt er jetzt wortlos, um sich aus der Not zu retten, das heißt: den durch das Gerede verursachten Schaden in Grenzen zu halten. Nachdem er eingesehen hat, dass Fliehen nicht weiterhelfen kann, wird er sich höchstwahrscheinlich auf einen Handel eingelassen haben, über den weder damals noch heute geredet werden darf: Nane wurde wohl an den deutlich älteren »einzige[n] Sohn« (647) der fremden Leute »verkauft«, damit Christian ein neues Geschäft gründen konnte – übrigens eine »neumodische« (677) Brauerei, das heißt eine von denen, die die Wirtin ganz am Anfang ihrer Erzählung noch wegen ihres ungenießbaren Biers gescholten hatte!

Nun wird auch verständlich, wie der wortkarge alte Junggeselle »so glücklich gewesen war« (647), die »flinke leichte Dirne« (654) – so die Wirtin über die junge Nane – »als seine Ehefrau bleibend festzuhalten« (647). Nicht Liebe bindet sie zunächst an den Gatten, den sie wiederholt mit »mein Vater« (648; 676 sogar im Kontext der Jugend: »kam ich zu dir, mein Vater«) anredet, sondern Dankbarkeit dafür,

dass er ihrer Familie zu neuem Elan verhilft und Jahre später sogar ihre Eltern bei sich aufnimmt. Dass trotzdem aus einer Lage, auf die Nane durchaus hätte mit Empörung reagieren können, ein Gefühl hervorgehen konnte, das zwar nicht leidenschaftliche Hingabe genannt werden kann, das der Amtsrichter dennoch als »die ruhige Sicherheit einer gegenseitig bewährten Liebe« (647) bezeichnet, liegt wohl daran, dass das Mädchen die bürgerlichen Wertvorstellungen nie in Frage stellt. So heißt es:

Und was war das für eine Freude, wenn ich so Mittags und Abends zwei schwere blanke Hände voll vor meinem Vater auf den Tisch schütten konnte! (654)

Das »lustige Geldeinnehmen« (655) in der Stube erscheint Nane als ein Leben in einem Paradies, aus dem die ominöse Fingergeschichte sie zu vertreiben droht. Daher findet sie es logisch, einiges zu wagen oder aber hinzunehmen, um eine derartige Katastrophe zu vermeiden. Dass ihre Haltung aber nicht mit der zur Schau gestellten Religiosität vereinbar ist, bezeugt ihre Wortwahl: »Mein Vater und unser alter Lorenz arbeiteten in hellem Schweiß, aber mit vergnügten Angesichtern.« (654) Die Familie Ohrtmann, die typische Repräsentantin der bürgerlichen Welt, hat den Fluch, mit dem Gott Adam und Eva aus dem Paradies jagte, lieb gewonnen: Alle arbeiten gern im Schweiß ihres Angesichts, solange es ein einträgliches Geschäft ist. Die hier in nuce enthaltene Distanzierung von der religiösen Auffassung des Lebens wird viel deutlicher, als die Hoffnungen enttäuscht werden, die der Vater in ein rein passives Erdulden setzt, das quasi als Hiob-Haltung²⁶ charakterisiert wird. Zunächst wird – wie oben beschrieben – der Diener in zweifacher Hinsicht zum Opfer, und dann, als auch dieses Mittel versagt hat, opfert Nane sich, damit ihr Bruder Christian zum Erlöser der Familie werden kann.

Als die Lage sich zuspitzt, ändert sich die Haltung innerhalb der Familie unversehens und, nach außen hin zumindest, unbemerkt. Die Balance zwischen ehrlicher, mit dem christlichen Ethos vereinbarer Arbeit einerseits und Geschäft andererseits, die bislang auf Grund der Monopolstellung im Großen und Ganzen fast mühelos aufrechtzuerhalten gewesen war, geht verloren, und zwar zugunsten des Geschäfts. Denn allein dem Namen, nicht der Person nach taugt Christian zum Erlöser christlicher Prägung. Von vornherein wird er beschrieben als jemand, der sich für jeden Aberglauben interessiert (651), sich auch »am heiligen Sonntag« (656) mit seinen »Freunden« schlägt und von sich selber behauptet, dass er sich nicht vor dem fürchte, was »einen Christenmenschen« (659) in Schach halte. Es ist daher konsequent, dass Christian, den sein Vater immer wieder rügt, als einziger sofort an Rache denkt, als die Wahrheit an den Tag kommt:

Auf unseren Christian aber hatte die Freudenbotschaft auch noch eine andere Wirkung. [...] »Verdamm' mich, Mutter!« sagte er, denn er fluchte wirklich mitunter ganz gotteslästerlich; »verdamm' mich, Mutter! Nun sollen die Jungens aber Prügel haben!« (667)

²⁶ Siehe hierzu die Ausführungen weiter oben.

Christian, der Retter der Familie, erfährt seine »Freudenbotschaft«, also sein Evangelium, als Auftrag zur Rache. Auf deutlichere Art und Weise noch als bei dem oben besprochenen Satz seiner Schwester (»Noch heute danke ich meinem Schöpfer«) gehen die scheinbare, hier im Namen exponierte Religiosität und die Wirklichkeit auseinander. Die Familie Ohrtmann hat wohl zuletzt ihre ethischen Maßstäbe aufgegeben,²⁷ und die vermeintliche Namensverwechslung im Gebetspruch des alten Lorenz Hansen kann vorsichtig dahingehend interpretiert werden, dass sich der Diener, der sich keiner eigenen Schuld bewusst ist, nur noch Sorgen um die Seele seines vom richtigen Weg abgekommenen Herrn macht.

Die von Nane und dem Amtsrichter vorgetragene Geschichte lässt sich durchgängig auf »Die Familie Schroffenstein« als Prätext beziehen. Dabei fällt vor allem die Ähnlichkeit mit der Familienkonstellation und verschiedenen Peripetien in Warwand, dem Haus des milderen Grafen Schroffenstein, auf. Die Untersuchung der Systematik des Schweigens, die allmählich sowohl im Leben als auch – und zwar paradoxerweise – im Bericht die Oberhand gewinnt, zeigt jedoch, dass sich unterschwellig etwas abgespielt hat, was viel eher der Welt in Rossitz ähnlich sieht: Derjenige, der die Familientradition fortgesetzt hat, schreckt ebenso wenig wie Rupert vor Gotteslästerung zurück, setzt in seiner Jugend immer wieder Gewalt als Überzeugungsmittel ein und so weiter. Somit dementieren das Verschwiegene einerseits und die Person des »wilden Christian« andererseits besonders deutlich die vor allem im Rahmen der Novelle zur Schau gestellte Friedlichkeit und Friedfertigkeit der bürgerlichen Welt.

Wie groß die Kluft zwischen behaupteter Harmonie und tatsächlich Erlebtem ist, lässt sich abschließend an zwei Beispielen verdeutlichen. In der »Familie Schroffenstein« inszeniert Ottokar, Ruperts Sohn, seine poetische Hochzeit mit Agnes, der Tochter Sylvesters, als ein »Fest der Liebe« (SW⁶ I, 140), das im Verstummen der Brautleute gipfeln soll:

OTTOKAR. [...] Möge
Die Trauer schwatzen, und die Langeweile,
Das Glück ist stumm. (SW⁶ I, 140)

In der Wirklichkeit des Trauerspiels erweist sich das Verstummen jedoch als der Tod der beiden Liebenden, und aus der erträumten Hochzeit wird das Aussterben der ganzen Familie. Vor dem Hintergrund der im Vorgehenden geschilderten systematischen Übernahme von Elementen aus Kleists Stück könnte man hier argumentieren, dass das Stumm-Werden der Familie Ohrtmann ebenfalls die Folge des Zusammenpralls von Utopie – »nun wird Alles wieder gut« (666) – und Wirklichkeit – »so etwas ist niemals wieder vorgekommen« (669) – ist. Das Glück, das nach

²⁷ Auffälligerweise beginnt der Abfall des Vaters von der Religion damit, dass er die Messe verpasst, als er Marx Sievers, den Kunden, der den »Finger« gefunden hatte, sprechen will: »Das hat uns auch um Gottes Wort gebracht; es ist zu spät, um nun noch in die Kirche zu gehen« (661).

dem ›Aussterben‹ der Brauerei doch noch geboren wird, ist eben nur – ökonomisch fundierte – ›Sicherheit‹, und es ist möglicherweise kein Zufall, wenn der junge Geistliche, der sich mit der Geschichte nicht zufrieden geben will, ausgerechnet denselben Namen trägt wie der Vetter der Schroffensteiner, der den familiären Zwist durch eine einfache Lösung beenden zu können glaubte:

JERONIMUS. [...] Denn fast kein Minnesänger
Könnt etwas Besseres ersinnen, leicht
Das Wildverworrene euch aufzulösen [...]
– Als eine Heirat. (SW⁶ I, 111)

Zu einer solchen romantischen »Heirat« kommt es in der ›Familie Schroffenstein‹ jedoch nicht, obwohl sie die entzweite Familie buchstäblich wieder hätte vereinigen können; stattdessen werden Ottokar und Agnes im Tod »vermählt« (SW⁶ I, 148). Die Heirat, zu der es in ›Im Brauer-Hause‹ schließlich kommt, entbehrt aber ebenfalls jeder romantischen Atmosphäre. Sie ist nicht die Erfindung eines »Minnesänger[s]«, sondern Geschäft, und der Prediger Hieronymus, der an die Ideale erinnern will, erleidet in übertragener Bedeutung dasselbe Schicksal wie sein unglücklicher Namensvetter: Jeronimus wird getötet, Hieronymus wird mundtot gemacht. Nur so kann der Schein der Harmonie gewahrt werden: Der Vater und die Mutter sind ›zufrieden‹, »eine neue Meerschaumpfeife« (676) besiegelt die Rückkehr zur alten Ordnung – und nach außen hin kann weiterhin von dem »ehrwürdigen Haupte« (676) des Vaters die Rede sein, das heißt: Er kann bis zuletzt mit Worten beschrieben werden, die in der ›Familie Schroffenstein‹ Sylvester charakterisieren.²⁸

V. Folgerungen

Während seiner Arbeit an ›Im Brauer-Hause‹ schrieb Storm an seinen Freund Erich Schmidt: »Jetzt schreibe ich eine *kleine* Geschichte, worin gar nichts von Liebe vorkommt.«²⁹ Diese Aussage des Autors über seinen Text zeigt, dass er sich durchaus des Unterschiedes zwischen vorgetragener und realer Welt in seiner Fiktion bewusst ist. Die Novelle beinhaltet eine diskrete Anklage gegen die rauen Sitten seiner Zeit, in der besonders auf Frauen keinerlei Rücksicht genommen wird – ein Thema, das der Husumer auch in der kurz zuvor verfassten Novelle ›Zur »Wald- und Wasserfreude« aufgreift.³⁰ In beiden Werken wird diese Härte dadurch an den Tag gebracht, dass ›Glück‹ – wenn überhaupt – nur noch mit Hilfe von Lügen – genauer: von Lebenslügen – zu erreichen ist. Verzichtet Kätti, die romantische Figur der früheren Novelle, unter solchen Bedingungen lieber auf ihre Hoffnungen und

²⁸ Vgl. SW⁶ I, 114: »Ein einzger Blick auf sein [Sylvesters] *ehrwürdig Haupt*, / Hat schnell das Wahre mich gelehrt. –« (meine Hervorhebung).

²⁹ Storm an Schmidt, 12. 01. 1879. Zitiert nach dem Kommentar in LL 2, S. 1014.

³⁰ Siehe Gerrekens, Funktionen von Intertextualität (wie Anm. 6), S. 70 ff.

verabschiedet sich aus der bürgerlichen Welt, so fügt sich die sehr realistische Nane, die sozusagen als Kehrseite von Kätti konzipiert scheint, den Geboten ihrer Epoche und rettet ihre Familie um den Preis eigener Ansprüche – die nicht einmal erwähnt werden. Somit entsteht in ›Im Brauer-Hause‹ das Bild einer Gesellschaft, die zwar den Schein eines christlich geprägten Humanismus zu wahren versucht, in Wirklichkeit aber nicht einmal davor zurückschreckt, Menschen aufzuopfern, wenn es um die wirtschaftliche Existenz geht. Dabei stellen sich in beiden Texten die Repräsentanten der Justiz, der »Herr Amtsrichter« und der »Landvogt« Wulf Fedders, als besonders unkritische, angepasste Bürger heraus.

Vor diesem recht düsteren Hintergrund kann es nicht verwundern, wenn Storms Novelle sich intertextuell ausgerechnet mit Heinrich von Kleists Erstlingswerk ›auseinandersetzt‹, schildert dieses doch ebenfalls eine extreme Krisensituation, in der es wie in ›Im Brauer-Hause‹ um das Ende einer überlebten Gesellschaftsform geht. Daran zeigt sich erneut, dass »Storms Erzählen [...] ein Forterzählen von Gelesenem« ist, das »der intendierten Geschichte einverleibt« wird.³¹ Dass Storm allerdings kein Trauerspiel aus seinem Stoff machen konnte, liegt auf der Hand: Im Kontext des aufkommenden Kapitalismus wird der Rivale nicht mehr getötet, sondern es wird sich arrangiert; die Schuld, die die Schroffensteiner auf sich laden, entspricht einer finanziellen Verschuldung, der Fall der Familie einem Fallieren. Durch die gewählte Form der Novelle setzt Storm im Grunde die bei Kleist vorhandene Infragestellung des dramatischen Genres konsequent fort, wobei sich natürlich nicht feststellen lässt, ob er jenen selbstreflexiven Aspekt der ›Familie Schroffensteiner‹ wahrgenommen hat.³² In auffälliger Übereinstimmung jedenfalls wird Einsicht bzw. Erkenntnis von beiden Autoren thematisiert und als sehr problematisch hingestellt; insofern sie überhaupt noch stattfindet, kann sie zu keinerlei Läuterung der Betroffenen, geschweige denn des hinteres Licht geführten Zuschauers bzw. Zuhörers führen. Somit bleibt nur noch Zufriedenheit zurück, bei Storms Protagonisten damit, dass die wirtschaftliche Krise überwunden ist und das bürgerliche Leben wieder seinen gewohnten Gang gehen kann.

In einer derart heuchlerischen Gesellschaft, in der sich die Kraft des Wortes vor allem als die destruktive Macht des Geredes offenbart, wird Schweigen zu einem der möglichen, wenn nicht sogar der unumgänglichen Mittel, um sich erfolgreich durchzuschlagen. Dadurch, dass Storm seine Erzählerin berichten lässt, wie der »Schrecken« (671) sie zweimal habe verstummen und schweigend handeln lassen,

³¹ Berbig, Theodor Storm als Leser (wie Anm. 9), S. 29.

³² Das selbstreflexive Spiel des ›Trauerspiels‹ mit Begriffen der Wirkungsästhetik habe ich in Gerrekens, Nun bist Du ein verschlossener Brief (wie Anm. 19), S. 331–344 dargelegt. Wird bei Kleist die zunehmende Schwierigkeit der Interpretation von modernen Texten im Bild des Kunstwerkes als dicker »Brei« mit vielen Zutaten angedeutet, so scheint sie bei Storm unter anderem dadurch anschaulich gemacht zu werden, dass viele Erzähler die Erzählung letztlich durcheinander bringen – und es ist womöglich kein Zufall, wenn das »Leibgericht« (652) des geschwätzig Nachbarn Ivers ausgerechnet »Reisbrei mit Kaneel und Zucker« (652) ist.

veranschaulicht er einerseits die Vergeblichkeit jeder Hoffnung auf Katharsis und thematisiert andererseits das Problematische am Erzählen überhaupt: Vieles von dem, was wir als Leser über das im Brauer-Hause Vorgefallene erfahren können, müssen wir paradoxerweise eher dem Schweigen der Erzählerfiguren als ihren Worten entnehmen. Dass der Autor die aufgetischte Version aber mit einem letzten Appell des Richters und der Wirtin an die Leser und vor allem an die Leserinnen abschließen lässt,³³ erinnert zugleich an die missliche Lage des Schriftstellers Storm, der auf seine Leserschaft angewiesen ist³⁴ und seine Kritik an der Gesellschaft in eklatantem Unterschied zu Heinrich von Kleist sehr vorsichtig zum Ausdruck bringt. Somit erweist sich der Novellentext als ein Dementi der Stimmen, die darin laut werden und verstummen – ein Dementi, das jedoch nur von einem aufmerksamen Leser eruiert werden kann, der noch dazu bereit ist, die ganze Geschichte gegen den Strich, sozusagen vom Ungesagten her zu lesen.

³³ Siehe hierzu die Ausführungen weiter oben.

³⁴ Dass Storm auf die Einkünfte aus seiner literarischen Tätigkeit nicht verzichten konnte, ist hinlänglich bekannt. Der Einfluss dieser Abhängigkeit auf seine Schreibweise ist am deutlichsten wohl von David Jackson hervorgehoben worden, der das Widersprüchliche an dieser Situation so formuliert: »Storm had to enter a sort of collusive conspiracy with his public simply to survive as a writer. The more critical his stance, the more he had to guarantee that outwardly everything was reassuringly stable. [...] While undermining taboos, Storm also had to support them. This ›dualtrack‹ approach was vital. Yet, by cloaking his message, he ran the risk of neutralizing it or even allowing readers to project their own preconceptions on to his story.« Siehe David Jackson, *Theodor Storm. The Life and Works of a Democratic Humanitarian*, New York und Oxford 1992, hier S. 69.

REZENSIONEN

KLEIST OHNE GRENZEN¹

I

Es ist nicht einfach, die Bedeutung dieses sehr umfangreichen Buches für ein Verständnis der Werke Kleists zu präzisieren. Es ist ein provozierendes, vor allem ein erfrischendes Buch. Földényis Studie besticht durch ihre intellektuelle Qualität, durch unerwartete Fragestellungen und nicht zuletzt durch die Fülle von faszinierenden Querverbindungen, die über das ganze Werk Kleists geknüpft werden.

Die Arbeit verzichtet zielbewußt auf solche herkömmlichen Muster für Monographien, die sich nach einzelnen Werken oder nach Etappen im Leben eines Dichters gliedern. Statt dessen hat Földényi 96 Stichwörter ausgewählt, die zum Anlaß für Essays verschiedener Länge dienen. Viele Stichwörter bezeichnen Themenkomplexe, die zum festen Vokabular der Kleist-Forschung gehören, wie etwa »Kantische Philosophie«, »Metapher«, »Paradies«, »Unbewußt«, »Vertrauen« oder »Zufall«. Andere erwecken die Neugier des Lesers durch ihre markante Ausgefallenheit im Kontext einer Auflistung der Zentralbegriffe Kleistschen Denkens: »Bassa Mamelka«, »Nuß«, »Rasseln«, »Statt« oder »Werkzeug«. Der Kontrast läßt bereits erkennen, daß der Autor ein recht mutwilliges Spiel mit dem Leser treibt. Wer Lust am Mitspielen hat, wird reichlich belohnt; wer sich nicht auf das Spiel einläßt, wird vieles im Buch schlechtweg irritierend finden.

Denn in einer Arbeit, die sich als »Wörterbuch« bezeichnet, fallen die Lücken unter den Stichwörtern sofort auf: Vor »Eingezogenheit« fehlt der für den jungen Kleist wichtige Begriff »Eigentum«; nach »Gedankenstrich« sucht man vergeblich nach »Gefühl«; vor »Kuß« wäre doch »Krieg« zu erwarten; nach »Zerstreut« vermißt man »Ziel«.

Daß Hauptbegriffe der Kleist-Rezeption lediglich durch Abwesenheit glänzen, gehört zur spielerischen Anlage des Ganzen, die Földényi im Vorwort so begründet: »Das NETZ ließe sich endlos weiterknüpfen, da jeder neue Anlauf (jeder neue Artikel) immer neue, noch nicht wahrgenommene Schichten zum Vorschein brächte und die bereits gesichteten zugleich unterminierte. Doch ließe es sich auch jederzeit abrechnen, da es kein absehbares Ende, keine Lösung, kein endgültiges Urteil und keine Schlußfolgerung gibt [...]. Deshalb ist es auch extrem voreingenommen: es wählt willkürlich aus Kleists Werken aus [...]« (S. 13).

¹ László F. Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. Aus dem Ungarischen übersetzt von Akos Doma. München: Matthes & Seitz 1999. 552 S.

Dem Leser drängt sich vielleicht nach einigen hundert Seiten der Verdacht auf, daß bei der Auswahl der Ansatzpunkte – wie auch bei der Steuerung des kritischen Diskurses – die Computer-Indices zu Kleists Werken eine weitaus größere Rolle als die reine WILLKÜR gespielt haben, über die es seltsamerweise *keinen* Artikel gibt.

Wenn Földényi am Anfang und am Ende des Vorworts die Verben »schonen« und »verschonen« benutzt, um die intendierte Wirkung seiner Verfahrensweise auf den Leser zu bezeichnen, so ist auch dieser Anspruch *cum grano salis* zu nehmen. Denn seine Methode, so anregende Ergebnisse sie auch bringen mag, »verschont den Leser« (S. 9) keinesfalls. Die Sprünge von Werk zu Werk, von Texten Kleists zu seiner Biographie und zurück sowie von Kleist zu anderen Autoren setzen beim Leser so umfassende Vorkenntnisse voraus, daß allein das Schritthalten kein Kinderspiel ist. Dieser Aspekt der strategischen Interaktion mit Rezipienten des Buches kann durchaus seine produktive Seite haben: Viele Leser, deren Kenntnis der Werke Kleists ergänzungsbedürftig ist und die ein so starkes Selbstbewußtsein besitzen, daß sie sich nicht durch den Schein der Allwissenheit völlig einschüchtern lassen, werden zu einer intensiveren Kleist-Lektüre angetrieben. Aber spielerische Momente, die nicht in Grenzen gehalten werden, können auch auf die Länge ermüdend wirken, zumal das ganze Projekt auf dem Prinzip der Grenzüberschreitungen in mehr als einem Sinn beruht.

Zum Habitus dieser Studie gehört eine recht schrullige Überheblichkeit, für die der letzte Satz des Vorworts ein Beispiel abgibt: »Ich verschone mich also und erspare mir die geistige Kastration« (S. 14). Ein komplementäres Vorhaben des Autors ließe sich wohl dahingehend bestimmen, im Leser den geistigen Penisneid zu erwecken – so herrisch geht Földényi mit seinem Stoff um. Sein Buch glänzt durch geistige Vitalität, durch die Schärfe mancher Aperçus, durch die Treffsicherheit vieler Formulierungen, aber es entgeht an einigen Stellen nicht ganz der Gefahr, an der eigenen Genialität zu scheitern.

Halten wir aber vorerst Ertragreiches fest. Unter der Rubrik »Unbewußt« findet man in dem einen knappen Absatz einen Vergleich zwischen den Dramentechniken Goethes, Schillers und Kleists vor, der mir Wesentliches auszusagen scheint und der mit der Pointe endet: »Doch die letzte ›Dunkelheit‹ in ›Penthesilea‹ verströmt die gleiche Ruhe wie Goethes ›Helligkeit‹ – und ist um so tiefer, glaubwürdiger und menschlicher, als Kleist das Licht wirklich *aus* der Dunkelheit herauslöst, und nicht *im Gegensatz* zu ihr begründet« (S. 446). Man könnte nur froh sein, wenn alles, was die Kleist-Forschung zur Beziehung zwischen Kleists Gegenentwurf zur ›Iphigenie auf Tauris‹ und dem Goetheschen Text geltend gemacht hat, von ähnlichem Niveau wäre.

Im Artikel über »Kantische Philosophie« gelingt es Földényi, einen ungemein ergiebigen Kommentar zu den Briefen Kleists aus dem März 1801 in folgende zwei Sätze zu fassen: »Für Hegel deutet eine unverständliche Formulierung auf die Verwirrung der Gedanken hin. Mit Kleist verhält es sich umgekehrt: gerade die sprachliche Verständlichkeit ist ein Symptom der Verwirrung der Gedanken« (S. 227).

Welcher andere Kleist-Forscher hat diesen Zusammenhang auf so bündige und elegante Weise erfaßt?

Bestünde die ganze Arbeit nur aus solchen Erkenntnissen, so wäre eine jede Kritik kleinlich. Dem ist aber – wohl wegen der gebrechlichen Einrichtung der Welt – leider nicht so. Földényi ist ein Virtuose des Paradoxen. Dies könnte ihm niemand verübeln, hätten seine Pointen nicht die fatale Neigung, sich ins Pathetische zu versteigen: »Das Gewebe der Sprache ist die Hülle des Todes. Durch diese Hülle schimmert – wie auf Veronikas Tuch – das in ewige Negativität sich hüllende Dritte, das jedoch – im Gegensatz zu dem auf Veronikas Tuch erscheinenden Christus – niemandem Erlösung bringen wird« (S. 108).

Einerseits kann man nur dankbar sein für Formulierungen wie: »Die Würzburger Reise wäre nicht so geheimnisvoll, käme sich Kleist nicht auch selbst immer geheimnisvoller vor« (S. 440); andererseits mißlingt die interpretatorische Akrobatik manchmal auf recht peinliche Weise: »Täte Kohlhaas zu Beginn das, was seine Frau (und die → NATUR) von ihm erwartet, müßte sie nicht sterben. Doch die verdrängte und verleugnete Sexualität rächt sich und führt zum Tod« (S. 78). Földényi hat den Topos des ›Verdrängten und Verleugneten‹ und der ›Rache‹ dieser und ähnlicher Wesenheiten in der Kleist-Forschung keinesfalls erfunden,² aber es bleibt eine Unart solcher Konstruktionen, verborgene kausale Zusammenhänge dort aufzudecken, wo der Text sie *nicht* andeutet und ein Verständnis der Handlung sie ebenfalls nicht erfordert. Földényi schreibt kurz zuvor: »Dann hat die Frau einen noch kühneren Einfall. Sie erzählt ihrem Mann von einem ehemaligen Geliebten« (S. 78). Im Text weiß Lisbeth lediglich vom »Kastellan des kurfürstlichen Schlosses« zu berichten, daß er »in früheren Zeiten [...] um sie geworben habe; [...] daß sie aber immer noch nicht ganz vergessen wäre« (SW⁶ II, 29). Der Kastellan avanciert zum »Geliebten« Lisbeths, damit der Interpret mittels einiger kraß Freudscher Symbole zur »Rache« besagter »verdrängte[r] und verleugnete[r] Sexualität« gelangen kann.

Nun weiß jeder, daß sich Kleists Erzähler gemeinhin ihrer Zuverlässigkeit nicht rühmen dürfen, aber sie sind durchaus imstande, wie etwa im ›Findling‹, auf sexuelle Momente dort aufmerksam zu machen, wo sie tatsächlich eine Rolle im Werk spielen. Im Text des ›Michael Kohlhaas‹ sucht man jedoch an dieser Stelle vergeblich nach den »vielen unterschwelligem sexuellen Gesten«, die angeblich »den Tod [Lisbeths] vorbereiten« (S. 78), es sei denn, man schreckt nicht vor der Unverfrorenheit naiv-Freudscher Gleichstellungen zurück.

Enttäuschend sind außerdem jene Passagen in Földényis Arbeit, wo Sinn und Unsinn unvermittelt nebeneinander stehen. Im Artikel »Vater« liest man zunächst die zutreffende Bemerkung: »Die Väter sind bedrückend. Ihre Abwesenheit ist ge-

² Vgl. etwa Lawrence Ryan, Die ›vaterländische Umkehr‹ in der ›Hermannsschlacht‹. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 205: »Im Umgang mit den ›Ur-Kräften ist der Römer eben nicht geübt. Das soll ihm zum Verhängnis werden, als die verletzte und entrechtete Natur sich gegen ihn erhebt und ihn mit elementarer Kraft zerstört.«

nauso bedrohlich wie ihre Gegenwart. Sie vernichten gleichsam ihre Kinder« (S. 460). Wenig später verfällt der kritische Diskurs jedoch in eine Absurdität, die keines weiteren Kommentars bedarf: »Meister Pedrillo tötet seine Geliebte Josephe, die er seit seiner [sic!] Kindheit kennt, und deren Vater er sein könnte (vgl. Wichmann, 103) – wofür auch die symmetrische Struktur der Erzählung spricht« (S. 460).

II

Eine so umfangreiche Studie auf Stichwörter aufzubauen, hat den großen Vorteil, die Interpretation von dem Zwang zu befreien, der jeweiligen Werkeinheit gerecht zu werden. Auf diese Weise entledigt sich Földényi der Verpflichtung, jenen Weg einzuschlagen, den die große Mehrheit seiner Vorgänger gegangen ist. Die Konzentration auf einzelne Werke – auch im Rahmen von Gesamtdarstellungen – ist ein besonderes Merkmal der Kleist-Forschung, das sich in vieler Hinsicht als steril erweist. Man denke etwa an theologisierende Deutungen des ›Amphitryon‹, die eine unergiebigste Distanz zwischen diesem Drama und dem übrigen Werk Kleists schaffen.

Földényis Umgang mit den Texten kann zwar jederzeit bei strukturellen Aspekten verweilen, muß aber dem impliziten Zwang nicht gehorchen, Fragen nach der Struktur des jeweiligen Werkes auch nur zu stellen, geschweige denn zu beantworten, denn der Sprung zu einem anderen Kontext bleibt als Ausweichmanöver stets möglich. Sein Talent für stichhaltige Verallgemeinerungen beugt im Großen und Ganzen der Gefahr der Inkohärenz vor. So kann er ein Argument, das ins Amorphe zu entgleiten droht, durch eine geschickte Zusammenfassung wieder auffangen: »Hier entsteht eine Literatur, für die es *nur* ein Diesseits gibt – während keine Sekunde in Frage gestellt wird, daß diese Welt nur ein Schatten und ein Widerschein ist. Doch das, wessen Widerschein sie ist, kann sich nur durch seine Abwesenheit manifestieren« (S. 105).

Aber nicht jede interpretatorische Kühnheit Földényis verträgt sich mit dem, was Kleist geschrieben hat, und trifft man dann auf zwei Unwahrscheinlichkeiten in einem Satz, so wünscht man sich in die vertrauten Gefilde der Kleist-Philologie zurück: »Auch der Graf vom Strahl hat das Gefühl, daß ihn das reine und zarte Käthchen wie eine Furie verfolgt; und die jungfräuliche Agnes in ›Die Familie Schroffenstein‹ [...] entflammt zwar die Liebe Ottokars, doch Johann *treibt sie in den Wahnsinn*« (S. 251). Manchmal muten solche Stellen wie Selbstparodien an: »Sollte es sich bei den in ihrer Einsamkeit onanierenden Nicolo und Elvire um Kleist und Wilhelmine handeln?« (S. 253) Wenn ja: Wer in diesem unwahrscheinlichen Quartett war linkshändig?

Gehört tatsächlich der Humor zu den nicht gerade »verdrängten und verleugneten« Grundabsichten dieses Buches? Gerne würde man es bei solchen Textstellen

wie dieser glauben: »Ähneln also die Augen des Cherubs denen eines Bären? Ja. Sie sind treu, hilfsbereit, Glück versprechend« (S. 83). Wurde diese Vision dem scheidenden Ventidius zuteil? Wenn nicht, lag es etwa daran, daß er vom falschen Körperteil Thusneldas bzw. der Bärin »ZERSTREUT« wurde: »Die zottelschwarze Bärin von Cheruska, / Steht, mit gezuckten Tatzen, neben mir!« (SW⁶ I, 619)

Weniger genießbar sind jedoch Passagen, die eindeutig Mißverständnisse der Texte Kleists erkennen lassen. So liest man in Bezug auf »Das Bettelweib von Locarno«: Die »Marquise von Locarno [...] reagiert »überreizt« und zündet das Schloß an, ohne Rücksicht darauf, daß auch ihr Mann darin verbrennen wird« (S. 116). Die Marquise hatte aber das Schloß bereits fluchtartig verlassen, als ihr Mann »von Entsetzen überreizt, [...] eine Kerze genommen, und dasselbe [...] an allen vier Ecken, müde seines Lebens, angesteckt« hat (SW⁶ II, 198).

Eine ähnlich ungenaue Lektüre liegt der Behauptung zugrunde: »Am typischsten ist vielleicht Gustavs Gefühl in »Die Verlobung in St. Domingo«: als er Toni zu seiner Geliebten gemacht hat, vermischt sich seine Begierde mit Angst« (S. 47). Die einschlägigen Worte Gustavs beziehen sich jedoch nicht auf seine Gefühle *nach* der Tat, sondern stellen seinen Versuch dar, Toni zu erklären, wie er selber zu dieser Tat »verführ[t]« worden sei: »Er schwor ihr, daß die Liebe für sie nie aus seinem Herzen weichen würde, und daß nur, im Taumel wunderbar verwirrter Sinne, eine Mischung von Begierde und Angst, die sie ihm eingeflößt, ihn zu einer solchen Tat habe verführen können« (SW⁶ II, 175). Zeit, Sprache und Gefühl stehen hier in einer schwer zu bestimmenden Wechselbeziehung, die Földényi mit seiner Deutung mutwillig ihrer Faszination beraubt.

Solche Ungenauigkeiten sind wohl im Grunde erst dann gravierend, wenn sie zudem tendenziös werden. Unter der Rubrik »Wahnsinn der Freiheit« tritt ein wohlbekanntes Gespenst wieder einmal in Erscheinung: »Kleists reaktionäre Haltung offenbart sich in der ständigen Unverhältnismäßigkeit der Kräfte und Gegenkräfte« (S. 505). Földényi verliert kein Wort über die problematische Erzählperspektive in »Die Verlobung in St. Domingo«, mit der sich die Kleist-Forschung doch oft auseinandergesetzt hat und die zur Vorsicht vor allzu schnellen Urteilen über die auktoriale Haltung mahnen sollte. Reaktionär ist reaktionär – auch wenn der gleiche Erzähler wenig später den Akt der Versklavung der Neger als »Tyrannei« brandmarkt (SW⁶ II, 160).

Földényis Umgang mit der Forschung gibt in der Tat manches Rätsel auf. Blickt man auf sein Literaturverzeichnis, so findet man kaum einen Titel aus der Kleist-Literatur nach 1990. Brachten denn die 90er Jahre nur Leerlauf? Besorgniserregender noch sind Pauschalverweise wie: »Den Einfluß von Rousseau, Wieland, Kant, Friedrich Schlegel und Schiller haben Ulrich Gall, Hans Joachim Kreutzer und Ludwig Muth ausschöpfend dargestellt« (S. 54). Zu Kleist und Rousseau allein gibt es bedeutende Arbeiten von Bernhard Böschenstein, Siegfried Streller und Christian Moser, um nur einige zu nennen. Ähnliches gilt für Kleists Beziehung zu jedem der anderen hier erwähnten Autoren. Und wann wurde je ein intertextueller

Bezug zwischen Kleist und einem Autor, den er nachweislich gelesen hat, »aus-schöpfend« erforscht?

Auch dies könnte man als Zug im Spiel verstehen, die Zunft der Kleist-Forscher in solchem Maße gegen den Autor aufzubringen, daß ein befreiendes Lachen ent-stünde – als hätte er etwa beiläufig behauptet, Ventidius sei von einem Walroß zer-fleischt worden. Der Verdacht bleibt aber hartnäckig bestehen, es sei um Földényis Kenntnisse der neueren Kleist-Literatur schlecht bestellt.

Was man vor allem an dieser in vieler Hinsicht zum Nachdenken anregenden Studie vermißt, ist ein Bewußtsein von Seiten des Autors, daß Kleists Kreativität mit der Geschichte der Napoleonischen Epoche in Mitteleuropa eng verwoben war und daß alle seine Dichtungen im agonalen Dialog mit dem Gedankengut der Auf-klärung entstanden sind. Kleist schreibt tatsächlich in einer Art Post-Aufklärung – von der eigentlichen durch die politischen Folgen der Französischen Revolution getrennt und stets beunruhigt auf die Diskurse der Zeit vor 1789 zurückblickend.

Földényi begnügt sich in Sachen Zeitgeschichte mit ein paar Verbeugungen in Richtung Wolf Kittler und Roland Reuss (S. 502 ff.), aber seine meisten Deutungen entbehren der historisch-politischen Dimension gänzlich. Was die Aufklärung be-trifft, so verbleibt er bei einem vielversprechenden, aber leider nicht weiterentwik-elten Ansatz: »Wie kurz vor ihm der Marquis de Sade wendet sich auch Kleist von der Warte der Aufklärung aus, und ihren Geist für sich beanspruchend, gegen die Aufklärer. Genauer gesagt, er wendet sich gar nicht gegen sie, sondern durchspielt die Möglichkeit, was wohl geschähe, wenn die Lehren der Aufklärung konsequent in die Tat umgesetzt würden« (S. 93). Man kann nur bedauern, daß diese einmal er-öffnete Perspektive bei den sich in Hülle und Fülle bietenden Gelegenheiten nicht erweitert wird.

Stellt man sich zuletzt die Frage, was für ein Kleist-Bild sich aus dem Ensemble von Földényis Beobachtungen ergibt, so wird man trotz allem postmodernen Kolorit an die Deutungen der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts erinnert. Der Au-tor hat zwar etwas Derrida, Foucault, Lacan und Lacoue-Labarthe gelesen, aber der Grundton seiner Deutungen bleibt eher existentialistisch: »Seine Helden sind alle-samt zufällige Persönlichkeiten: sie lassen sich weder mit der Welt noch mit der göttlichen Ordnung – noch mit sich selbst – in Einklang bringen. Dennoch erwe-ken sie den Eindruck fester, unerschütterlicher Wesen: sie rücken von ihrer einmal genommenen Position nicht mehr ab, auch wenn es oft den Eindruck hat, als hätten sie in das bloße Nichts Wurzeln geschlagen. Sie versuchen das ganze Sein ihrer als zufällig erlebten Existenz anzupassen, bis sich später alles zu einem einzigen – töd-lichen – Zufall verdichtet« (S. 536).

Die Bühne bleibt kahl; Napoleon wird nur zweimal im ganzen Buch erwähnt; und die Lektionen aus dem Band »Dialektik der Aufklärung« sind allem Anschein nach längst vergessen worden.

Wenn dem so ist, was macht die Bedeutung dieser Studie aus? Genügt es, mit dem traditionellen Zwang der Werkeinheit zu brechen, um den Anschein eines

neuen Kleist-Diskurses zu erwecken? Hat die Kleist-Forschung der letzten vier Jahrzehnte lediglich den einen Jargon gegen einen anderen eingetauscht, um zu alten Positionen zurückzukehren? Oder könnte es bei der steten Gewohnheit der Kleist-Literatur, alle intellektuellen bzw. ideologischen Moden mitzumachen, ihr ausgerechnet in diesem Buch aus »VERSEHEN« passiert sein, sich selbst in den Schwanz zu beißen? Nein.

An Földényis Studie muß man dies bemängeln, jenes bekritteln – und über anderes gibt es nur ein Kopfschütteln, aber die Intensität und geistige Lebendigkeit seines Umgangs mit den Texten erweckt ein Bewußtsein des Spannungsreichtums des Kleistschen Werks, das Eigenwert besitzt. Die große Mehrheit der zünftigen Arbeiten über Kleist verwandeln gewissenhaft das Gold des Werks in das Blei eines nur dem Anspruch nach wissenschaftlichen Diskurses. Das spielerische Moment bei Földényi signalisiert unter anderem das Eingeständnis, daß Kleists Werk inkommensurabel bleibt.

»Zum Straucheln brauchts doch nichts, als Füße« (SW⁶ I, 177), wußte schon Richter Adam, und ein Kleist-Forscher, der meint, ihm sei niemals ein Ausrutscher passiert, braucht sich das Gegenteil nur durch eine Jury seiner Kollegen bestätigen zu lassen. Daß sich Földényi häufiger als die meisten auf glattem Boden bewegt, wird letzten Endes dadurch kompensiert, daß in dieser ausführlichen Studie ein gelungener Salto Mortale auch keine Seltenheit ist.

Anthony Stephens

KLEIST ALS AUTOR DER AUFKLÄRUNG?¹

Der vorliegende Band versammelt dreizehn Beiträge, die auf eine internationale Kleist-Tagung der Universität Melbourne im April 1998 zurückgehen. Bei einem Autor wie Kleist, der gut erforscht ist, fällt es gewiß nicht leicht, neue Seiten zu entdecken, mit neuen Fragestellungen das Werk in ein anderes Licht zu rücken. Doch dieser Sammlung gelingt es durchaus, den Facettenreichtum der Kleistschen Dichtung zu beleuchten und auf bislang weniger bekannte Aspekte aufmerksam zu machen. Dabei ist allerdings ein Manko nicht zu übersehen: Der Buchtitel ›Kleist und die Aufklärung‹ ist etwas irreführend; diese Perspektive kommt meines Erachtens zu kurz. Das hängt möglicherweise mit der Konzipierung des Kolloquiums zusammen und ist wohl weniger den einzelnen Beiträgerinnen und Beitragern anzulasten. So hatte man darauf verzichtet, ein verbindliches Rahmenthema vorzugeben. Während sich die sieben Beiträge von Teil I (mehr oder weniger explizit) mit »Kleists Beziehung zur Aufklärung« (S. 1–126) befassen, stehen die sechs Beiträge von Teil II zu »Kleists ästhetische[n] Subversionen« (S. 127–238) nur noch – ebenfalls mehr oder weniger – indirekt im Zusammenhang der Aufklärung. Daß die thematische Offenheit allerdings auch ihren Reiz hat, ist die andere Seite. Wie auch immer: Die Lektüre lohnt in jedem Falle. Das Ziel, »Lesestrategien zu entwickeln und Annäherungsweisen zu erproben, um eine neue Auseinandersetzung mit Kleist zu ermöglichen« (Tim Mehigan, Einführung, S. XV), wurde gewiß erreicht. Der Band bietet eine Reihe interessanter Erkenntnisse und gibt Anregungen für die weitere Beschäftigung mit Kleists Werk.

Zum ersten Teil über »Kleists Beziehung zur Aufklärung«: Tendenziell repräsentiert hier die Philosophie Kants die Epoche der Aufklärung. Kommen wir zu den Beiträgen und zentralen Thesen im einzelnen: *Tim Mehigan* steckt in seinem Eröffnungsbeitrag ›*Kleist, Kant und die Aufklärung*‹ das thematische Feld ab. Kleists Kant-Krise führte dazu, sich mit der »Perspektivierung der Wahrheit« auseinanderzusetzen. Im Sinne einer ›Dialektik der Aufklärung‹ gehen Erkenntnisse Kants (›Kritik der reinen Vernunft‹) in das Werk Kleists ein (vgl. etwa den ›Marionettentheater‹-Aufsatz und ›Prinz Friedrich von Homburg‹). Das Konzept des (früh-)aufklärerischen Bildungsideals mit seinen Prämissen (etwa Perfektibilität, Kausalität) kann Kleist nicht mehr nachvollziehen. In seinem zweiten Beitrag über ›Amphitryon‹ kennzeichnet *Tim Mehigan* Kleists Position dann tendenziell als »anti-

¹ Über: Heinrich von Kleist und die Aufklärung, hg. von Tim Mehigan, Rochester/NY [u. a.]: Camden House 2000 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture). XIX, 246 Seiten.

aufklärerisch«; die im Drama dargestellte Gefühlskrise erweist sich als »Identitätskrise« (»Amphitryon« und das experimentum crucis des Gefühls).

Hans-Jochen Marquardt (*Heinrich von Kleist – die Geburt der Moderne aus dem Geiste ›neuer Aufklärung‹*) knüpft an die Thematik der Kant-Krise an, die letztlich – so seine These – zur Kleist-Krise wird. Kleists Welt- und Menschenbild als Ergebnis der Kant-Lektüre ist geprägt von Momenten der Krise, die in der Folge das Werk des jungen Kleist durchziehen: Verlust von Wahrheit, Logos, Kommunikation und damit auch Identität (u. a. in »Die Familie Schroffenstein« und »Der zerbrochne Krug«). Das Bewußtsein von der Unmöglichkeit, bis ins Letzte aufzuklären, die schmerzliche Erkenntnis von der Begrenztheit jeglicher aufklärerischer Bemühungen charakterisieren sein Verhältnis zu dieser durch die Philosophie bestimmten Epoche.

Auch für David Roberts (*Kleists Kritik der Urteilstkraft: Zum Erhabenen in ›Das Erdbeben in Chili‹*) ist Kant der Impulsegeber für Kleists Erzählung. Der Ursprung des Erhabenen (als Ursprung der Moderne gedeutet) resultiert aus dem »Sprung über den Abgrund« (S. 47). Die Welt als abgründige »unübersehbare Kluft« (Kant) trennt Natur und Geist. Nur der richtige Gebrauch der Urteilstkraft ermöglicht den Übergang von der sinnlichen zur übersinnlichen Welt, von der Natur zur Freiheit. Roberts stellt die folgende These in den Mittelpunkt: Wenn »Das Erdbeben in Chili« nur »mit Kant angemessen zu lesen ist, dann muss nicht nur die Idee der Darstellung [...], sondern auch die Darstellung der Idee [...] zum Thema werden« (S. 49). Die Analytik des Erhabenen erhält damit eine doppelte Funktion. Die Erzählung wird als eine narrative »Kritik der Urteilstkraft« verstanden.

In den beiden folgenden Beiträgen geht es um einen zentralen Topos der Aufklärungsphilosophie: Erkenntnis und Wahrheit. Sabine Doering (*Im Bad der Erkenntnis: Die Entfaltung eines Motivs in Kleists Werk*) zeigt in ihrer einläßlichen Motivanalyse die unterschiedlichen Ausprägungen und Funktionen des Motivs »Bad / Wasser« anhand ausgewählter Beispiele auf. Kleist führt wie in einer »Versuchsreihe« immer wieder Variationen dieses Motivs vor. So zeigt der Blick auf den nackten Körper im Bad in den herangezogenen Texten (insbesondere »Die Familie Schroffenstein«, der Brief vom 7. 1. 1805 an Ernst von Pfuel und »Das Käthchen von Heilbronn«) bei allen Modifikationen vor allem eins: Die »nackte Wahrheit«, »reine Anschauung« (Kant) bleibt für Kleist nur als »unerreichbare Utopie« vorstellbar. Auch im nächsten Beitrag steht die Frage nach dem Status der Wahrheit, der Erkenntnis im Mittelpunkt. Anthony Stephens (*Kleists Szenarien der Wahrheitsfindung*) weist nach, daß Kleist nicht nur im Rahmen des forensischen Szenarios (Verhörscenen u. ä.) ein ironisches Spiel mit dem Ideal absoluter Wahrheiten treibt. Das Scheitern ist vorprogrammiert; Werte der Aufklärung können bei Kleist nach der Lektüre Kants und der Krise vom März 1801 nur noch parodistisch aufgelöst werden.

Christian Moser (*Prüfungen der Unschuld: Zeuge und Zeugnis bei Kleist und Rousseau*) geht auf den Schnittpunkt verschiedener Diskurse ein (juridische, theo-

logische, geschichtsphilosophische und sexuelle), um den Begriff der Unschuld bei Kleist zu beleuchten. Die Justizkritik der Aufklärung stellt Kleist dabei in Frage. Der »agonale Charakter der Unschuldsprüfung« steht in den herangezogenen Texten im Mittelpunkt (»Die Verlobung in St. Domingo«, »Die Marquise von O...«). Auch in diesem Themenkomplex dominiert die Kleistsche Paradoxie, die jede verbindliche moralische Wahrheit konterkariert; »unwahrscheinliche Wahrhaftigkeit« und »wahrhaftige Unwahrscheinlichkeit« stehen einander gegenüber.

Zum zweiten Teil über »Kleists ästhetische Subversionen«: Poetologische und ästhetische Kategorien, die (auch) im Jahrhundert der Aufklärung eine wichtige Rolle spielten, werden hier aufgegriffen: Mimesis, Rahmen, Gattung, Katharsis, das Heroische / die Bewunderung. Der letzte Beitrag über »Tod und Profit« fällt dabei allerdings etwas aus dem Rahmen.

Gerhard Neumann geht in seinem Beitrag »Anekdote und Novelle: Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleist« der Frage nach, inwiefern das Konzept der literarischen Mimesis bei Kleist eine Neubestimmung erfährt. Die Verknüpfung von Anekdote, Novelle und Historiographie zeigt die Besonderheit der Kleistschen Erzählstrategien: das Erzählen von Geschichten und das Erzählen von Geschichte ineins, Ausdruck der Aporie des Erzählens und der Brechung der Perspektive (vgl. das sinnfällige Beispiel des »gespaltenen Namens« Gustav / August in der »Verlobung in St. Domingo«).

Auch Bianca Theisen (*Kommunikation und Metakommunikation in Kleists »Marquise von O...«*) nimmt sich der Novellen-Thematik an, allerdings unter dem Aspekt der Rahmenstruktur. Sie kommt zu dem Ergebnis, daß Kleist hier einen Umbruch der Rahmenfunktion vornimmt und damit die »Rahmenkommunikation« neu definiert: »Was als Novelle erscheint, ist Rahmen, während die Zeitungsanzeige, die auf den ersten Blick fast wie ein Rahmen positioniert wird, die eigentliche, in die Reduktion hineingetriebene Novelle ist.« (S. 162)

Yixu Lü (*Die Fährnisse der verklärten Liebe: Über Kleists »Kätzchen von Heilbronn«*) geht in ihrem Beitrag auf Kleists ironisch-subversives Spiel mit einer Gattung ein. Kleist parodiert das literarische Vorbild des »Ritterschauspiels«, denn das Muster der romantischen Liebe ist für ihn nicht mehr zeitgemäß. Für die Darstellung eines an der Realität gemessenen Liebesbegriffs bleibt ihm nur die Kontrafaktur. Sie ist für Kleist die angemessene Form, der Unmöglichkeit vollkommener (»romantischer«) Liebe Ausdruck zu verleihen.

Auch im nächsten Beitrag erscheint Kleist als Autor, der seiner Zeit voraus ist. Gabriele Brandstetter untersucht Kleists antiklassische Behandlung der Katharsis (»Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet«: *Darstellung von Katharsis in Kleists »Penthesilea«*). Kleists Katharsis-Modell entfernt sich – so eine zentrale These – von allen früheren (Aristoteles, Lessing, Goethe). Interessant ist dabei vor allem die »Dramaturgie der Perspektivenbrechung«, die Grundstrukturen der klassischen Tragödie subvertiert bzw. auflöst (vgl. beispielsweise den dreifachen Blickwinkel auf eine Situation: Penthesilea tötet Achill). Die an die szenisch-sprachlichen Gren-

zen stoßende Darstellbarkeit von Gewalt und Tod in Verbindung mit Schmerz, Ekel und Abscheu nimmt bereits eine Ästhetik des 20. Jahrhunderts vorweg (etwa bei Artaud und Sartre).

In ihrem Aufsatz ›*Wann ist der Starke am mächtigsten? Über Helden und Zuschauer bei Kleist*‹ untersucht *Hilda M. Brown* die Frage nach der Wechselwirkung zwischen dem Heroischen und der Bewunderung in Kleists Verständnis. Die paradoxe Verbindung von Stärke und Schwäche, die Ambivalenz menschlichen Heldennutms in Kleists Dramen relativieren das Prinzip des Heroischen, wie es in der klassischen Antike wirksam ist. Hier hätte sich ein direkter Vergleich mit der heroischen Tragödie der Aufklärung angeboten.²

Der Aufsatz von *Ingeborg Harms* (*Tod und Profit in ›Michael Kohlhaas‹*) beschließt die Sammlung. Die Verfasserin greift dabei eine bislang weitgehend vernachlässigte Kategorie auf: die Wirkung der Ökonomie in Kleists Novelle. Das Tauschprinzip und die Grenzen des Naturrechts stehen dabei im Mittelpunkt der Analyse. Kleist stellt den Handel – auf der Basis des Gesellschaftsvertrages – als die erstrebenswerte Form der Auseinandersetzung dar. Das Recht wird »zu einer Funktion unberechenbarer Mächte, mit denen sich eben nur handeln lässt« (S. 236).

Als Fazit läßt sich festhalten: Die Beiträge – so heterogen sie mit Blick auf den Ansatz und die thematische Ausrichtung erscheinen mögen – treffen sich in einer wesentlichen Aussage: Kleists Denken ist so komplex, daß er sich jeder festen Zuordnung entzieht. Auch sein Verhältnis zur Aufklärung bleibt im Grunde ambivalent und widersprüchlich. Er ist weder eindeutig Erbe, noch dezidiert Gegner dieser Epoche und Geistesrichtung. Kleist wird – einmal mehr – seinem Ruf gerecht, ein Autor »zwischen den Zeiten« zu sein. Einerseits kann er die aufklärerische Programmatik, die philosophisch-idealisierenden Entwürfe des 18. Jahrhunderts angesichts einer Realität voller Widersprüche und Dissonanzen nur mit Paradoxie, Ironie und Subversion beantworten; seine Ambivalenz, Zerrissenheit und Uneindeutigkeit sind Ausdruck seiner Modernität. Andererseits vermeidet er einen endgültigen Bruch mit der Aufklärung. Zum einen wirkt sie nach in ihrer Form der ›Dialektik‹, zum anderen in den utopischen Momenten, die auch zum Werk Kleists gehören. Hier nähert er sich dem Aufklärungsoptimismus an: Es ist seine Sehnsucht nach Gegenwelten und Harmonie, die ihn letztlich vor einem radikalen Nihilismus bewahrt.

Helga Brandes

² Vgl. Albert Meier, *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1993.

ALTES SPANNUNGSFELD, NEU VERMESSEN¹

Autoren der deutschen Literatur, denen sich eine industriell zu nennende Forschungsproduktion angelagert hat, gibt es viele. Würde man jedoch jeweils die Seitenzahl der sekundären und tertiären Arbeiten durch die Seitenzahl der Primärtexte teilen, so wäre das Ergebnis wohl bei kaum einem Autor so hoch wie bei Heinrich von Kleist. Wer angesichts dieses Befundes geneigt ist, innezuhalten und grundsätzlich nach den künftigen Wegen der Kleist-Forschung zu fragen, wird einen Band mit dem Titel ›Gewagte Experimente und kühne Konstellationen‹ mit gemischten Gefühlen zur Hand nehmen. Die Gefühlsmischung dürfte dabei aus Skepsis und Erwartung bestehen – Skepsis, weil es schon lange nicht mehr ›gewagt‹ ist, Kleists Texte als »Experimente« zu bezeichnen, und die ›Kühnheit der Konstellationen‹, in die sie gestellt werden, sich oft genug allein der Kühnheit der interpretatorischen Assoziationsketten verdankt; Erwartung aber, insofern auch auf den ersten Blick abwegige *cross-readings* immer wieder eine überraschende Perspektive auf die Texte selbst eröffnet haben. Bei einem Werk wie demjenigen Kleists, das wissenschaftlicher Wiederbelebungsversuche gar nicht bedarf, ist ohnedies nicht zu erwarten, daß es ›ausinterpretiert‹ werden könnte. Sogenannte Forschungslücken sind ja keine ontologischen Tatsachen, sondern diskursive Konstrukte, die so lange entdeckt bzw. hergestellt werden, wie das nicht nur wissenschaftliche, sondern auch allgemeine Leseinteresse anhält.

Skepsis weckt der Band indes auch dann, wenn man sich das Genre, für das die Beiträge ursprünglich konzipiert wurden, vergegenwärtigt: Läßt eine Ringvorlesung, die immer auch auf ein breiteres Publikum abzielt, wirklich Experimentelles erwarten? Ein bei der Schnellebigkeit der Kleist-Forschung in der Tat gewagtes Experiment, durch das kühne Forschungskonstellationen geschaffen werden, ist es jedoch, die 1997 entstandenen Texte erst vier Jahre später zu publizieren. Zwar wurden einzelne Beiträge überarbeitet, hier und da jedoch zeigt sich, daß das vermeintlich Neueste bereits wieder von vorgestern ist. Wenn etwa Gabriele Brandstetter beklagt: »In der Philosophie ist eine Ästhetik des Ekels bis heute nicht geschrieben« (S. 243), so ist die einschlägige Untersuchung von Winfried Menning-

¹ Über: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik, hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, in Verbindung mit Alexander von Bormann, Gerhart von Graevenitz, Walter Hinderer, Gerhard Neumann und Dagmar Ottmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (Stiftung für Romantikforschung; XII). 333 Seiten.

haus,² die in einer Fußnote erst angekündigt wird, zwar keineswegs schon Schnee vom vergangenen Jahr, aber bereits seit einiger Zeit erschienen und breit rezipiert.

Durch den Untertitel des Bandes – »Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik« – wird die Erwartung freilich wieder gespannt. Noch unlängst hätte man unter dieser Überschrift den Nachweis erwarten können, daß Kleists Werk sich der dichotomischen Textgruppenbildung »Klassik/Klassizismus« versus »Romantik« nicht füge und zwischen diesen und anderen klassifikatorischen Stühlen zu verorten sei: *tertium datur*. Die Entscheidung etwa von Gerhard Schulz, in seiner nach wie vor maßgeblichen Literaturgeschichte auf die Verwendung von Epochenbegriffen konsequent zu verzichten und Kleist überdies als Solitär zu behandeln,³ kann in diesem Sinne auch als Versuch gelesen werden, den gordischen Knoten der Literaturgeschichtsschreibung zu durchschlagen. Nun ist – zumal auch in Anknüpfung an eine Neubewertung von Kleists Verhältnis zur Aufklärung⁴ – die Gelegenheit günstig, die Fragestellung, die lange Zeit entweder als abgetan galt oder schlechterdings nicht mehr interessierte, noch einmal aufzurollen. Denn die Herausgeber haben recht: »Systematisch ist [...] die Frage nach der Position Kleists im Spannungsfeld von Klassizismus und Romantik bisher noch nicht erörtert worden« (S. 9).⁵ Diese Erörterung (innerhalb derer eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Klassik zugunsten des neutraleren, aber auch weiteren Konzepts des Klassizismus unterbleibt) scheint in der gegenwärtigen wissenschaftsgeschichtlichen Situation besonders vielversprechend, da einerseits die ausgiebig geübten dekonstruktivistischen Kleist-Lektüren ihre strikte Beschränkung auf die Textimmanenz aufgeben und sich – etwa in der Rezeption des *New Historicism* – historischen Perspektiven öffnen und andererseits diese neuerliche Rehistorisierung des Faches an der Genauigkeit der mikrologischen Lektüren festhält. Eine solche Doppelorientierung »sowohl auf die Sozialmodelle, die Kleist im Reflex auf den Modernisierungsschub um 1800 entwirft, als auch auf die ästhetischen Versuchsanordnungen, die sich in seinen Texten finden lassen« (S. 11), wird denn auch von den Herausgebern angekündigt.

In Übereinstimmung mit diesem Programm versucht Dirk Grathoff eine Verortung Kleists innerhalb der »Querelle des anciens et des modernes«, um den Stellen-

² Winfried Menninghaus, Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M. 1999.

³ Gerhard Schulz, Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration, 2 Bde., München 1983 und 1989 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, begr. von Helmut de Boor und Richard Newald, Bd. VII/1 und VII/2). Vgl. zu Kleist Bd. 2, S. 629 ff.

⁴ Vgl. Heinrich von Kleist und die Aufklärung, hg. von Tim Mehigan, Rochester/NY 2000. Siehe auch die Rezension des Werks in diesem Band.

⁵ Unterbleibt eine solche Erörterung, kommt es immer wieder zu pauschalen Zuschreibungen und Klischees, die nicht rundheraus falsch, aber auch kaum hilfreich sind, wie etwa zuletzt bei Paul Michael Lützeler und David Pan, die Kleist als »preußische[n] Romantiker« etikettieren: Paul Michael Lützeler und David Pan, Vorwort. In: Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, hg. von P.M. Lützeler und D. Pan, Würzburg 2001, S. 7–9, hier S. 7.

wert von »Antike und Moderne im Werk Heinrich von Kleists« neu zu ermessen. In diesem Eröffnungsbeitrag treten die Charakteristika der Textsorte »Ringvorlesung« besonders deutlich zutage. Grathoff gibt einen prägnanten Überblick, wobei die Grundthese des Verfassers in der Fachwelt als bekannt vorausgesetzt werden darf: In der »Querelle« sei es »stets um Abweichungen oder Gegensätzlichkeiten in den Auffassungen vom Kunst-Natur-Verhältnis« gegangen, wobei Kleist an Schiller »das Ausblenden des Faktors Gesellschaft in dessen Überlegungen zum Kunst-Natur-Verhältnis« kritisiert habe, »was einer Abkehr von dem Weg gleichkommt, der mit der Shakespeare-Rezeption im Sturm und Drang eingeschlagen worden war« (S. 27). Auch das Fazit, daß Kleist in Opposition gegen »die normative Antike-Rezeption des französischen und deutschen Klassizismus« das auf Nietzsche vorausweisende »Bild einer moralbefreiten Antike« aufscheinen lasse (S. 32), wird kaum überraschen und dürfte als konsensfähig gelten.

Schwieriger verhält es sich mit *Walter Hinderers* Darstellung von »Heinrich von Kleists Ästhetik der Negation«. Fragwürdig scheint bei der aktuellen Forschungslage, ob sein Eingangsbefund noch zutrifft, demzufolge »Kleists Erzählungen [...] immer wieder Versuche [...] provozieren, das Doppeldeutige, Paradoxe und Widerspruchsvolle durch harmonisierende Interpretationen einzuebnen« (S. 35). Seine Gegenthese, die »Strategie der Texte Kleists« insistiere »gerade auf der Suspension des Widerspruchs, auf dem Aushalten der Gegensätze« (S. 43), ist auf der offenbar fehlerhaften buchstäblichen Ebene so irritierend (»Suspension« des Widerspruchs würde ja gerade dessen zumindest zeitweilige Aufhebung bedeuten),⁶ wie sie in ihrem Gehalt weitgehend unstrittig sein dürfte: »Die Grundkonzepte sowohl der Aufklärung als auch des philosophischen Idealismus werden abgestoßen oder in Frage gestellt und die Kompensationsstrategien der Romantik ausgespart« (S. 43). Den Rekurs auf den *vor*kritischen Kant begründet Hinderer mit Adam Müller (vgl. S. 46), doch bleibt die Aussparung von Kants kritischer Philosophie (die nicht nur, aber insbesondere Bernhard Greiner für seine Kleist-Interpretation nutzt⁷) problematisch, zumal ein Konsens zwischen Kant und Müller, wie ihn Hinderer intendiert, nur um diesen Preis einer Ausklammerung des kritischen Kant möglich ist. Die Applikation von Kants Begriff der negativen Größen und Adam Müllers Lehre vom Gegensatz auf Kleists Texte wiederum erfolgt allzu schematisch, wobei ausgespart bleibt, daß gerade Adam Müllers Thesen von Kleist nie rein affirmativ ver-

⁶ In Hinderers Beitrag finden sich noch mehr ärgerliche Nachlässigkeiten: Der Titel von Schillers »Schaubühnen«-Aufsatz wird unvollständig (vgl. S. 37), Kants Aufsatz über die »negativen Größen« fehlerhaft zitiert (vgl. S. 46), ebenso Hölderlins Aufsatz »Über die Verfahrungsweise [Hinderer: »Verfahrensweise«] des poetischen Geistes« (vgl. S. 48). Bei zwei Kleist-Zitaten wird einmal »ein Differentiale« zu »eine Differentiale«, gleich daneben »verstehn« zu »verstehen« (S. 50). Bei einer derart langen Produktionszeit wie beim vorliegenden Band sollte hinreichend Zeit sein, solche Fehler zu korrigieren, die auch an anderen Stellen auffallen (S. 21: »sentimentalistisch«).

⁷ Vgl. Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst*, Tübingen und Basel 2000.

wendet, sondern – wie etwa ›Michael Kohlhaas‹ und ›Prinz Friedrich von Homburg‹ zeigen – stets mit anderen diskursiven Kontexten konfrontiert werden. Kleist integriert seine disparaten Prätexte nicht nach dem Prinzip des Consensus, sondern des Kontrasts, wie gerade auf der Basis von Hinderers Grundannahmen deutlich werden müßte.

Daß dabei immer noch neue Entdeckungen möglich sind, führt *Gerhart von Graevenitz* unter dem Titel »Die Gewalt des Ähnlichen« im Wortsinne vor Augen, indem er mit Foucault »auf dem großen diskursiven Feld des europäischen Concettismus eine zunächst nur punktuell erscheinende Berührung zwischen Piranesi und Kleist als ›ein Knoten in einem Netz‹« rekonstruiert, um so »Aspekte des europäischen Concettismus für die klassische Epoche der deutschen Literatur« zurückzugewinnen (S. 66). In Piranesi ›Carceri‹ wie auch in Kleists Texten kann von Graevenitz dabei eine Blickführung der »gefangenen Transparenz« oder »gefangenen Unendlichkeit« nachweisen (S. 70), eine »proto-maschinelle Rektion des Blicks«, die er »als medientechnische Foltermethode interpretiert« (S. 78). Das Erhabene und das Concettistische liest er zusammen im Hinblick auf »das Momenthafte ihrer gewalttätigen Effekte« (S. 83). Bei Kleist führe dies – etwa im ›Erdbeben‹ – zu einer »Serie von Momenten der Gleichzeitigkeit« (zum Beispiel von Schmerz und Freude) als Ergebnissen von gewaltsamen »Ähnlichkeitsoperationen« (S. 86). Der im Concettismus »nachkonstruierte Schein« sei – so von Graevenitz' Fazit im Hinblick auf die übergreifende Fragestellung – als »konstruierte Gewalt« »Piranesi und Kleists Einwand gegen die Klassizisten« (S. 88). Bleibt nur zu hoffen, daß sich von Graevenitz' methodischer Ansatz nicht gegen seine erhellenden Ausführungen selber kehrt und diese kein bloß »punktuell Zünden« (S. 67) bleiben, sondern sich als anschlussfähig für weitere Forschungen erweisen.

Sollte man einen Namen nennen, der in der Kleist-Forschung stellvertretend für das oben genannte methodische Bemühen stehen könnte, *New Historicism* und Dekonstruktion in einem kulturanthropologischen Ansatz zu verbinden, so müßte er wohl *Gerhard Neumann* lauten, der sich nicht nur im vorliegenden Band anhand der ›Verlobung in St. Domingo‹, sondern auch in mehreren anderen Arbeiten zu verschiedenen Erzählungen mit dem »Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists« auseinandersetzt.⁸ Neumann analysiert dieses Problem mittels des Begriffspaares von ›Anekdote‹ und ›Novelle‹, verstanden als Dichotomie von kontingentem Augenblick und der »einer Erzählgrammatik gehorchenden Welt-Ordnung« (S. 98). Indem die Erzählbarkeit von Geschichte auf die Probe gestellt

⁸ Vgl. Gerhard Neumann, ›Der Zweikampf‹. Kleists »einrückendes« Erzählen. In: Kleists Erzählungen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 216–246. – Ders.: Anekdote und Novelle. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung (wie Anm. 4), S. 129–157. – Ders.: ›Anekdoton‹. Zur Konstruktion von Kleists historischer Novelle. In: Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag, hg. von Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters, Tübingen 2000, S. 108–133.

wird, lagern sich dieser Dichotomie weitere Oppositionen an, wie etwa die von Fiktion und Faktum oder auch von *fabula* und *historia*. Im Hinblick auf den Namenswechsel Gustav/August, verstanden als »Symptom der Einsicht Kleists in die Aporie einer jeglichen Erzählbarkeit des Subjekts«, gelangt Neumann zu dem Fazit einer »Aporie des Erzählens von Geschichte [...], die sich in Kleists Erzählung als unauflöslicher Konflikt von Anekdote und Novelle wahrnehmen läßt: als die Unmöglichkeit, das Kontingente an die Providenz zu vermitteln, Providenz im Kontingenten aufzusuchen« (S. 115). So entwickelt Neumann eine doch recht starre Isotopie, bei der zunächst zu überlegen wäre, ob der zugrunde gelegte Novellenbegriff einer historisch-philologischen Überprüfung standhält.⁹ Auch bleibt unklar, ob die Konzepte ›Klassizismus‹ und ›Romantik‹ für Neumanns Argumentation eine Rolle spielen, und, wenn ja, welche. Mit dieser Frage des Anschlusses an die anderen Beiträge ist auch hier die Frage nach der Anschlußfähigkeit für weitere Forschungen zu stellen, wenngleich in anderer Weise als bei von Graevenitz. Entzieht nicht der Befund einer grundsätzlich aporetischen Struktur der ›Verlobung‹ allen anderen Lesarten, wie sie etwa aus der Perspektive des Postkolonialismus zunehmend verbreitet sind, den Boden und wirkt mit diesem impliziten Absolutheitsanspruch immunisierend?

Christine Lubkoll liest die ›Verlobung‹ aus anderer Perspektive und gibt damit ein Korreferat zu Neumanns Ausführungen: »Daß es in der ›Verlobung‹ nicht zuletzt auch um die Frage geht, wie Literatur auf Politik, wie die Kunst auf die tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwälzungen zu antworten vermag, ist in der Forschung bisher kaum diskutiert worden« (S. 120). Neumann scheint Lubkolls Frage mit dem Hinweis auf die aufgewiesenen Aporien beantworten zu wollen, noch ehe die Diskussion richtig begonnen hat. Lubkoll hingegen will sowohl die ›sozialen Experimente‹ als auch die ›ästhetische Ordnung‹ zwischen den Polen von ›Klassizismus‹ und ›Romantik‹ verorten. In beiden Fällen seien sowohl die klassischen als auch die romantischen Konzepte als Versöhnungs- und Bewältigungsmodelle anzusehen, die hier wie dort scheiterten. Auch Lubkoll stimmt daher schließlich in der Diagnose einer aporetischen Struktur bei Kleist mit Neumann überein, was sie jedoch so ausmünzt, daß Kleist sowohl über das Harmoniedenken der Klassik als auch über die ästhetische ›Dynamisierung‹ der Romantik hinaus in die Moderne weise (S. 133).

Vergleichbare Befunde in bezug auf den ›Findling‹ erhebt *Bettina Knauer*, die die »Versuchsanordnung« der Erzählung als »Kontrastierung kultureller Identifikations- und Legitimationsangebote mit manifesten politischen, ökonomischen und sozialen Strukturen, wie sie der bürgerlichen Gesellschaft entsprechen« (S. 137f.), umschreibt. Im Hintergrund dieser Angebote stehe »jenes religiöse und sittliche

⁹ Diese Frage gibt Ingo Breuer zu bedenken, der auch wertvolle Materialien zu ihrer Beantwortung an die Hand gibt, in den Folgerungen für Kleist selbst jedoch zurückhaltend ist; vgl. Ingo Breuer, ›Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichte‹. Tradition der Novelle und Theatralität der *Historia* bei Heinrich von Kleist. In: *KJb* 2001, S. 196–225.

System, das nach dem zeitgenössischen Programm in Form einer Neuen Mythologie die Totalität der Gemeinschaft neu begründen soll« (S. 142) und dessen Verheißungen in der Geschichte Nicolos in drei ästhetischen Medien dargestellt würden: »Kostüm, Schrift und Bild« (S. 143). Alle drei Verheißungen »einer transzendenten Fundierung des Ich« (S. 143f.) scheiterten, so daß der ›Findling‹ »eine Geschichte der Ohnmacht von Kunst und Phantasie [sei], chiffriert unter den Legitimationsangeboten, die klassisch-romantisches Bildungsprogramm und Neue Mythologie machten« (S. 148).

Ingeborg Harms liest den ›Findling‹ als eine Erzählung, die »zirkulationsökonomisch definiert« zu sein scheine (S. 153): »Kleists Novelle zeigt, so meine These, daß das Prinzip des hierarchischen Zentrums, für das der Papst steht, sich überlebt hat. [...] An die Stelle des Zentrums der Christenheit treten die weit verzweigten Fluchtlinien des internationalen Handels, an die Stelle der Moral tritt die Berechnung« (S. 152). Belegen kann Harms ihre These durch Bezüge zum ökonomischen Diskurs der Zeit, namentlich zu den Lehren des Königsberger Philosophen Christian Jakob Kraus und zu den auf seinen Lehren aufruhenden Steinschen Reformen,¹⁰ denen Kleist ein Denkmal setze. Doch bleibt Harms bei der Ausleuchtung dieser diskursiven Kontexte nicht stehen. Die von der Forschung wiederholt beschriebenen Stellvertretungen in der Erzählung hebt sie in ihrer Neulektüre auf eine andere Ebene, indem sie in ihnen eine Form des Tausches erblickt, wobei »die Urform des Tauschs nicht zwischen zwei Gütern, sondern zwischen zwei Übeln angesiedelt ist« (S. 158): »Indem Kleist den Tausch als existentielle Wahl inszeniert, führt er den Tod in die Ökonomie ein und entgrenzt ihren Bereich; was immer man wählt, man wählt ein Übel.« (S. 159) Dies gelte um so mehr, als kein Tausch halte, was er verspreche (vgl. S. 161). Bei der bedenkenswerten Diskussion der Frage, ob Kleist selbst denn nun »als enthusiastischer Verfechter der wirtschaftlichen Mobilität und der Relativität der Werte« gelten könne (S. 165) – was sie in dieser Zuspitzung verneint –, läßt sich Harms abschließend doch noch zu einem anrühigen Kallauer hinreißen: Gerade »der unterbrochene Stoffwechsel, die angehaltene Zirkulation« habe Kleist daran gehindert, dem Propheten des freien Handels, Kraus, weiter zu lauschen. Die die Verstopfung lösende »Zerstreuung« werde dann »zur Illustration für die magische Wirkung der Tauschwirtschaft« (S. 166).

Die zweite Hälfte der Beiträge behandelt Kleists Dramen, wobei zunächst *Gerhard Kurz* ›Amphitryon‹ einmal mehr als »Drama einer Götter- oder Gottesdämmerung« (S. 171) liest, einer Entmachtung Jupiters, der kein Gott mehr sei, sondern

¹⁰ Auf dieser argumentativen Basis kann dann auch der gelegentlich noch immer gepflegte Forschungsmythos eines Gleichklangs der Überzeugungen bei Kleist und Adam Müller wieder einmal in Frage gestellt werden (vgl. S. 150). – Das ›ökonomische‹ Erklärungsmodell – so vielversprechend es hier angewandt wird – scheint indes doch nur von begrenzter Reichweite zu sein. Schon Harms' Analyse des ›Michael Kohlhaas‹ fällt weit weniger fruchtbar aus als die des ›Findling‹; vgl. Ingeborg Harms, Tod und Profit im ›Michael Kohlhaas‹. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung (wie Anm. 4), S. 226–238.

nur noch als solcher gelte (vgl. S. 184). Mit dieser »Abdankung« werde auch »das christliche Theologem der Menschwerdung Gottes getroffen« (S. 175).

Auch *Joachim Pfeiffer* bedient mit seinem Beitrag zur »Konstruktion der Geschlechter in Kleists ›Penthesilea« das Genre ›Ringvorlesung«, indem er den Forschungsstand zu seinem Thema prägnant zusammenfaßt. Das »Durcheinanderwirbeln geschlechtskonstitutiver Merkmale« folge einer »Schreibweise, die sich vom klassischen Bildungsideal grundlegend unterscheidet« und die »am Rand der symbolischen Ordnung oder außerhalb von ihr angesiedelt« sei (S. 194): »Die Literatur, die aus solchen Erfahrungen entsteht, ist nicht emanzipatorisch, sondern imaginativ, exzessiv, blasphemisch.« (S. 196) Durch die »literarische Traditionseinbettung« seines Schreibens und seiner Figuren (S. 196) – in der ›Penthesilea‹ konkret: durch die intertextuellen Bezüge zur Antike – erreiche jedoch Kleist die notwendige Verankerung im Symbolischen, um nicht im »unstrukturierten Chaos« »präverbaler Kommunikation« zu versinken (S. 196). Die (nun doch emanzipatorische?) »Botschaft«, die Pfeiffer aus dem Drama herausliest, ist bekannt: »Nur im Heraustreten aus den kulturellen Einschreibungen und den eingefahrenen Geschlechterrollen ist eine gewaltlose Begegnung für kurze Zeit möglich.« (S. 197)

Pfeiffers ›Penthesilea‹-Deutung wird durch *Maximilian Nutz* einer rezeptionsgeschichtlichen Überprüfung unterzogen. Nutz kann zeigen, daß es »weniger ein ästhetischer Paradigmenwechsel« ist, »der bei den zeitgenössischen Lesern Abwehrmuster auslöst, sondern die Überschreitung von scheinbar natürlichen Grenzen der Geschlechterrolle, die sich gegen Anschlußoperationen im Kontext der etablierten Diskurse sperrt« (S. 208). Eine solche Anschlußoperation habe nach Nutz lediglich (der nun auf ästhetischem Gebiet offenbar doch wieder rehabilitierte) Adam Müller versucht, der Kleists »Unabhängigkeit von dem zeitgenössischen Diskurs über die Abgrenzung zwischen klassischer und romantischer Ästhetik« erkannt habe und »das Schockierende nicht einfach als ›Fremdes‹ ausgrenzen, »sondern in eine von tradierten moralischen und ästhetischen Normen befreite Auffassung des Wirklichen [...] integrieren« wollte (S. 211). Die Darstellung der Abwehrmechanismen bleibt dabei für Nutz nicht Selbstzweck; vielmehr sieht er solche Reaktionsmuster bereits bei den Nebenfiguren des Dramas angelegt, das »den Leser indirekt auch mit dessen eigenen Abwehrmustern, rationalisierenden Deutungen oder Ausbruchswünschen, wie sie uns in geschichtlich bedingter Ausprägung in den Rezeptionsdokumenten begegnen«, konfrontiere (S. 223).

Gabriele Brandstetter liest ›Penthesilea‹ ebenfalls als Drama der Überschreitung, »und zwar der Überschreitung der Tragödie und ihrer Formgesetze«, die sie, an einen früheren Aufsatz anknüpfend,¹¹ an »Kleists antiklassische[r] Behandlung der

¹¹ Vgl. Gabriele Brandstetter, ›Penthesilea‹. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Kleists Dramen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 75–115. ›Anknüpfen‹ bedeutet in diesem Fall, daß einzelne Passagen dieses Aufsatzes unverändert übernommen werden. Darauf weist (unfreiwillig) Dagmar Ottmann im vorliegenden Band hin, deren Zitate aus Brandstetters früherem Aufsatz (vgl. S. 250) ebenso in dem

Katharsis« zeigen möchte (S. 227). »Die Überschreitung der Grenzen des Dramas« sieht sie im »Austausch der szenischen Repräsentation durch die narrative Vergegenwärtigung« als einer »Erweiterung der Medialität« gegeben (S. 232). Die Körper der Darsteller würden dabei zu einem *screen*, zu einer »Leinwand, auf die jene gewaltsamen, vergrößerten, durch die Stimme der Redenden heraufbeschworenen Bilder projiziert erscheinen« (S. 233). Dadurch werde nun auch die Katharsis auf der Bühne thematisiert, also inszeniert und mithin selbstreflexiv, zudem radikalisiert durch »Überbietung der Katharsis-Effekte von Jammer und Schauer [...] im *Affekt des Ekels*« (S. 237).

Das »stumme Requisit« als »roten Faden, an dem sich der Zuschauer orientieren kann« (S. 250f.), stellt *Dagmar Ottmann* ins Zentrum ihres Beitrags zu »Prinz Friedrich von Homburg«, wobei sie zunächst recht breit auf semiotisches und dramentheoretisches Grundwissen ausgreift. An der »unterschiedlichen zeichenhaften Verwendung des Requisits« – »emblematisch« und »metaphorisch« im Barock, »symbolisch« in der Klassik, »metonymisch« in Romantik und Realismus – lasse sich nun ein »Stilwandel« im Drama festmachen. Für Kleist bedeute das, daß er »als Autor des Übergangs, als zwischen Klassizismus und Romantik stehend, bereits Mischformen verwendet, daß sein Stil in Auseinandersetzung mit der Klassik einer Metonymisierung unterliegt« (S. 256). In den Requisiten der Eingangsszene von »Prinz Friedrich von Homburg« (Kranz, Kette, Handschuh) sieht Ottmann zunächst stabile symbolische Zeichen (vgl. S. 259), deren Entzug für Homburg im Verlauf des Dramas parallel laufe »mit einem Prozeß der Entheroisierung« (S. 269). Aufgrund der metonymischen Schreibweise erhalte das Subjekt seine Bedeutung erst durch die Bildlichkeit des Requisits und nicht umgekehrt, wie sich am Handschuh zeige: »Die Zerstörung der Identität erfolgt durch die Zerstörung der zeichengebenden Kraft des Gegenständlichen« (S. 274). So greifen für Ottmann eine veränderte Requisitenverwendung und eine nicht-klassische, nicht identifikatorische Figurenkonzeption im Drama ineinander.

Alexander von Bormanns Lektüre des »Prinz Friedrich von Homburg« als »Drama der Adoleszenz« hält zunächst einige fragwürdige Klischees der Forschungsgeschichte in Umlauf,¹² die indes seinen eigenen Ansatz nicht verstellen

neueren Beitrag zu finden sind (vgl. S. 231). Auch ein Lektürefehler wird aus dem älteren Aufsatz ungeprüft übernommen: In Vers 2697 wird nicht Penthesilea, sondern »das Unendliche« als »unlesbar« (»als wärs ein leeres Blatt«) beschrieben; vgl. S. 238 mit Brandstetter, »Penthesilea« (wie oben), S. 103. Aufgrund dieser Wiederholung muß ich auch meine Kritik aus einer früheren Rezension wiederholen; vgl. Bernd Hamacher, »Rührer« oder »Erisäpfel«? In: *KJb* 2000, S. 225–235, hier S. 228. Brandstetter läßt sich zu ihrer Fehllektüre offenbar durch den Befund einer »Hybridisierung, ja [...] Bastardisierung der Amazone« durch »Bilder, die zu Allegorien ihrer Unlesbarkeit werden« (S. 230), verleiten.

¹² So behauptet er, der Kurfürst habe »sein Urteil durchaus vor dem des Gerichts ausgesprochen« (S. 281, vgl. auch S. 282). Eine unvoreingenommene Lektüre des Textes lehrt, daß der Kurfürst hier nicht als Richter, sondern als oberster Ankläger spricht und daher nicht Urteil, sondern Anklage formuliert. Befremdlich ist auch von Bormanns Meinung, Kleist habe bei-

sollten, der sich im wesentlichen darauf gründet, daß »Kleists Prinz-Anlage« sich als Protest gegen die bürgerlich-neuzeitliche »absolute Innerlichkeit der Person« auffassen lasse (S. 292), und zwar als »Versuch, einen antik-tragischen Helden in eine moderne Welt zu stellen« (S. 293). Die Widersprüche, zu denen dies führt, will von Bormann mit Hilfe von Lessings ›Philotas‹ als Intertext plausibel machen. Hier wie dort entdeckt er eine »irritierende Plötzlichkeit im Übergang vom Jüngling zum Mann« (S. 298), die ihn zur »Deutung des Dramengeschehens als eines mythologisch informierten Ritus« führt (S. 299), eines Ritus, der letztlich scheitert: »Die Initiation des Helden darf als mißglückt angesehen werden, weil seiner knäbischen Furcht vor dem Mütterlichen nachgegeben wird, statt diese zu ›besprechen‹. So wird es ihm dämonisch. Die Rettung ins Vater-Mann-Modell besiegelt und enthüllt das Scheitern, das – biographisch – auch eines des Autors war.« (S. 300) Daß bei Homburgs Verherrlichung des Kriegsgesetzes keine Reifung des Protagonisten zugestehen sei, »sondern allenfalls eine mythisch vermittelte Metanoia, zeugte einmal mehr für den dichterischen und menschlichen Takt Kleists.« (S. 302)

Günter Oesterle stellt in seinem abschließenden Aufsatz ›Das Käthchen von Heilbronn‹ in den Kontext der Romantik: »Das Romantische ist aus dieser Perspektive die Verbindung einer Ästhetik von unten mit einer intertextuellen und intermedialen Ästhetik des Bizarren.« (S. 303) Kleist arbeite dabei »mit modernsten ästhetischen Mitteln«: »Die Schmierenelemente der Trivialromantik werden mit modernsten Tabus, mit Magie, Aberglauben, Blasphemie und Sexualität aufgeladen, um einen gesellschaftlichen Skandal zu inszenieren.« (S. 304) Diese mit moderner Ästhetik erzeugte Antimoderne beleuchtet Oesterle vor allem am Beispiel der zentralen, zweimal erzählten Vision, die keineswegs als ›Doppeltraum‹, sondern vielmehr als ›reale‹ Erscheinung zu verstehen sei (S. 306). Deren Folgen werden im Verhör verhandelt, mit dem das Drama einsetzt und das Oesterle im zweiten Teil seines Beitrags einer diskursgeschichtlichen Lektüre unterzieht, wobei er »in der zeitgenössischen Rechtsdiskussion relevante Veränderungen des peinlichen Strafverfahrens« (S. 319) – insbesondere die Ersetzung der körperlichen Tortur durch subtilere Foltermethoden – dingfest machen und damit die Modernität auch dieser vermeintlich ›mittelalterlichen‹ Szene belegen kann: »Der Graf führt an seiner Probandin, dem Käthchen, exemplarisch den neuesten Stand des psychologisch-juristischen Diskurses durch.« (S. 322)

Verwunderlich wäre es, wenn mit dem Band, der sich würdig in die respektable Reihe der Stiftung für Romantikforschung einreicht, das in der Einleitung formulierte Desiderat einer ›systematischen‹ Erörterung von Kleists Position im Spannungsfeld von Klassizismus und Romantik bereits eingelöst wäre, denn zu systematischen Erörterungen sind Sammelbände mit naturgemäß sehr unterschiedlichen

spielsweise die Froben-Legende für echt gehalten (vgl. S. 281), die in seiner (auch von Bormann bekannten) Quelle nur in einer Fußnote unter ausdrücklichem Hinweis auf ihre Unwahrscheinlichkeit berichtet wird. – Daß zwei Kapitelüberschriften des Aufsatzes vertauscht sind (S. 284 und 288), sorgt zusätzlich für leichte Verwirrung bei der Lektüre.

Beiträgen ohne gemeinsame Diskussion denkbar ungeeignet. Ganz abgesehen von der wohlfeilen Frage, ob eine solche Systematik Kleist überhaupt gerecht werden könnte, und ungeachtet mancher Einwände im einzelnen, überwiegt jedoch der Gewinn. Die Anstrengung (der sich die Autorinnen und Autoren in unterschiedlichem Ausmaß, aber doch alle mehr oder weniger unterziehen), avancierte Theoriekonzepte mit traditionellen literaturgeschichtlichen Fragestellungen zu verknüpfen, kann angesichts der häufig beklagten Zersplitterung der Kleist-Forschung gar nicht hoch genug geschätzt werden. Im Hinblick darauf bleibt lediglich das Monitum, daß die sehr lebendige außereuropäische Kleist-Forschung deutlich unterrepräsentiert und der Band insgesamt doch sehr ›deutschlandzentriert‹ ist. Liegt es an der Fragestellung? Australische und amerikanische Kolloquien haben jedenfalls in jüngster Zeit gezeigt, daß ein fruchtbarer Austausch über die Kontinente hinweg möglich und auch nötig ist.¹³

Bernd Hamacher

¹³ Vgl. die in Anm. 4 und 5 genannten Sammelbände.

SIGLENVERZEICHNIS

- BA Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Berlin 1810f. – Verschiedene Reprint-Ausgaben. – Zitiert mit Angabe des Blatts bzw. der Nummer für das 1. bzw. 2. Quartal.
- BKA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1988 ff. – Zitiert mit Abteilung (röm. Ziffer)/Band (arab. Ziffer) und Seitenzahl.
- DKV Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 4 Bände, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1991 ff. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.
- KJb Kleist-Jahrbuch, hg. im Auftrag des Vorstands der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, seit 1990 Stuttgart. Zitiert mit Jahr und Seitenzahl.
- LS Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957 und öfter. Erweiterte Neuausgabe Frankfurt a.M. 1977; zuletzt 7., erweiterte Auflage München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.
- NR Heinrich von Kleists Nachruhm, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1967 und öfter; zuletzt erweiterte Neuausgabe München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.
- SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, München 1952 und öfter. – Zitiert mit hochgestellter Auflagenzahl, Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

ANSCHRIFTEN DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

Prof. Dr. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln

Prof. Dr. HELGA BRANDES, Carl-von Ossietzky-Universität-Oldenburg, Fachbereich 11, Germanistik, D-26122 Oldenburg

Prof. Dr. SABINE DOERING, Carl-von Ossietzky-Universität-Oldenburg, Fachbereich 11, Germanistik, D-26122 Oldenburg

Prof. Dr. ANDREAS GAILUS, University of Chicago, Department of Germanic Studies, 1050 East 59th Street, Chicago IL 60637-1512 (USA)

Prof. Dr. LOUIS GERREKENS, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, Langue Allemande Moderne, 3, place Cockerill, B-4000 Liège (Belgien)

ADRIENNE GOEHLER, Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, Brunnenstr. 188/190, D-10119 Berlin

Dr. BERND HAMACHER, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Goethe-Wörterbuch, Arbeitsstelle Hamburg, Von-Melle-Park 6, D-20146 Hamburg

Prof. Dr. KAI HAMMERMEISTER, Ohio State University, Department of Germanic Languages and Literatures, 314 Cunz Hall of Languages, 1841 Millikin Road, Columbus, OH 43210-1229 (USA)

JUDITH HERMANN, c/o S. Fischer-Verlag, Neue Grünstr. 17, D-10179 Berlin

Prof. Dr. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A-6020 Innsbruck

Dr. MICHAEL NAUMANN, c/o ›Die Zeit‹, Speersort 1, D-20095 Hamburg

Dr. ULRICH PORT, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln

Prof. Dr. MONIKA SCHMITZ-EMANS, Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Philologie, Geb. GB 3-60, D-44780 Bochum

Prof. Dr. HELMUT J. SCHNEIDER, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Germanistisches Seminar, Am Hof 1d, D-53113 Bonn

Prof. Dr. ANTHONY STEPHENS, University of Sydney, School of European, Asian and Middle Eastern Languages and Studies, New South Wales 2006 (Australien)

Prof. Dr. DOROTHEA VON MÜCKE, Columbia University, Department of Germanic Languages and Literatures, 319 Hamilton Hall, MC 2812, 1130 Amsterdam Avenue, New York, NY 10027 (USA)

Prof. Dr. CHRISTOPHER WILD, University of North Carolina, 442 Dey Hall, CB#3160, Chapel Hill, NC 27599-3160 (USA)

HEINRICH-VON-KLEIST-GESELLSCHAFT

Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ist eine internationale literarisch-wissenschaftliche Vereinigung. Ihre Aufgabe besteht, wie in Paragraph 2 ihrer Satzung festgelegt, darin, »das Werk und Leben Kleists durch wissenschaftliche Tagungen und Veröffentlichungen zu erschließen und die in der Gegenwart fortwirkenden Einflüsse seiner Dichtung durch künstlerische, insbesondere literarische Veranstaltungen für eine breitere Öffentlichkeit zu fördern«.

Die Gesellschaft verfolgt ausschließlich und unmittelbar kulturelle und wissenschaftliche Zwecke im Sinne der steuerrechtlichen Bestimmungen über Gemeinnützigkeit. Vom Finanzamt für Körperschaften in Berlin (West) wird sie seit dem 11.7.1980 als gemeinnützig anerkannt. Spenden und Beiträge sind somit steuerlich abzugsfähig.

Die Mitgliedschaft wird erworben durch Anmeldung beim Vorstand, Zahlung des ersten Jahresbeitrages und Bestätigung des Beitrittes durch den Schatzmeister. Beitrittserklärungen können an eine der unten genannten Anschriften gerichtet werden. Der Jahresbeitrag beträgt zur Zeit € 30,- (auch für korporative Mitglieder); Studenten und Schüler zahlen € 15,-.

Die Mitglieder erhalten die jährlichen Veröffentlichungen der Gesellschaft – in der Regel das Jahrbuch – kostenlos.

Präsident: Prof. Dr. Günter Blamberger, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln.

Stellvertreterin: Prof. Dr. Gabriele Brandstetter, Universität Basel, Deutsches Seminar, Pfeffergäßlein 25, CH-4051 Basel.

Schatzmeister: Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A-6020 Innsbruck.

Bankkonto: Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Deutsche Bank Berlin, Konto Nr. 0342022 (BLZ 100 700 24).